Cinema
Nr. 5 (303)
Anul XXVI
Revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste
București, mai, 1988

Filmul documentar urmînd, pas cu pas, construcțiile socialismului

https://biblioteca-digitala.ro

Documentarul, urmînd, pas cu pas, construcțiile socialismului

Încă o poartă gigantică s-a deschis spre lume: Canalul Poarta Albă-Midia-Năvodari. O poartă de asemenea însemnătate reprezintă încă o mare bătălie cîștigată. O bătălie eroică, îndîrjită, cu stîncile, apa, noroiul și praful. Cu arșița mistuitoare și gerul nemilos. O bătălie la care au participat cîteva mii de muncitori, tehnicieni, ingineri, adevărați soldați anonimi pe un front deschis de 30 de kilometri, cît însumează Canalul Dunăre-Marea Neagră.

Imaginile aduc în prim plan, în plan detaliu, fragmente ale unui efort extraordinar. Viața pe șantier, așa cum este ea. Munca pe șantier, așa cum este ea. Atmosfera tensionată, culminînd cu momentul-cheie: proba.

„Punți de oțel și beton, punți care unesc maluri și destine", răsună emoționantă vocea comentatorului. Imensele porți ale ecluzelor unite perfect, demonstrînd dragostea statornică a constructorilor pentru lucrul bine făcut. Șantierul privit dinlăntrul lui, oferind ochiului, dezvăluind curiozității o suită de fapte mărunte, de gesturi obișnuite. Încă un rid pe frunte, încă o șuviță de păr alb se alătură amintirilor.

Regizorul Erwin Szekler reușește un portret de grup creionînd atent fiecare trăsătură definitorie a muncitorilor, a inginerilor, filmînd cu talent și simț al detaliului pe toți aceia care au depus o muncă titanică. „Hei-rup, hei-rup, cad stînci de fier/" răsună la fel de proaspăt, ca în urmă cu decenii, refrenul șantierîștilor, în timp ce, pentru o fracțiune de secundă, cei despre care povestește filmul **Porțile** își întrerup munca și dăruiesc spectatorului un zîmbet din suflet, așa cum, zile și nopți, și-au dăruit, cu suflet, munca pentru ca, „încă o poartă de suflet să se deschidă în România, spre oameni, spre lume".

Pentru că, așa cum se spune, adevărul nu se caută, se găsește. „Ei au găsit adevărul lor: munca".

Ei au luat țara pe umeri. Se poate spune că acest titlu este pe cît de cinematografic, pe atît de exact. Privirea expertă a regizorului Eugen Gheorghiu răscolește avidă trecutul recent, alegînd, pentru bucuria privirii, momente de rară emoție: primele șantiere ale țării care renăștea după război: Bumbești-Livezeni, Salva-Vișeu. Brațe vînjoase, figuri hotărîte învingînd, pas cu pas, împotrivirea naturii. Se simte pulsul țării la orizontul dezvoltării istorice de atunci. Privirea atentă a regizorului descoperă, în persoana inginerului Ion Baicu omul potrivit să povestească despre acel șantier și acele timpuri cînd: „n-am avut nici un fel de utilaj și munca era în întregime manuală". Simplitatea, sinceritatea mărturisirilor aduc un zîmbet înduioșat. Îl regăsim peste ani, pe același Ion Baciu, acum un bărbat bătut de toate vînturile, udat de toate ploile, albit de toate ninsorile, un bărbat zgîrcit în cuvinte mari cu o viață desfășurată de la A la Z sub zodia șantierului. El socotește precis și spune că la ultima mare lucrare la care a participat, Canalul Dunăre-Marea Neagră nici unu la sută din lucrări nu au fost executate manual, iar muncitorii, cei care au efectuat excavarea celor trei sute de milioane de metri cubi,s-au ales pe lîngă experiență și cu o meserie, cu o calificare. „Ei — intervine din off vocea comentatorului — ei, constructorii, brigadierii, tinerii entuziești și romantici au luat țara pe umeri, continuînd, la Canalul Dunăre-Marea Neagră, tradițiile de muncă ale înaintașilor."

Concis, incitant prin conciziune, inginerul Ion Baicu aduce mereu proaspete argumente pentru modul în care o întreagă generație s-a implicat total în noile construcții ale țării. El pledează cauza curajului într-o perfectă armonie cu locul și atmosfera șantierului. Și în finalul filmului, apare cu atît mai îndreptățită dorința vajnicului, inginer pensionar Ion Baicu ca să-și vadă pe gingașa nepoțică, acum, doar de trei ani, urmînd tradiția familiei, ducînd mai departe o dinastie de constructori!

Dacă n-ar fi dragoste și-au intitulat Ioana Holban și Sorin Popescu scurt metrajul dedicat monumentalei magistrale albastre. La cumpăna anilor, cînd minutele și secundele se opresc, într-un scurt răgaz pe ecran, rămîne spațiu pentru o scrutătoare privire înapoi.

O întrebare atent formulată declanșează resortul sincerității totale. Interviewate sînt, de data aceasta, femeile, soțiile, logodnicele, cele care au împărțit munca, bucuriile, speranțele, viața bărbaților plecați la muncă în zori, cînd se ridică geana soarelui și întorși tîrziu în noapte.

Ce este viața pe șantier și ce-a însemnat Canalul Dunăre-Marea Neagră? Toate răspunsurile, mai iscusit sau mai naiv formulate, se concentrează spre miezul aceluiași cuvînt: munca.

Ce au surprins cei doi cineaști din tumultul șantierului pentru construirea acestui uriaș monument pe orizontală? Trăsăturile definitorii ale unei generații care și-a format caracterul aici, rotind neîncetat cupa excavatorului, luptînd cu pămîntul argilos, conducînd basculante și utilaje uriașe pe arșiță sau pe ger, uitînd, în vîltoarea muncii, pînă și de curgerea anotimpurilor. Oameni care, prin gesturile lor, dovedesc o totală și definitivă contopire cu șantierul. Șantierul ca o prelungire a vieții lor.

Curaj pentru fiecare zi și-a intitulat regizorul Nicolae Cabel filmul lui de scurt metraj, arătîndu-se preocupat să-i „prindă" pe viu pe șantierîști, cei care construiesc, își întemeiază familii, își structurează existența de la tinerețe și pînă la anii senectuții în același loc fierbinte: șantierul.

Nicolae Cabel n-a uitat nici o clipă că filmul documentar beneficiază, prin excelență, de avantajul spontaneității și **Curaj pentru fiecare zi** vibrează în pulsul clipei relevîndu-ne, ceea ce numim, extraordinarul de fiecare zi. Șantierul se contopește cu destinele oamenilor, destinele oamenilor se contopesc cu viața șantierului. Părăsind detaliile, aparatul de filmat se ridică panoramînd larg trupul imens și viu al șantierului, neuitînd să rețină, într-un colț al imaginii, o creangă înflorită de cireș.

Nici columnele nu se înalță de la cota zero numai pe verticală. Ele își croiesc drum și spre adînc. **Columna M** (regia: David Reu) metroul bucureștean, ctitorie a **Epocii Nicolae Ceaușescu**, vine să împlinească, fireasca vocație constructivă a poporului nostru. Privim, și ne interesează să cunoaștem, în mijlocul mărețelor realizări din anii construcției socialiste, exemplare portrete ale semenilor noștri.

Filme documentare inspirate din realitate, filme documentare glăsuind răspicat, cu rigoare și maximă expresivitate, despre înfăptuirile poporului nostru.

Județul Cluj, trup din trupul țării, oferă o altă ipostază elocventă a acestor realizări. Popasul cineaștilor în acest loc de străvechi cultură și civilizație s-a concretizat în **Ritmuri clujene** — un film monografie. Date, cifre, imagini și iarăși date, cifre, imagini întemeiate pe adevăruri convingătoare, contrapunctînd cu inteligență destinele oamenilor. Tehnofrig — Cluj, Întreprinderea chimică Turda, Combinatul de celuloză și hîrtie Dej, Institutul de chimie din Cluj, — sînt tot atîtea denumiri care rimează cu tot atîtea reușite. Cineastul Erwin Szekler aflat în fața unei delicate operații de taxinomie, a apelat la coloana sonoră pentru a nu lipsi filmul de nimic din ceea ce este semnificativ, definitoriu pentru realizările județului Cluj.

Argeș-Reportaj' 86, în regia lui Ion Visu, prezintă realizări importante din industrie, agricultură, construcții, transporturi, punînd accentul pe munca plină de abnegație a omaneilor în aceste tulburătoare decenii. Sînt oameni obișnuiți, oameni ai zilelor noastre, care duc cu îndrăzneală lupta cu timpul. Portretele lor poartă acea lumină izvorîtă din inteligență, din încredere în forțele proprii, din bunul simț sub care își așează existența.

Prin Teleorman, azi (regia: Alexandru Gașpar) dedică imagini elocvente prezentului unui județ deținător al unei însemnate ponderi în construcția de mașini, materiale de construcții, industria textilă și alimentară, unui județ în care au fost construite, în anii socialismului, mari și moderne întreprinderi: Întreprinderea de aparataje și accesorii, Întreprinderea de panouri și tablouri electrice, Întreprinderea de rulmenți, Filatura de bumbac, Fabrica de nutreturi combinate etc.

Regăsim istoria la timpul prezent și în filmul realizat de regizorul Paul Orza sub titlul: **Sibiu, spațiu românesc al permanenței și vocației constructive.** "Județul Sibiu este o dovadă vie a politicii înțelepte, promovată cu perseverență de comuniști", spune comentariul. Avînd, cu deosebire, în ultimii 23 de ani, o evoluție economică și socială deosebită județul numără întreprinderi ca: Mecanica Sibiu cu un profil unic în industria românească, Automecanica-Mediaș producătoare de autoutilitare de cele mai diverse tipuri, Întreprinderea Vitrometan Mediaș, Fabrica de covoare Cisnădie, Întreprinderile de la Copșa Mică, Stațiunea de cercetări științifice de la Cristianul Sibiu și încă multe alte întreprinderi, fabrici, stațiuni de cercetare — pe care spectatorul le poate cunoaște, acum, prin intermediul aparatului de filmat. Exemplificînd vocația noastră constructivă, vorbind despre oamenii noi făuritori de bunuri materiale și spirituale, cei ce „transformă faptele în ctitorii socialiste cu care, pe bună dreptate, ne mîndrim". Sînt minute de adevăr despre oameni și munca lor. Minute dedicate constructorilor, celor care demonstrează neîncetat că reușita în viață este condiționată de muncă.

Ileana PERNEȘ-DĂNĂLACHE

„Punți de oțel și beton,
punți care unesc maluri și destine"

Contemporania '88

În spațiul de elevată spiritualitate românească al Tîrgoviștei, vechea capitală a Basarabilor, actuala cetate a oțelului, se va desfășura cea de a 13-a ediție a *Contemporaniei*, concurs al filmului documentar românesc, manifestare cultural-politic-educativă înscrisă în generosul Festival Național „Cîntarea României". Organizate de Comitetul municipal de Cultură și Educație Socialistă Tîrgoviște, Consiliul județean Dîmbovița al Sindicatelor, Întreprinderea cinematografică județeană în colaborare cu Studioul cinematografic „Alexandru Sahia", edițiile precedente au chemat la start cele mai bune filme documentare românești, prilejuind totodată rodnice întîlniri cu muncitorii de pe platforma industrială a municipiului, oferind un cadru stimulator, un climat de efervescență creatoare în care s-au afirmat nume tinere alături de mai vîrstnicii documentariști, s-au dezbătut nu numai valorile artistice, dar s-au subliniat și izvoarele de inspirație, destinul și scopul filmului documentar.

Cu atît mai solicitantă se arată ediția 1988 a *Contemporaniei* unde, pentru prima dată, alături de producții ale Studioului „Alexandru Sahia" vor fi prezente selecții ale Studiourilor cinematografice ale Armatei și Ministerului de Interne, filme de gen ale Centrului de Producție Cinematografică „București", ale Studioului „Animafilm" și ale studenților de la IATC. În fața unui juriu vor fi prezentate filme documentare oglindind succese ale construcției socialiste, pagini din istoria glorioasă a țării, frumusețile patriei. Concomitent cu concursul profesioniștilor se desfășoară o secțiune a cineamatorilor la care participă cineCluburi din întreaga țară.

Încercînd să dea răspunsuri la întrebarea: care este starea scurt-metrajului de non-ficțiune menit să oglindească marile transformări revoluționare economico-sociale din țara noastră, să facă, alături de filmul jucat, educația patriotică a milioanelor de spectatori din sălile de cinematograf?, *Contemporania* '88 sperăm să fie o confruntare artistică, exigentă și obiectivă, acordînd premii care să fie confirmate de viață, decurgînd din însăși menirea acestui gen cinematografic, mult apreciat de spectatori, de a fi o oglindă revelatoare, o forță mobilizatoare în jurul celor mai generoase idei ale contemporaneității.

■

https://biblioteca-digitala.ro

„Presa, radioul și televiziunea, cinematografia, teatrul, în general toate mijloacele noastre de informare și de educație trebuie să-și perfecționeze activitatea, să o axeze într-o măsură mai mare pe problemele generale ale dezvoltării patriei, ale activității politico-educative de ridicare a nivelului general de cultură al întregului popor".

Nicolae CEAUȘESCU

Un amplu și mobilizator program de acțiune

Expunerea secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, cu privire la unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative, precum și ale situației internaționale este, prin tezele și ideiile științifice fundamentale, de o pertinentă forță de analiză și sinteză și pentru noi, cineaștii, document programatic fundamental.

De la memorabilele întîlniri ale secretarului general al partidului cu cineaștii pînă la îndrumările date, în repetate rînduri, în cuvîntările sale, privind problemele ideologice ale educației socialiste și modalitatea cum ele sînt reflectate în planul culturii — al presei, radioului, televiziunii, al artelor în general — întotdeauna am putut trage cu satisfacție concluzia că cinematografia nu poate rămîne în afara largii perspective ce s-a deschis tuturor sectoarelor de activitate din țara noastră în concordanță cu hotărîrile Congresului al XIII-lea și ale Conferinței Naționale a partidului din decembrie 1987. Este firesc să fie așa căci filmului, arta cu cea mai mare forță de penetrație, îi revine cu atît mai mult sarcina de a fi modelator al noilor conștiințe revoluționare.

Cineaștii, ca oameni ai acestei meserii, obișnuiesc să recepționeze tot ce văd — într-o zi obișnuită de lucru sau într-o zi eveniment, tot ce se citește într-un ziar, într-o carte — prin ochiul aparatului de filmat, adică prin experiența profesiunii.

Tezele secretarului general al partidului, de la cele privind problemele economico-sociale la direcțiile ideologice și politico-educative își află o largă aplicabilitate și în arta cineastului. Este gîndul care s-a conturat, și de această dată, tot mai puternic, la studierea prețiosului document.

Secretarul general al partidului a expus pe larg sistemul democrației socialiste în toate domeniile de activitate, sistem care corelează sarcinile trasate de organele centrale cu creșterea răspunderilor individuale. Cinematografia, ca o artă nemijlocit dependentă de industrie, este prin însuși specificul ei un univers ideal pentru exercitarea acestei corelații. Cineaștii sînt chemați ca în operele de ficțiune sau în filmul documentar să traducă în imagini transformările revoluționare care au loc în patria noastră în toate domeniile de activitate. Este o sarcină ideologică care poate fi dusă la îndeplinire prin răspunderea și, desigur, talentul fiecărui regizor în parte, dar și prin calitatea colaborării cu fiecare membru al echipei de filmare, implicit prin răspunderea personală a fiecăruia. Filmul se conturează ca o zonă de aplicabilitate particulară, de astădată nu pe teren economic, ci pe cel al tezei elaborate de secretarul general al partidului privind raportul dintre răspunderea individuală și răspunderea colectivă, raport de care, în ultimă instanță, depinde reușita creației. Așa cum un director de întreprindere nu poate să-și îndeplinească planul fără aportul competent și responsabil al muncitorilor, nici un regizor nu poate să-și realizeze filmul fără aportul implicat al tuturor colaboratorilor săi. Sînt răspunderi ce nu se pot substitui una celeilalte, ci se pot doar potența într-o reală conlucrare.

Tot din expunerea secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, o altă idee majoră privește, în mod deosebit, activitatea cineastului. Este vorba de un alt principiu teoretic care, deși se referă la munca în întreprinderi, își găsește, prin forța sa de analiză și sinteză, o pertinentă aplicabilitate și în domeniul filmului. Este apelul la creativitate pentru înlăturarea uniformității, a anonimatului în vederea realizării unor produse care să se distingă prin „marca fabricii". Dacă secretarul general al partidului cere producătorilor de bunuri materiale să realizeze produse distincte care să poarte marca unei anume fabrici, cu atît mai mult, credem, se așteaptă de la cineaști, opere artistice care să se distingă prin marca lor individuală. Pe acest drum, deloc ușor, dar mereu generator de bucurii, al creatorului, traducerea acestui principiu din industrie în artă dă cheia idealului fiecărui artist. Ce altă reușită mai convingătoare pentru un cineast decît să ajungă la recunoașterea lui de către marele public? Tot așa cum, nu există mîndrie mai mare pentru o cinematografie decît să se impună prin marca unei școli naționale de film.

Aceeași magistrală expunere care dezbate problemele devenirii noastre în toate domeniile de activitate, iată, oferă și cineaștilor o inepuizabilă sursă tematică. De la noua revoluție agrară la competiția pe piața internațională a produselor industriale românești, de la dezvoltarea conștiinței revoluționare și formarea omului nou la apărarea principiilor de etică și echitate socialistă sînt realități contemporane ce pot avea acoperire în atîtea și atîtea biografii ale zilelor noastre, situații cu adevărat conflictuale și împliniri cu adevărat majore, care pot constitui substanța epică și esența patriotică a filmului românesc. **„În întreaga activitate politico-educativă** — spune tovarășul **Nicolae Ceaușescu — va trebui să angajăm cu și mai multă putere uniunile noastre de creație din domeniul literaturii, muzicii, artei plastice. Ele trebuie să participe activ, prin toate operele lor, la promovarea concepției revoluționare, a principiilor socialiste, a politicii partidului nostru, la ridicarea nivelului general de cultură al maselor, al poporului. Presa, radioul și televiziunea, cinematografia, teatrul, în general toate mijloacele noastre de informare și de educație trebuie să-și perfecționeze activitatea, să o axeze într-o măsură mai mare pe problemele generale ale dezvoltării patriei, ale activității politico-educative de ridicare a nivelului general de cultură al întregului popor".** Numai urmînd această cale, filmele noastre vor putea să îndeplinească rolul lor de modelator de conștiințe, numai astfel cinematografia va fi cu adevărat o artă legată de viață. Mai spunea secretarul general al partidului: **„Să studiem și să înțelegem temeinic contradicțiile care se manifestă în societatea noastră și să acționăm în mod conștient pentru înlăturarea lor".** Un citat politic care trebuie să fie și un îndreptar în aprecierea valorica a unui scenariu de actualitate. Căci ce altceva își propun scenariștii noștri — așa cum s-a văzut din ultimele producții de pe marele și micul ecran — decît să înfățișeze aspectele semnificative ale contradicțiilor ivite, firesc, în procesul muncii de zi cu zi, și să le găsească soluții în conflictul dramaturgic, ca viața să învingă, pîlduitor.

Lucrătorii din cinematografie trebuie să urmeze apelul de-și spori continuu cunoștințele, așa cum a spus tovarășul **Nicolae Ceaușescu: „Trebuie studiat, studiat continuu, trebuie învățat! Ceea ce spunem tineretului e valabil pentru toți: învățați, și iar învățați! Nu se poate asigura o conducere corespunzătoare fără înțelegerea schimbărilor care au loc continuu în societate, în lume, în dezvoltarea forțelor de producție, a științei, culturii, a cunoașterii universale".** Într-adevăr, fără cunoașterea profesiunii, oricare ar fie ea, fără stăpînirea mijloacelor tehnice specifice ale filmului în cazul nostru, imaginația creatoare nu-și poate găsi expresia dorită.

În cuvîntarea președintelui țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, mai există și o altă teză fundamentală, călăuzitoare care poate și trebuie să devină o sarcină de onoare a întregii noastre cinematografii, prin însăși natura artei filmului, și anume datoria filmului de a aduce contribuția sa specifică la „creșterea forței de atracție a socialismului în lume". Cinematografia noastră este datoare să arate fața luminoasă a societății noastre socialiste, a perspectivelor de împlinire plenară a omului nou, în procesul de edificare a unei societăți mai drepte. Căci filmul se adresează conștiințelor și este apt să propună eroi exemplari, modele umane capabile să insufle tinerilor și mai puțin tinerilor marile elanuri creatoare fără de care nimic nu se poate înfăptui.

Mircea ALEXANDRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Miezul fierbinte al pîinii de Alecu Croitoru cu Vistrian Roman, Constantin Diplan și Romeo Mușețeanu

Pe umerii ei fragili, răspunderea unei uzine (*Gustul și culoarea fericirii* de Felicia Cernăianu cu Cornelia Gheorghiu și Nae Gh. Mazilu)

Geografii sentimentale

Cu adevărat, calitatea de martor

Undeva în țară, peste niște dealuri, mergînd cu niște trenuri, apoi cu caii, spre munte, undeva există o femeie. Atît știam. Atît mi se spusese. Echipa condusă de Felicia Cernăianu (regizor) și Mircea Bunescu (operator) se pregătea de plecare și printre obiective, aparate, cabluri, lumină, m-am numărat și eu. Aveam calitatea de martor — binefăcătoare menire de a uita o clipă un timp măsurat într-un metru de peliculă, un gest măsurat tot într-un metru, de a uita o clipă curgerea peliculei printr-un aparat, eu eram de această dată martor și timpul privirii nu avea măsură... Am ajuns la Deva într-o dimineață, ningea mereu, orașul încă nu se trezise, oamenii visau fulgi sau poate veri toride, regizoarea cunoștea locurile, ele îi aminteau de adolescență, orașul adormit era plin de evenimente în mintea ei, în timp ce ningea nebunește peste străzile pustii, doar o echipă de filmare se lupta cu zăpada... „să-l vezi vara — zicea regizoarea — să vezi bulevardul, să vezi porumbeii, este aproape o Veneție, o Veneție fără apă"...

Ne-am urcat în cursa de Brad. Erau mulți navetiști sculați fără de vise, nimeni nu spunea nimic, se auzeau doar aburii respirațiilor neîntrerupte și după un timp motorul „Ratei". „Hai, hai Loredana" își alinta șoferul mașina, iar ea pornea supusă, poate mîndră că poarta un nume, această loredană avea geamurile desenate cu flori de gheață, „Rata" oprea din cînd în cînd, se cobora, se urca, ziua punea stăpînire pe fețele oamenilor, treziți acuma, curioși să se uite la lăzile cu aparate și la această echipă de filmare.

La Vălișoara s-au urcat vreo douăzeci de copii. Făceau naveta. O oră de drum, ca să nu mai socotim venirea de peste dealuri cu schiurile. Această navetă mi s-a părut acolo, în aburul iernii, printre privirile lor maturizate și înțelepte, un triumf al copilăriei... unul din copii cu un imens bloc de desen își admira „tema"! — o casă, un deal, un imens cer verde... m-am gîndit imediat la copiii din Vulturești (Jean Petrovici făcuse un film despre țara de basm a culorilor...), dar acești copii erau din Vălișoara și m-am gîndit că pentru ei cerul este atît de aproape de munte și zborul păsării atît de aproape de cer, de ce n-ar fi verde, poate de aceea păsările tot caută la cer, adică la un nou codru eminescian, ce se leagănă pe lîngă nori..., dar întrebîndu-l pe copil de ce un cer e verde, răspunsul lui mi-a spart gîndul: "Am avut foarte puțin albastru, foaia era mare, mama mi-a spus, ei, nu-i nimic, pune și tu nori, cît mai mulți nori, dar eu nu am vrut cer cu nori, am vrut să fie senin și cel mai mult am avut din culoarea asta, din verde... asta am avut, asta am făcut"... vorbea molcom copilul, era obosit, stătuse pînă noaptea să-și umple cerul lui cu verde..." acum știu că am greșit, o să-mi pună patru!"... dar eu i-am explicat, mîngîindu-l, că așa este cerul, cu ce se găsește, da, uite un film, dar eu nu trebuie să mă gîndesc acum la peliculă, eu nu sînt decît un martor.

O zi de muncă ce ține o viață

Pornind de la *Maria lu'Pascu* de Felicia Cernăianu, documentar premiat la cinci festivaluri

Drumul trece prin Blăjeni, Crișul, Plaiuri. Reți, ajungem la Grosuri Vale și de acolo drumul peste dealuri, cu caii. Peisaj de Mărginean, doar că nu planează asupra noastră păsările acelea uriașe, păsări-suflet, sau păsări-destin, mergem să o întîlnim pe femeia aceea care se numește Maria. Acum cincisprezece ani s-a măritat și a devenit Maria lu'Pascu. are trei copii, cîteva animale, muncește de dimineața pînă seara, filmul despre ea s-a făcut pe patru anotimpuri, a mai rămas doar iarna, este cel de-al patrulea, ei, Mariei, rămînindu-i încă alte zeci de anotimpuri care nu vor fi filmate niciodată. Ne aștepta. Ne aștepta mirîndu-se și acum, după trei anotimpuri, de ce am ales-o tocmai pe ea. Intrînd în acest univers, am descoperit o femeie tăcută, strîngîndu-și vorbele poate în lăzi de zestre, muncind de cu luna-n spate, culcîndu-se noaptea tîrziu, la jumătatea visării celorlalți. Mergea tot timpul, din casă afară, la lemne, de la lemne în grajd, de la grajd în bucătărie, de la bucătărie la copilul cel mic, un circuit al vieții și al tăcerii. Hotărît lucru, această femeie are o poveste, mi-am zis, dar am aflat că în aceste locuri toți sînt la fel. Cuvîntul acestor oameni, cu case depărtate, cuvîntul acestor oameni cufundați în veșnicia satului — este un ritual, iar noi, guralivii, ne-am trezit deodată că sîntem altfel! Da, un alt film, dar cîte nu s-ar putea face despre metafora blagiană a satului, sau despre femeile lui Bogza care „ies la razele de lună", dar, nu despre film e vorba. Eu trebuie să rămîn un martor.

Se filmează. I se spune Mariei să muncească. Nu i se spune un lucru nou. Să muncească intrînd în cadru, ieșind din cadru, să muncească în plan general și iarăși să muncească în plan întreg, să muncească pe lîngă travelling, sau în plan detaliu, sau în amorsă, să muncească și noi vom panorama, sau vom plonja, femeia se supune sau mi se pare, pentru că nimic din ea nu simte supunerea, iar, deodată, i se spune **stop**! Și femeia rămîne încremenită. Pentru prima oară cineva i-a spus stop, adică **gata** ajunge, este prima oară cînd simt că această femeie ar vrea să ne spună ceva, dar ea uită că acest stop este pentru noi, el oprește curgerea vieții printr-un aparat, această diabolică invenție care pornește și oprește viața la comandă. Pentru Maria lu'Pascu **gata** nu va fi niciodată. Sînt atîtea de făcut, sînt atîtea de crescut, sînt atîtea de îmbătrînit... nu, nu există gata! Și nici n-ar fi drept!

După cîteva zile petrecute între **motor și stop** coborîm și luăm cursa spre Barza. După un timp șoferul oprește. Undeva, la marginea drumului îl așteaptă o fată. Se uită la ea, nu scot o vorbă, nu fac nici un gest, după un timp femeia îi întinde o pungă cu ceva mîncare, bărbatul o privește din nou, e un fel de cod între ei, nimeni nu întreabă ce se întîmplă, de ce s-a oprit, oho, ce scandal se trezea în metropolă, cum ar fi arătat oamenii ceasurile, cum că nu e timp, repede, mai repede... aici parcă timpul a înghețat ca și zăpada de pe dealuri, de pe case, de pe ulițe, de peste tot... șoferul pornește, iar după un timp începe să fluiere ușor. Simte că-l privesc și tace. Îmi vine să-i spun să fluiere cît are chef, nu-i nimic rușinos în asta, să și strige dacă-i e bine, cît îi e de bine, nu-i nimic de ascuns, știu că o fată îl așteaptă și mai știu că sub ochii mei s-a petrecut poate cel mai frumos film de dragoste, cursa înainteză, apoi, odată ajunși la Barza, privesc minerii care intră în șut. La megafoane răsună un cîntec cu ABBA, ceva despre un vultur care se îndreaptă spre cer, **noroc bun** le zic eu, în gînd, minerilor și din nou în cursă spre Brad. Acolo dăm peste un magazin de antichități, zis și de „ieftinătăturí". „Poftiți, muzică simfonică numai șaptezeci și cinci de bani, luați, domnilor, un fîș costă douăzeci de lei, — cred că dacă scoți o sută cumperi tot magazinul — luați, vreți un trombon, șaizeci de lei, sau perii de șters jaluzele, costă doar cincisprezece bani bucata!" — ies repede, altfel mă vinde și pe mine aceasta femeie senzațională, nici dacă înveți tomuri de reclamă nu poți să ai asemenea vervă, la ea e din născare, ies și apoi mă întorc. „— Culori aveți? Aveți albastru?" „Cum să nu — zice repede femeia — avem, tuburile sînt cam tari, am zece tuburi, costă doi lei!"

Le iau, poate mă voi întîlni cu copilul din Vălișoara să-i spun eu cum arată cerul, să-i zic, măi, băiete, e numai albastru și să nu faci nori pe el... numai dacă vrei să plouă și atunci... atunci să-i faci albi, să plouă, să crească recolta... dar în drum nu am întîlnit nici un copil!

Bilanțul — s-a realizat un film, **Maria lu'Pascu**, premiat la cinci festivaluri, iar eu, martorul am plecat cu cîteva filme scrise, unul despre dragoste, unul despre cerul copilăriei, unul despre obiecte sau mai bine zis despre inutilitatea atîtor obiecte, altul despre liniște, filme care odată vor exista între **motor și stop**, sau dacă nu le voi face eu, atunci se va găsi cineva care să citească peste ani această epistolă dedicată geografiei sentimentale...

Laurențiu DAMIAN

https://biblioteca-digitala.ro

Noțiunea de artă clasică nu contrazice înnoirile

Sînteți în ultima vreme, stimate Ion Brad, tot mai prezent pe genericele filmelor noastre. Două recente premiere, „Umbrele soarelui" cu un scenariu inspirat din vastul dumneavoastră roman de familie și „Flăcări pe comori" după opera lui Agârbiceanu. Aveți în perspectivă un film despre Mihai Eminescu — iată, mi-am zis, un conlocutor ideal pentru rubrica noastră despre scenariu.

— Aș aminti, pentru început, că premiera filmului **Umbrele soarelui** a avut loc la Alba Iulia și la Blaj unde s-a bucurat de o caldă primire a publicului. Ambele titluri amintite de dumneavoastră — îndrăznesc a spune (au spus-o și alții) — sînt filme importante atît prin temele lor cît, mai ales, prin viziunea regizoral-interpretativă, prin aportul artistic al întregii echipe. Într-o artă colectivă ca cinematograful, de succesul ori insuccesul unor filme sîntem răspunzători cu toții. Dar, cu siguranță, personalitatea filmului e imprimată de personalitatea regizorului. Ne place ori nu ne place nouă, scriitorilor-scenariști, regizorul e principalul realizator al operei.

— Și totuși, s-a dovedit de-atîtea ori, de la calitatea scenariilor pornesc toate...

— E drept că dacă filmul iese prost, oricine poate să-l întrebe pe regizor, pe interpreți, de ce au acceptat un scenariu, un rol slab. Cred că aici e datoria, în primul rînd a producătorului, — care și la noi, ca pretutindeni în lume, își formulează exigențele lui — e totodată și datoria realizatorului, de a nu trimite spre platou improvizații scenaristice, elaborări superficiale, cu fisuri grave care pe ecran devin adevărate prăpăstii. Improvizația scenariului e o veche suferință a cinematografiei noastre și ea se agravează atunci cînd regizorul nu dă cu hotărîre la o parte slăbiciunile dramaturgiei și nu știe ca, printr-o distribuție adecvată, să îndrume actorii spre îmbogățirea partiturilor, spre aprofundarea personajelor, încărcarea lor de veridic, astfel încît să-i ferească pe interpreți de a cădea în capcana curentă a simplificărilor, a schematizării caracterelor.

— Dar aceasta presupune un consum uriaș de energie artistică, de timp, de talent și inteligență regizorală și filmul tot „cîrpit" iese...

— Fiind vorba de o artă colectivă, trebuie să punem umărul cu toții, exact unde e mai greu, unde lipsa de experiență a unui scenariu, superficialitatea altuia, riscă să ducă filmul spre eșec. Mai există însă și o altă capcană foarte periculoasă: cea a genurilor de succes garantat. Nu sînt împotriva comediilor sau divertismentelor muzicale, își au și ele locul lor într-o producție variată, diversificată. Dar numai cu filme care stîrnesc un haz ușor, o satisfacție imediată, de suprafață, nu putem oferi spectatorului dimensiunea reală a existenței care nu e compusă, o știm cu toții, numai din scene hazlii. Socialismul fiind o formă de expresie a unor profunde transformări sociale, politice, filozofice, manifestarea unei lupte permanente pentru înnobilarea ființei umane cu răsturnări, adeseori, care cer abnegație, spirit de sacrificiu, care presupun pasiuni mari, stări complexe ce desfid simplismul și care nu trebuiesc ignorate de un artist, ci prezentate lucid, în toată amploarea și semnificația lor umană. Nu vreau, desigur să exagerez, dar e o iluzie să ne închipuim că dacă filmul nostru nu „deranjează" cu nimic publicul, ne-am îndeplinit mandatul artistic și social. Publicul trebuie „deranjat" cu idei mari, importante, cu conflicte puternice, singurele care pot să-l miște, să-l zguduie, să-l pună pe gînduri, să-l educe. O bătîre măruntă în teme minore, o apă prea calmă nu pot decît să fure ochiul spectatorului. Iar acestea sînt liniștiri provizorii, păgubitoare atît pentru artist cît și pentru spectator.

— Și totuși, spuneați, comedia este și ea necesară. Și nu doar ca simplu divertisment. Satira, de pildă, cu o mică mare socială...

— Nu contest, cum spuneam, rolul comediei, al genului muzical, al celui de aventuri, dar se simte nevoia de filme mari, cu o problematică majoră, care să ne solicite la alte dimensiuni.

— E, probabil, și ceea ce v-a atras în scrierile lui Agârbiceanu, mai ales în „Arhanghelii" și „Licean odinioară".

— În scenariul filmului **Flăcări pe comori** am preluat sugestii din ambele romane ca și din cîteva schițe, urmărind două fire narative mai importante. Unul: intrarea în viață a unor tineri dintr-un centru de cultură românesc — Blajul — la începutul secolului, atunci cînd Austro-Ungaria ducea cea mai odioasă politică de deznaționalizare a românilor transilvăneni. Acești tineri, înfruntînd toate riscurile, îndrăznesc un gest simbolic al curajului, al patriotismului, gest ce le va determina destinele. Unul din tineri va pleca în Munții Apuseni să urmeze profesia părinților, aceea de învățător care sădește în sufletele copiilor dragostea de țară, dorința de unire a tuturor românilor. Ceilalți doi trec în România ca să-și continue, în alte forme, lupta pentru unitate națională. Al doilea fir epic urmărește povestea de dragoste a tînărului învățător cu fata unui bogat proprietar al minelor de aur din Apuseni, cel care face din avere nu doar o ambiție, ci un țel devorator, distrugător de vieți. Puritatea idealului tinerilor este opusă energic acestei nesăbuite patimi de avere, ceea ce creează momente dramatice, de confruntare a iubirii cu lumea dogmelor dezumanizante.

— È materia dramatică densă, proprie literaturii lui Agârbiceanu care a stimulat de cîteva ori ambiția cineaștilor noștri.

— Agârbiceanu e unul din marii realiști în opera căruia, de la schiță la romanul amplu, există o structură bine închegată. Or, filmul are nevoie de o atare structură, ca și de mișcare, de personaje distinct conturate, cu o originalitate marcată a comportamentului, a limbajului. Și nu întîmplător cîțiva cineaști talentați s-au aplecat asupra lor reușind pelicule remarcabile.

— Filme de factură clasică, dar și unele mai moderne ca mod de a nara.

— Noțiunea de artă clasică nu contrazice, cred, căutările și înnoirile. Sînt opere unde co-există, în chip armonios, o continuitate a tradiției și o inovare a limbajului, a expresivității viziunii și stilurilor de interpretare. Filmele au nevoie de această narație, de această poveste în care personajele să se definească energic. Cele mai bune filme americane, sovietice, italiene se bazează pe o structură epică precisă, pe caractere și conflicte sociale și psihologice care au ceva important de comunicat.

— Chiar și cele două filme realizate după scenariile dumneavoastră se diferențiază net ca modalitate de povestire, de limbaj.

— E meritul filmului lui Nicolae Margineanu **Flăcări pe comori**, care aduce în fața spectatorului o întreagă lume, o întreagă epocă într-o narațiune coerentă din punct de vedere social, istoric, cu mijloace ale cinematografului modern. În celălalt film, **Umbrele soarelui** nu mai primează structura epică, ci analiza psihologică, aprofundarea cîtorva situații în care personajele principale își relevă, uneori prin minimum de acțiuni, dar prin trăiri de mare intensitate, toată bogăția sufletească. Aici, preferința regizorală a mers către poemul dramatic, formulă perfect justificată în acest film. Ea reflectă, ca și în literatură, nu numai nevoia artiștilor de a comunica în forme artistice variate, dar și nevoia publicului de a regăsi pe ecran multiple exprimări ale complexității vieții. Și pot să vă spun că la premierele de la Alba Iulia și Blaj acest poem dramatic a fost foarte bine primit. Interpreta bunicii din film, Leopoldina Bălănuță a fost aplaudată la „scenă deschisă" în momente cînd, fără a rosti un singur cuvînt, fără a schița nici o mișcare, actrița a știut să exprime doar printr-o privire, printr-o tăcere semnificativă, mai multă trăire, emoție, decît prin scene de acțiune. Foarte bine primite au fost și cele trei personaje interpretate cu har de Dragoș Pîslaru, Ana Ciontea și Ecaterina Nazare.

— O neglijare a factorului psihologic în favoarea elementului epic nu reprezintă, oare, unul din punctele nevralgice ale filmelor noastre?

— În general, nu cred că deficiențele vin din lipsa unui echilibru între epic și psihologic, ci din simplificarea raporturilor omenești reale. Nu genul psihologic ori cel de acțiune asigură automat calitatea filmului, ci modul în care realizatorii îl înțeleg și știu să pătrundă în zonele mai adînci ale ființei umane, reușind să scoată la lumină adevăruri subtile, pe care să nu le arate cu degetul, ci să le sugereze, cu finețe artistică. Ceea ce e slab în filmele noastre vine tocmai de la abdicarea de la acest adevăr, simplificarea didacticistă făcută în numele așazisei clarități.

— O trăsătură esențială în filmele după proza dumneavoastră este atmosfera specific românească imprimată nu numai de locul unde este situată povestirea — satul transilvănean, ci și de trăsăturile de caracter, comportament, exprimare ale personajelor, ceea ce nu se întîmplă, din păcate, multor pelicule...

— În film, atmosfera e ceva atît de concret, de material, de vizibil, încît a o neglija înseamnă a suprima o dimensiune esențială a acestei arte atît de universală ca adresă și atît de specific națională ca expresie. Dincolo de un anume peisaj, comportament, limbaj, o parte din ceea ce numim specific național o dau stările arhetipale ce vin din istorie, din mitologie, exprimate în psihologia populară, în port, tradiție, mentalități. Dar aceste noțiuni nu sînt date o dată pentru totdeauna, nu sînt osificate, ele există ca niște rădăcini care trăiesc atîta vreme cît alimentează un trunchi sănătos, un lăstăriș tînăr, neliniștit de intensitatea luminii, de toate vînturile și curentele care circulă în zarea unei epoci. Socotesc că specificul național e imprimat și de acești curenți care circulă dinspre zonele arhetipale spre ceea ce înseamnă devenire și înnoire istorică. Devenire cu toate implicațiile ei într-o actualitate în care artistul nu poate reda prezentul în sine, ci doar ca pe o etapă specifică în evoluția istorică. Noțiuni ca trecut-prezent-viitor-, tradiție și inovație nu numai că nu se exclud, ci se completează firesc. Ele pot ajuta filmului românesc să se contureze ca o artă profundă a specificului național, așa cum s-au impus lumii și celelalte arte. În această direcție, teoreticienii și-au spus demult cuvîntul, dar discuțiile pot continua cu fiecare operă care apare, fiecare fiind un argument concret, viu, pentru acel adevăr estetic după care nu poate exista o artă universală fără un spirit național. Dar, repet, național însemnînd nu numai tradiție, ci capacitatea de a înnoi permanent, de a da perspectivă unui îndelung proces istoric. În planul personajului literar, cinematografic, aceasta înseamnă capacitatea de a asigura ideile generale la nivelul unei expresivități individual pe cît posibil inconfundabile. Și dacă stăm să ne gîndim cele mai bune filme ale noastre — unele distinse cu mari premii internaționale — de la **Pădurea spînzuraților** la recentul **Moromeții** au însemnat tocmai confirmarea acestui raport național-universal în competiții artistice exigente. În competițiile unei arte cu toate reverberațiile spiritului național și, totodată, cu aspirația ei spre universalitate.

Interviu realizat de **Alice MĂNOIU**

Le place ori nu le place scriitorilor-scenariști, regizorul e principalul realizator al operei

Ion Brad: poet, romancier și, nu în ultimul rînd, scenarist

Viabilitatea unei formule: poemul **dramatic** (*Umbrele soarelui* cu Ana Ciontea și Dragoș Pîslaru)

https://biblioteca-digitala.ro

dezbaterile revistei „Cinema"

Animația noastră la ora maximei

Arta de a bucura, arta de a instrui

Așaptea bis — sau a opta artă — animația își face mai puține probleme de ordin teoretic și înaintează laborios, alături de celelalte, cu o practica a creației, cînd mai fertilă, cînd mai puțin fertilă, dar non-stop. Copiii cer filme — basmele lumii moderne — televiziunea înghite milioane de imagini animate, echipe întregi de pictori, graficieni, animatori, înarmați pînă în dinți cu guașe, calc, acetofan, creioane, pensule, dar și gheme de lînă, fire de nisip, de iarbă (oare iarba n-am inventat-o eu, ca să dau cuiva vreo sugestie?), trec zilnic la „asediul" voios cu șoricei-mușchetari, cu oameni sunători, și păduri cîntătoare, cu crăiese ale mușețelului, cu roboți în misiuni spațiale ori temerari acționînd la diverse scări (artistice), ca să înfrunte, să instruiască, să bine-formeze și prin minunata lume a scrisului-în-imagini, alte și alte generații. Generații ce apar, se perindă pe ecranul vieții, se retrag încetișor-departișor (cum zice poetul popular, îmblînzind depărtările), ca într-o suită de nostalgice fotografii de familie, balada a timpului ce trece, dar și a rațiunii, demonstrației nobile de a fi. De a supraviețui. Cine urmărește periodic producția harnicului studio Animafilm, recunoaște în enumerarea de mai sus, titluri și personaje din cîteva desene animate, concretizînd direcțiile de stimulare a creației autohtone: filmul animat — gen basm, fabulă, aventură, parodie sau anecdotă, cu precădere pentru copii, și filmul animat de tipul elegie, baladă, meditație, eseu, destinate înțelegerii adulte și impuse mai mult prin filme de autor. Ca cele două direcții nu se exclud, nu se pot exclude într-o cinematografie preocupată de modelarea, înobilarea morală și estetică a tuturor vîrstelor, ca ele se completează și adesea se întrepătrund, lărgindu-și sfera de interes, o dovedesc cîteva din izbutitele realizări ale genului. Balada, de pildă, cu suibiect istoric, așa cum o înțelege Ion Truică, în **Pîrjolul** sau **Hiroshima**, se adresează, prin valoarea metaforei, frumusețea grafic-stilistică, multor categorii de spectatori. Parodierea spirituală a unor texte clasice, practicata cu fantezie grafică, cu vervă coloristică de Laurențiu Sîrbu în **Balada unui greier mic**, sau cu exuberanța mișcării, a umorului, cu ingeniozitatea gagului de Victor Antonescu în **Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor** bucură, deopotrivă, pe cei mici și pe cei mari. Elegiacul basm cu clowni **(A fost odată un clown)** al Lianei Petruțiu, descoperă cu grație, poezie, delicatețe coloristică, lumea genuină a circului, încîntînd toate vîrstele. Un serial (didactic) de larg succes. **Vreau să știu,** tratat plastic, de cîțiva dintre realizatorii studioului, cu farmec și ingeniozitate (vezi episoadele semnate de Virgil Mocanu și Tatiana Apahideanu) reușesc sa instruiască în mod plăcut, inteligent, nu numai școlarii și preșcolarii. Plecînd de la o idee foarte adecvată specificului animației (și ce rare sînt, din păcate, asemenea idei originale care să nu ilustreze doar un text literar!), o ideie ca apariția pictogramelor, evoluția scrisului de-a lungul istoriei **(Minunata lume a scrisului** de Virgil Mocanu) sau fascinanta, dinamica devenire a formelor (Adrian Petringenaru: **Perpetua renaștere**), aceste filme-lecții-eseuri de buna calitate grafica, reușesc să demonstreze că educativ-didactic-instructiv — sînt noțiuni ce pot rima perfect cu spiritual-intelectual-captivant. Condiția: spectatorul, indiferent de data nașterii, să nu fie tratat ca un nevîrstnic arierat: subiectul să-i fie dezvăluit cu claritate, dar nu cu elementaritate, să-i fie înlănțuit cu coerență (cerințe pe care le neglijează ades filmele noastre de animație, încîlcindu-se și complicînd inutil, ori simplificînd la maximum). Se cere, neapărat inventivitate plastică, pentru că aici mai mult ca oriunde „deja văzutul" se recunoaște rapid, gagul preluat din alte episoade (chiar ale aceluiași autor) plictisește, obosește, dacă nu-i prelucrat continuu, înnoit, înnobilat cu ceva deasupra zoomorfismului banal, plat, casnic. Oricît de simpatice, pățaniile de ogradă, cu aceiași cocoșei ce-și consultă ceasul înainte de a da semnalul, istorioare naive cu puicuțe grijulii și rățoi neascultători care se cumințesc în final, nu mai pot menține interesul unui „șoim" de azi, deprins din grădiniță cu jocuri de logică, inventivitate, fantezia construcției, cu desfășurări rapide de forme, volume, culori. Și căutările în acest domeniu sînt din păcate rare, cultivate, sporadic, doar de cîțiva autori: Gopo — cu originalele sale tehnici artistice, Marcel Mihai — imaginînd, într-o caleidoscopică înlănțuire de straturi geologice — picturale, un generos poem al vieții **(A fi)**, Radu Igaszag, folosind ingenios fotografii estompate, siluete, în supraimpresiuni și fondu-uri cu finalități simbolice **(Fotografii de familie)**; Dinu Petrescu, elaborînd un desen cu tentă expresionistă, inteligent valorificat la filmare în puternice racursiuri, rotiri vertiginoase, într-un univers cuprins de panică **(Vijelia)**; Călin Giurgiu, dezvoltînd o cromatică subtilă, un lirism grațios al liniei **(Furnica)**.

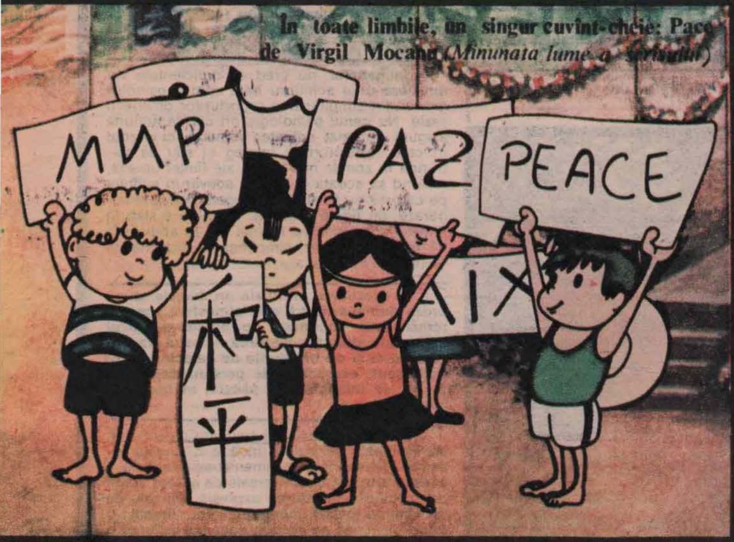
Sigur că cererea „pieței" sporește numarul episoadelor de serial tip **Pățaniile Mariei** (morală) explicită, epică limpede, plastica tradiționala), ori simpaticele **Aventuri ale lui Pin Pin** (datorate Luminiței Cazacu). Ca și temerarele ecranizări după „Harap Alb" (Laurențiu Sîrbu sau după „Nunta Zamfirei" (Tatiana Apahideanu), antrenînd majoritatea forțelor artistice și tehnice ale studioului. Dar o cerință — consider eu vitală — pentru creatorii de la Animafilm, rămîne stimularea și autostimularea pentru găsirea a noi și noi modalități de expresie plastic-cinematografică. Pentru o grafică și o pictură modernă, sugestivă și totodată spre asigurarea colaborării mai temeinice, constante, cu scenariști profesioniști care să dea o mai mare deschidere și consistență de idee, de iscusință narativă, micilor pelicule animate destinate marelui public.

Alice MĂNOIU

Animația românească pe meridianele lumii

Cannes... Palme d'Or pentru Omulețul lui Gopo, început de drum strălucit pentru animația românească. A urmat Festivalul de la Mamaia unde animatorii s-au confruntat la ei acasă cu marile valori ale celei de a opta arte de pretutindeni. Succesele au continuat prin distincții importante obținute la alte competiții de anvergură. Cum e dusă mai departe această tradiție glorioasă? O privire asupra producțiilor studioului „Animafilm" în ultimii patru ani, a ecoului peste hotare, la tîrguri și festivaluri, ne oferă date instructive despre competența profesională, cultura plastică a cineaștilor, despre orizontul spiritual al filmelor noastre de animație. În parte, și datorită solicitărilor unor difuzori din țări cu școli puternice de animație, serialul și lungmetrajul ocupă un loc privilegiat. În topul preferințelor publicului din străinătate se situează serialul **Cei trei mușchetari** în regia lui Victor Antonescu, un maestru al animației clasice. Această prelucrare liberă după romanul omonim al lui Dumas, în care rolurile cunoscutelor personaje au fost preluate de motani și șoricei, se vizionează pe canale de televiziune și pe marile ecrane din Statele Unite, Marea Britanie, Canada, U.R.S.S., Italia, Ungaria, Polonia, Bulgaria, Egipt, Irak, Liban, Libia și altele. Patru din cele mai izbutite episoade au fost selecționate la festivalurile de la Moscova, Chicago, Berlinul de Vest, Teheran. De popularitate se bucură și aventurile încercaților marinari căutători de comori misterioase din **Cine rîde la urmă** de Ion Manea, Lucian Profirescu și Artin Badea. De asemenea, palpitantele înfruntări cosmice din lungmetrajul de science-fiction **Misiunea spațială Delta** de Călin Cazan și Mircea Toia. Din ciclurile mai vechi continuă să suscite interesul **Dixy și Doby** și **Detectivul amator,** fermecătoare replici parodice la filmele western și polițiste. Faptul se datorează măiestriei artistice a realizatorilor, pionieri ai animației românești, regizorii Olimp Vărășteanu, Florin Angelescu, Adrian Nicolau. Au audiența la mici spectatori de pe alte meridiane și peripețiile pline de suspens din **Aventuri submarine** realizate de Laurențiu Sîrbu, Victor Antonescu, Virgil Mocanu, ca și întîmplările vesele ale eroinei lui Nell Cobar, Mihaela. Simpaticii eroi, Bălănel și Miaunel, au fost cunoscuți de curînd și de copii din Japonia, iar seriale mai noi ca **Temerarii de la scara doi** în regia lui Marian Mihail, Zaharia Buzea, Ana Maria Buzea, Artin Badea; **Trei prieteni** de Laurențiu Sîrbu și **Vreau să știu** au fost difuzate de rețele de televiziune din țările socialiste și din Italia. De multe ori serialul se apropie de exigențele filmului de autor. **Homo faber** de Ion Popescu Gopo (premiul II la Festivalul de scurt metraj de la Bilbao-Spania), este o incursiune plină de haz în istoria creării uneltelor și a celorlalte obiecte de care ne folosim în viața de zi cu zi. Luîndu-l ca ghid pe faimosul omuleț, regizorul apelează la tehnici originale în care desenul animat este îmbinat cu imagini reale — fotografii și filmare cu actori. O lecție inteligentă, cuceritoare prin vervă, remarcabilă plastic, ne propune Virgil Mocanu în **Minunata lume a scrisului,** încununată cu Premiul pentru cel mai bun film didactic la Festivalul internațional al filmului de animație de la Espinho — Portugalia. Situarea producției în context internațional, criteriile de apreciere ale specialiștilor, difuzorilor și producătorilor străini oferă subiecte de meditație pentru viitor, cineaștilor noștri. Credem că momentul actual este propice privirii în urmă și autoanalizei. A ordonării experienței acumulate spre un efort de adîncire a reușitelor. Se bucură de audiență în lume povestirile de tip saga, pline de suspens, desfășurate în spații exotice. Se caută animația dinamică, concentrarea unui număr mare de gaguri pe unitatea de timp, dialogurile spirituale, sursă de umor și suport pentru coerența acțiunii.

Filmul de autor este cel mai complet mijloc de experimentare a unor modalități de expre-



În toate limbile, un singur cuvînt-cheie: Pace de Virgil Mocanu (*Minunata lume a scrisului*)

O artă pentru toți copiii și pentru copilul din noi

Animația în slujba marilor teme istorice (*Ziua însîngerată* de Ion Truică)

La scara fanteziei, grației, umorului (*Curcubeul* de Laurențiu Sîrbu)

https://biblioteca-digitala.ro

exigențe (I)

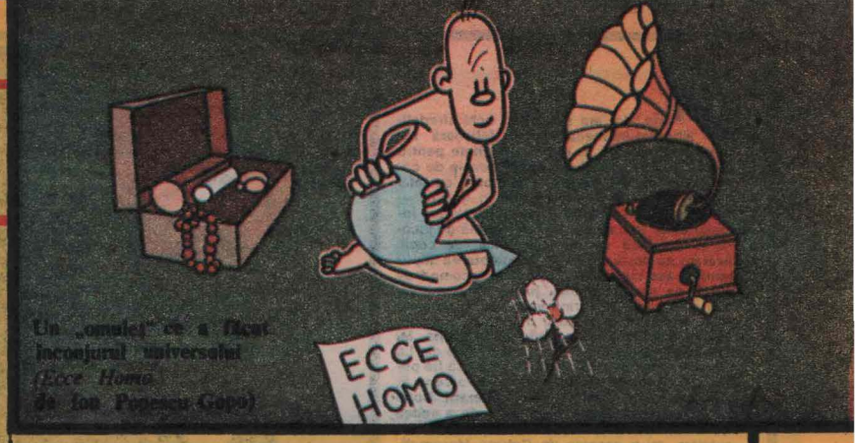
sie novatoare. Prin grafica elaborată, deschiderea spre metaforă, cu filmul de autor pătrundem într-un spațiu spiritual al unei culturi naționale. Remarcarea acestor pelicule, premierea lor la diverse confruntări internaționale, reprezintă o carte de vizită pentru o cinematografie, o fac competitivă. Deși activitatea creatorilor de la „Animafilm" s-a concentrat în ultimul timp pe seriale și lungmetraje, s-au realizat și cîteva unicate artistice care au trezit interesul juriilor internaționale. Căutările lui Ion Popescu Gopo din filmele experimentale cu **E pur si muove, Cadru cu cadru, Animagicfilm** de expresivitatea în animație a diferitelor tehnici și procedee din artele plastice, s-au materializat în două poeme cinematografice. **Tu** (Premiul II, Dragonul de argint la Festivalul de scurt metraj de la Cracovia și Diplomă de merit la Tampere Finlanda) — elogiu sensibil al misterului feminității, ca și **Ucenicul vrăjitor** (Premiul pentru cel mai bun scurt metraj la Festivalul filmului pentru copii și tineret de la Giffoni Valle Piano-Italia), devin demonstrații sugestive a magiei unei arte — animația. Laurențiu Sîrbu se impune în continuare ca un inspirat tălmăcitor al literaturii. „Filmul său, **Pului** (Premiul II la Festivalul filmului pentru copii de la Chicago) la 15 ani de la premieră, surprinde prin prospețime, impresionînd prin spectacolul cromatic exploziv ce traduce emoționant drama necuvîntătoarelor din povestea lui Brătescu-Voinești. În programele de concurs și informare de la Zagreb, Toronto, Los Angeles, Espinho, Odensee, Chicago, figurează două călătorii lirice în universul copilăriei. În **Anotimpul fericit** de Olimp Vărășteanu și **Ladă pentru o mărgică albastră** de Luminița Cazacu (mențiune specială a juriului pentru plastică și poezia expresiei la Tomar—Portugalia) fantezia celor mici modifică realitatea, visul metamorfozează lumea. Stilul grafic personal al Lianei Petruțiu și al lui Ion Truică l-am regăsit în cîteva pelicule selecționate la Oberhausen, Annecy, Leipzig, Gijon, Odensee, Stuttgart, Espinho. **A fost odată un clown** și **Cartea cu gutural** sînt metafore ale copilăriei. În film ca și în ilustrația de carte sau pictură Liana Petruțiu este o poetă a liniei și culorii, în zugrăvirea acestei vîrste. Grația și originalitatea formelor plastice imaginate, dincolo de care palpită o melancolie reflexivă, compun o atmosferă insolită, onirică. Plastica rafinată a lui Ion Truică, susținută admirabil de acordurile originale ale muzicii lui Călin Ioachimescu, reliefează expresiv momentele istorice tragice din **Hiroshima**, și **Pîrjolul**, evocare a răscoalei de la 1907. Se remarcă tratarea tensionată în desenul stilizat, sobru și laconic, în jocul compozițional sever. De un larg ecou la festivaluri s-a bucurat și **Ascensiunea** de Virgil Mocanu, epitaf închinat deschizătorilor de drumuri, celor care optează pentru calea dreaptă în viață, asumîndu-și toate riscurile. Expresiile vizuale, de o frumusețe aspră, datorate graficienei Doina Botez invită la meditație asupra atitudinii eroului. Forma descrie un complicat arabesc psihologic, încercînd să surprindă mișcarea vieții interioare în momentele de seninătate, de revoltă, de renunțare, de elan. O experiență demnă de semnalat este și colaborarea lui Adrian Petringenaru cu criticul american David Erlich. Plecînd de la scenariul acestuia, regizorul compune în **Perpetua renaștere**, un frumos eseu cineplastic despre viața formelor.

Rezonanța internațională a unor pelicule a ajutat și la impunerea unei noi generații de regizori. Zeno Bogdănescu, Radu Igaszag, Constantin Păun, Marcel Mihai, Călin Giurgiu, Dinu Petrescu, Olimpiu Bandalac, Lucian Profirescu și alții aduc un suflu proaspăt, conferă încredere în viitorul filmului de animație românesc. Fapt revelabil, debutul lor în filmul de autor a reținut atenția specialiștilor la Zagreb, Annecy, Varna, Leipzig, Montréal, Chicago, Bilbao, Stuttgart Radu Igaszag figurează alături de maeștri ca Bozzetto și Rofusz în palmaresul Festivalului Internațional de la Hiroshima, fiind distins cu Premiul II pentru **Fotografii de familie** de un juriu al cărui președinte a fost Raoul Servais. Tînărul regizor imaginează un tragic ritual al generațiilor. Imaginea omului, perpetua și strania sa trecere în neființă, este păstrată doar de fotografie, simbolizînd iluzia abolirii timpului, dorința secretă de a rezista în fața vremii. **Casa** și **Balada** de Zeno Bogdănescu sînt printre cele mai solicitate pelicule la reuniuni internaționale. **Casa** a intrat în concurs și la prestigioasele și severele festivaluri de animație de la Zagreb și Annecy. În film, asistăm la destrămarea unui univers uman și la clădirea altuia. Detaliile care dizolvă și recompun viața vechii case părăsite, punctate sonor, strălucitor de muzica lui Octav Nemescu, tulbură tocmai prin ceea ce lasă nespus. În **Pompele** lui Olimpiu Bandalac ciclurile vieții se scurg, martora fiind pompa care le dăruise oamenilor apa cea de toate zilele. Trecutul irupe în prezent și-l recreează pe noi dimensiuni, pe noi temeiuri, spre alte perspective. În **Timpul**, Constantin Păun încearcă o inventariere amplă a umanului de la procesele petrecute în conștiință pînă la evenimentele care angrenează mulțimile. Pentru surprinderea acestei deveniri, a artistului și a istoriei, regizorul folosește tehnici complexe: desenul animat îmbinat cu fotografii, insert-citat de peliculă reală, peliculă prelucrată, animație cu actori. Metafora plastică din **A fi** de Marcel Mihai este un poem al miracolului vieții. Ivirea unei flori în lumină capătă proporții cosmice. În **Vijelia** de Dinu Petrescu prietenia dintre un copil și un mînz, curiozitatea, uimirea, spaima celor doi în fața naturii dezlănțuite, devine o parabolă a misterului cunoașterii. Harul deosebit pentru animație al tînărului Călin Giurgiu se desfășoară cu aceeași dezinvoltură pe dimensiunea poetică și pe cea umoristică. În fabula din **Furnica**, după Emil Girleanu, emoționează eleganța lirică, minuția de bijutier cu care regizorul descrie trăirile micii vietăți. Filmul satiric a figurat și el la manifestări internaționale, reprezentat de creațiile unor clasici ai animației, experimentații Nell Cobar, Olimp Vărășteanu, Adrian Nicolau. Evidențiem și cîteva prezențe noi care au revigorat în anii din urmă acest gen la noi. **Salt-mortal, Festivitatea de premiere** de Dinu Șerbescu, **Pierde-vară** de Călin Giurgiu, **Oul** de Marcel Mihai, **Mozaic 5** de Lucian Profirescu și Grigore Traian Pop, s-au distins prin animația dinamică, gagul spumos, simplitatea compozițională, spontaneitatea cuceritoare a situațiilor comice, ironia, uneori amară, cu care sînt amendate tarele de comportament în relațiile cu semenii. Interesul cineaștilor străini pentru filmele de autor românești sînt o dovadă că ele sînt, în general, în consonanță cu experiențele cele mai interesante pe plan mondial, creatorii noștri demonstrînd siguranță profesională, imaginație, inventivitate. Faptul pledează neîndoios pentru încurajarea în continuare a acestor pelicule. De asemenea abordarea cu mai mult curaj a temelor esențiale, a ideilor mari care frămîntă lumea astăzi, paralel cu adecvarea mijloacelor de expresie, evitînd capcanele calofiliei și al jocului gratuit al formelor, ar putea impune mai energic afirmarea animației românești pe meridiane și paralele.

În prezentarea ecourilor internaționale, lista s-ar putea prelungi. Exemplele alese ni se par însă reprezentative pentru disponibilitățile, talentul, tendințele de innoire plastică, ale animatorilor noștri, ele definind în același timp personalitatea unei cinematografii.

Ludmila PATLANJOGLU

> Filmele noastre de animație rulează pe toate ecranele lumii. Un succes care obligă. O realitate care stimulează



Un „omuleț" ce a făcut înconjurul universului (*Ecce Homo*, de Ion Popescu Gopo)

Cea mai importantă notă o pune publicul

O realitate este faptul că filmul satiric de animație, obiectul discuției la care l-am invitat pe Nell Cobar distins la Montreal cu Oscarul caricaturii mondiale, autor multipremiat la Veneția, Gijon, Moscova, Teheran pentru serialul „Mihaela", se bucură de o foarte bună primire la public. În cinematografe, la festivaluri, la gale, adeziunea publicului, chiar setea lui pentru filmele satirice este o evidență. Știm cu toții, publicul iubește umorul, satira. Îi place să rîdă. E în firea omului. Această constatare este împărtășită și de colegii dumneavoastră de la „Animafilm?"

— În privința creatorilor de film, răspunsul este categoric. „Da". Aproape nu există regizor care să nu fi abordat și genul satirei în animație. Firește, fiecare și-a tăiat felia de tort care i-a convenit: de la cel de ciocolată, adică mai cu dulceață, pînă la cel de lămîie, cu iz amărui.

— Mai concret, v-am ruga...

— Vreți nume? Poftim nume: Gopo, Matty, Liviu Ghigorț, Olimp Vărășteanu, Victor Antonescu, Virgil Mocanu, Dinu Șerbescu, Zeno Bogdănescu, Zaharia Buzea, Marcel Mihai, Adela Crăciunoiu, Cristian Marcu și sînt sigur că nu i-am numit pe toți. Oricum, am cuprins aici vreo trei generații. Au fost reușite certe, au apărut chiar și filme de excepție, cucerind o reputație internațională.

— Totuși...

Toate sînt bune și frumoase, dar există și un „totuși"! La marile festivaluri nu ne năpădesc premii importante.

— Se obțin și premii. E adevărat, producții de vîrf, de excepție, capabile să înfrunte o concurență de elită internațională, apar mai greu, dar apar. Cred însă că producția medie — și asta este un determinant important pentru nivelul unei producții — e bună.

— Știu. Filmele noastre de animație sînt cumpărate în mari cantități pe piața internațională și asta înseamnă că sîntem competitivi și apreciați.

— Aș dori să dau un exemplu. Cunoașteți, desigur, studiourile Hanna și Barbera care produc serialul **Tom și Jerry, Popeye, Aventuri în epoca de piatră**, etc. Unul din conducătorii studioului, domnul Hanna mi-a arătat în biroul lui cîteva casete video cu filme românești de animație satirică, pe care le păstrează pentru valoarea lor. De altfel, televiziunea americană programează cu regularitate animație românească. Sigur, am putea fi încă mai competitivi, nu facem destul, nici noi, cei care realizăm filmele.

— E prea complicat?

— Numai prostia e la îndemînă, toate celelalte sînt foarte complicate. În satiră, foarte importantă e „miza". Adică ce pui în joc. Obiectivul. Cred că ne oprim, deseori, la minor. Gen „Nu călcați pe iarbă". Se poate acoperi tema asta, și chiar mai eficient.

— Atunci, de ce vă opriți la „Nu călcați pe iarbă?

— Din timiditate.

— Nu păreți un timid.

— Timiditate înseamnă adesea prudență exagerată.

— Și atunci?

— Atunci îmi zic: cu „Nu călcați pe iarbă", voi avea adeziunea tuturor.

— Și cum rămîne cu publicul, cu spectatorii?

— Nu știm, n-avem cum să știm unde și cînd se prezintă filmele noastre. Și, practic, îți vezi filmul, **cu adevărat**, numai în contact cu publicul, într-o sală de cinematograf. Degeaba l-ai rulat înainte și înapoi de zeci de ori la masa de montaj, în studioul de sunet, în mica sală de vizionare. Cu adevărat îți vezi filmul, pentru prima oară, numai în fața publicului. Atunci îți vei da seama de valoarea lui. Cît o are și dacă o are. Reacția publicului este adevărata notă: ai promovat, te-ai strecurat, sau ai rămas repetent.

— Ce pondere are filmul satiric în producția studioului?

— După părerea mea prea mică față de eficiența, popularitatea genului și posibilitățile realizatorului.

— Și ce ar trebui făcut?

— Să avem mai multă încredere. În capacitatea de a discerne, de a înțelege a publicului, în talentul și înțelegerea realizatorilor. E nevoie de mai multă dragoste.

— De dragoste?

— Neapărat. Fiindcă în dragoste contează mai puțin declarații și intenții. Nu există decît dovezile de dragoste.

Interviu de
Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Cînd desenul cîntă la toate instrumentele (*Universul muzicii* de Zeno Bogdănescu)

Un film de autor, după un autor celebru (*Mihaela și Scufița roșie*, de Nell Cobar)

https://biblioteca-digitala.ro

actorii noștri

Luminița Gheorghiu:

La film nu există „a doua seară"...

Foto: Victor STROE

Maria, doi ani și-un pic, ochi sfredelitori albastru-întunecat într-o fețișoară rotundă, bosumflată, o mare curiozitate pentru lumea din jur și o și mai mare nevoie de comunicare, a fost trimisă la plimbare cu tatăl ei „ca să putem sta de vorbă în liniște" — spune mama, Luminița Gheorghiu. Ne-am instalat chiar în camera „exilatei" plină de jucării și îmbibată de mirosul dulce, de copil. Arătăm ca două Gulliivere în așteptarea liliputanilor, așa cum stăm, destul de incomod de altfel, pe scaunele mici, joase. — Luminița, mai ales, care, în curînd va fi din nou mamă. Mi-o amintesc în „Uriașii munților", țopăind, săltînd, căzînd, rostogolindu-se în scenă. Mi se făcuse mie frică. Ei nu i-a fost? „Ba da. La ultimul spectacol, chiar da. Începea să fie periculos". **Apoi ne jucăm o vreme de-a ce va fi: va fi fată, va fi băiat? Îi este indiferent. Copii să fie, sănătos să fie. Felul ăsta de a vedea lucrurile, în esența lor, nu în chipușuri speculative, mi-o apropie de Catrina Moromeților. De aici ne lansăm, firesc, în miezul problemei care este interviul nostru. Refacem, împreună, drumul nu foarte lung, 13 ani, care a purtat-o pînă la Catrina. Care a fost primul eveniment important pe acest drum?**

— Plecarea la Botoșani, împreună cu Marietta Sadova, după absolvirea Institutului. Și debutul, alături de ea, în „Profesiunea doamnei Warren". N-a fost numai un eveniment. A fost o încîntare, o vrajă. Sigur, ca regizor, ca pedagog, Marietta Sadova era formidabilă. Dar ca actriță, ce spectacol! Ce nebunie să o vezi jucînd! Al doilea eveniment s-ar putea numi Piatra Neamț unde m-am mutat, în chip de colaborator, și unde am lucrat prima oară cu Cătălina Buzoianu la „Tinerețe fără bătrînețe, viață fără de moarte", spectacol în care aveam un rol foarte mic, dar care mi-a plăcut foarte, foarte mult. Era un personaj bine conturat, bine așezat. Al treilea eveniment ar fi concursul la Bulandra, în 1975, pe 3 noiembrie, țin foarte bine minte. Pe urmă a început meseria. Am fost distribuită chiar și în Masa din „Pescărușul" împreună cu Mariana Mihuț, pus în scenă de Ciulei, deci, am apucat să lucrez puțin și cu Ciulei, dar în același timp mai repetam într-o piesă și cum nu se puteau face repetiții duble, n-am mai apărut în „Pescărușul". Am jucat în schimb în... „Pelicanul", apoi în „Tartuffe", în „Casa cea nouă", în „Răceala" lui Sorescu, „Liniște, că ne privim în ochi" și la „La Lilieci", tot Sorescu, „Doi pe o bancă", întîlnirea mea de bază cu Rebengiuc, „O lume pe scenă" de Miriam Răducanu, și, acum, în „Uriașii munților", din nou în regia Cătălinei Buzoianu. Rotund...

— Ei, acum e acum. Am ajuns la filme. La întîlnirea cu filmul. (Privirea albastru intens se „miră" sincer):

— Film?! Care film? Care întîlnire? Roșoarele pe care le-am făcut ici-colo? „Pastilele" acelea? Nu, eu nu pot vorbi despre film decît în măsura în care am avut ocazia să vin în contact cu niște regizori de film. Cu Alexa Visarion la **Înainte de tăcere** și **Înghițitorul de săbii**, cu Tatos la **Secvențe**, cu Blaier la **Lumini și umbre**, unde am făcut o sfîntă-de figurație, de altfel... Da, în **Labirintul** lui Șerban Creangă am avut chiar un rol principal feminin. Pînă la Catrina însă, pînă la întîlnirea (cît de importantă pentru mine s-a dovedit) cu Stere Gulea nu pot spune că am făcut film. Acum însă da. Și am să spun de ce, și poate așa ai să înțelegi și aversiunea mea pentru roșoare: atunci cînd ai un rol dificil, un personaj bogat sufletește ești obligat să-ți faci un plan de bătaie în vederea cucerirea lui. Ai la ce te gîndi. Ai la ce munci. Și tot așa, căutînd și muncind, începi să înțelegi lucrurile importante legate de profesie. Un personaj cum este Catrina, bogat și ca substanță și ca întindere, te obligă să gîndești. M-a obligat să gîndesc. Am aflat, astfel, că la film trebuie să ai în minte tot întregul și, mai ales, în ce parte a acelui întreg te afli, în ce relație cu partenerul te afli. Este o relație complexă care te implică în tot și în totul. După cîteva zile de filmare la **Moromeții** începusem să mă simt în casa respectivă în care filmam cu Rebengiuc, mai acasă decît la mine acasă. Simțeam că acolo e locul meu, familia mea... Filmul e un lucru minunat, și puțin nebun. Teatrul e mai încorsetat, mai disciplinat, în sensul felului de a lucra. Sînt repetițiile, deși eu cred că și la film ar trebui repetat, pentru că firescul care ți se cere îl obții numai la capătul unei însușiri temeinice a personajului prin repetiții.

— De ce spui că filmul e un pic nebun?

— Pentru că niciodată nu știi, de fapt, ce va fi. Nu ai certitudini. Nu este ca în teatru unde odată lucrurile puse la punct, te liniștești. La film nu te liniștești niciodată. Știi ce are el în plus față de teatru? Și de unde poate îi și vine caracterul lui puțin „nebun"? Un **ceva** care **trebuie** să apară fix în momentul filmării. După cuvîntul „motor"! Totul este stabilit, cadrul, parametrii între care te miști, relația cu personajul. Tot. Dar cînd s-a spus „motor!" există o surpriză, un imprevizibil, ceva ce nu apare niciodată în teatru. De fapt, cred că apare acel lucru pentru care ai fost distribuit tu, și nu altul. Acel lucru îl așteaptă și regizorul de la tine, dar nici măcar el nu-l poate controla. Îl intuiește. Atît. Nici tu însuți nu știi ce va fi, ce va ieși, cum va ieși, dacă! Teatrul este, sigur, un teren mai ferm, o disciplină care-ți impune niște rigori, este poate și mai blajin, pentru că te ajută să te reabilitezi. Dacă într-o seară personajul tău a fost mai slab, te poți salva a doua seară. Filmul e cumplit din acest punct de vedere. Nu te iartă. La film nu există a doua seară. Tragi o dublă, două-trei, și dacă nu ți-a reușit, dacă nu s-a întîmplat „miracolul", gata! Rămîne ce ai reușit să faci în clipa aceea, fie că-ți place, fie că nu. Dacă faci foarte mult film, cred că lucrurile se mai simplifică. Oricum, însă, filmul rămîne o meserie care trebuie învățată, buchisită, mult mai mult decît teatrul. Și nu numai din pricina tehnicii care te inundă, te copleșește, — mori peste o clipă sau ai de plîns, și machiorul vine să-ți dreagă machiajul, și operatorul vine să măsoare lumina de pe fața ta sau distanța pînă la aparat. Cu asta te obișnuiești. Reușești în cele din urmă să faci abstracție, să te concentrezi, pentru că filmul este o meserie de mare concentrare care te obligă să fii prezent, cu toți porii deschiși, cu toate antenele afară. Filmul înseamnă **acum**. Un șir de acum. Fiecare clipă este decisivă la film. Pe urmă, în teatru există acea intimitate complice care se creează între tine și public și te ajută. La film, în jurul tău sînt zeci de ochi profesioniști care nu judecă rezultatul muncii, ci mijloacele. Filmul se face în ochii lumii, e ca o dezbrăcare în public. O dezbrăcare de suflet. Ești gol-goluț în fața lor și ei te pot privi, cîntări, judeca, pot pătrunde pînă în intimitatea ultimului gînd al tău. Și să spunem că reușești să scapi de jena asta a „despuderii" în fața oamenilor. Tot rămîne un semn de întrebare: reușești să fi la fel de bun de fiecare dată? La fel de bun, dar altfel, nou proaspăt, interesant...

— Dar asta nu este problema numărul unu a fiecărui actor, fie că face film, fie că face teatru? Nu pentru asta se muncește, uneori, o viață?

— Ba da. La film însă ea se pune mult mai acut decît în teatru, așa cred. În ce mă privește, soluția mi se pare a fi una singură: să urmez regizorul. Avînd în cap ideile mele despre personaj și despre situațiile ce urmează să le desfac, mă sprijin pe regizor, gîndindu-mă, în primul rînd, că în mod sigur el are o idee — două în plus față de mine. Și apoi, pentru că el are viziunea **întregului**, în timp ce eu, obligatoriu, am viziunea **părții**. În teatru merg chiar orbește pe mîna regizorului, încercînd, de nenumărate ori, un lucru pe care mi-l cere, chiar dacă îl simt cu totul și cu totul împotriva mea. Și nu din disciplină, ci dintr-un interes profesional, dintr-o curiozitate, tot profesională, de a vedea unde ajung acceptînd o viziune care nu se potrivește cu a mea. Din dorința de a mă verifica. Din dorința, la urma urmelor, de a-mi îmbogăți mijloacele de exprimare. Eu încerc chiar un sentiment de revoltă cînd un actor spune nu propunerii regizorale înainte să o încerce. Așa ceva mi se pare de neconceput. A! Poți spune nu, după ce ai încercat și s-a dovedit că nu e bine.

— Ai aceeași încredere și în partener?

— Partenerul este foarte important. Un partener bun face să-ți crească starea emoțională, deci și valoarea secvenței. În teatru, cînd se întîmplă să ai o seară mai proastă, dacă ești atent și cunoști limbajul, te poți salva prin partener. Nu mai spun că te poți și verifica prin el. Rebengiuc, care este un artist foarte pretențios, cu greu îi intri în voie, îmi era ca un fel de barometru la filmare. Dacă îl vedeam că tace, nu protestează, nu se revoltă, știam că nu e rău ce fac...

— După cît de des te întorci la „Moromeții" îmi dau seama că, într-adevăr, filmul ăsta te-a marcat. Filmul? Personajul?

— Amîndouă. Filmul m-a interesat întotdeauna, în ciuda relației noastre sporadice, dar după **Moromeții**, după Catrina, deci, mă gîndesc că aș putea să-l și fac. Și poate că se mai întîmplă ceva. Catrina a venit într-un moment în care mă simt mai liniștită în profesie. Nu pot spune că nu mai am temeri sau semne de întrebare, cum are orice actor, în fața oricărui rol. Poate că sînt mai liniștită pentru că am aflat cam cît pot să gresesc. Asta mi se pare foarte important. Nu este important cît de sus poți să mergi în profesie, ci cît de adînc poți greși. Iar eu am aflat că o greșeală mare, iremediabilă nu mai pot face. Nu mă mai pot înșela cu desăvîrșire asupra unui personaj. N-aș vrea să sune a infatuare, pentru că nu e cazul. Cinstit vorbind însă, acum știu că nu se poate ca un personaj pe care-l fac să nu aibă farmec. Asta mi s-ar părea catastrofal pentru orice personaj al vieții, al scenei, al filmului, în farmec intrînd foarte multe lucruri, pe care le știm cu toții, nu mă apuc acum să le explic și care, de fapt, dau personajului șansa de a exista. Nu pot să merg împotriva personajului. Nu se poate! Acum, dacă mi se dă un rol, atitudinea mea în fața lui este: ia să vedem ce pot face cu el! Nu mai sînt ca acum cinci ani, să zicem, cînd la fiecare rol îmi spuneam cu spaimă: dacă nu-mi iese!? Vorba asta atît de copilărească devine cumplită pentru orice actor fără experiență. Poate fi paralizantă. Și toți gîndim la fel la început și chiar cu aceleași cuvinte. Ele ascund, de fapt, teama de judecata publicului. Teama asta cred că nu dispare niciodată, este și normal, meseria noastră se face la public, pentru el ne suim, seară de seară, pe scenă, dar ea îmbracă alte forme. Nu știu dacă mai blînde. Altele...

Mărturisesc că mă așteptam să o găsesc mai puțin înșurubată în profesie. Mai preocupată de viața ei, de „evenimentul" atît de apropiat. Că mi se pare surprinzător cît de multe a reușit să afle despre film într-o singură experiență importantă. Ride destinsă.

— Ei, sînt eu un pic cu gîndul la scutece, dar nu pînă într-atît încît să uit de meserie. Sau să mă rup de ea. Asta nu se poate. Abia așteptă să mă întorc pe scenă. Și dacă „o să fie cazul", în fața aparatului de filmat. După Catrina simt că n-o să mai fiu în stare să fac orice. Este adevărat, și **Moromeții**, și Catrina m-au încărcat foarte mult. Mi-au modificat chiar relația cu profesia. Poate și de aceea acum sînt mai liniștită. Pentru că știu ce nu am să mai fac. Nu aș vrea să sune a înfumurare, dar, din punctul meu de vedere, vremea roșoarelor, a pastilelor s-a terminat. Dintr-un singur motiv, pe care l-am aflat tot lucrînd la Catrina: pe un rol „de bună ziua, ce mai faceți, am venit, la revedere", nu poți munci, nu se învață meserie, nu merită să pierzi o viață. Cu un asemenea „rol" nu se vor ivi niciodată discuțiile acelea interesante. Numai în jurul unui personaj important, care-ți pune probleme, care te dă cu capul de toți pereții, se creează o atmosferă adevărată de lucru. Și simți că trăiești. Asta am înțeles, și încă multe din ce se întîmplă în profesia asta, lucrînd la Catrina. Alții au norocul să înțeleagă mai multe, mai repede, pentru că au lucrat mai mult. În 30 de ani de teatru și film, un actor a înțeles de mult și foarte bine cum e cu meseria asta. Eu abia încep să înțeleg. Dar nu e rău. Nu mă mai simt pe un teren alunecos. E reconfortant. E plăcut. Am o stare de așezare, de poftă de lucru, de stabilitate. Și asta mi-a dat Catrina Moromeților...

Stă incomod, dar bine înfiptă pe scaunul de copil din camera Mariei și toată ființa ei comunică exact această stare: de stabilitate. De temeinicie. De siguranță. De... confort. Imaginea îmi este familiară. Un timp nu știu de unde s-o iau, apoi brusc, o văd stînd la fel, dar pe o margine de pat, în filmul lui Tatos, „Secvențe". Era un rol-pastilă cum spunea ea, unul din acelea pe care nu pune mare preț, dar care au împins-o ușor, pînă la Catrina. Între aceste două imagini, de trecut și de prezent, se instalează încăpățînată, imaginea Catrinei. Dar și ideea Luminiței Gheorghiu, cum că: vremea roșoarelor s-a sfîrșit. Așa este. S-a sfîrșit.

Interviu realizat de
Eva SIRBU

Filmul înseamnă să fii prezent, să fii atent, să te concentrezi într-o clipă

Cultura cinematografică. Bistrița Năsăud '88

„Zecele de la română"

Cum ați devenit actor, cum ați intrat la IATC, cu cine v-ați pregătit, cine v-a ajutat? Răspunsul cade scurt și deconcertant: „«Zecele de la română»"! Și pauză! Cei care rămăseseră cu mîinile în sus, pentru a-și asigura „intrarea" cu alte întrebări, și le retrag. Cea care a formulat întrebarea caută sprijin în liniștea din jur. Și noi, cei de pe scenă, sîntem ușor stînjeniți. Autorul răspunsului ne lasă o clipă suspendați; atît cît simte că este necesar pentru ca noi, toți, o sală întreagă, să dorim completarea răspunsului său, să retrăim, apoi, odată cu el, chinul unui examen de admitere, suferința, emoțiile candidatului la IATC, nedumerirea copilului de la țară în fața unor sentințe ce păreau inatacabile. Și ar fi fost dacă... „Da, arma mea secretă, cea care m-a ajutat să urc (doar atît cît trebuie!), alături de George Mihăiță, peste linia ce-i separă pe admiși de respinși a fost **româna**. Autorul replicii atît de concise este scriitorul Mircea Diaconu. Iar interpretul, deosebit de expresiv, cuceritor de sincer este actorul Mircea Diaconu.

Sala se relaxează. Aplauzele vin să sublinieze gîndul comun. Ne bucurăm împreună că în biografia unui actor limba și literatura română au jucat rolul hotărîtor (al destinului!) Și, mai ales, ne pare bine că această mărturisire este făcută în patria lui Rebreanu și Coșbuc. Este momentul să precizăm locul acțiunii: cinematograful „Dacia", din Bistrița, așezămînt de cultură ultramodern, multifuncțional, sub acoperișul căruia funcționează trei (3) săli de spectacol, capabile să găzduiască manifestări cinematografice dintre cele mai variate: întîlniri ale realizatorilor cu publicul, reprezentații de cinematecă pentru abonați, dezbateri și conferințe (ilustrate cu secvențe din filme) expoziții de afișe, lecții de film etc., etc.

Gazdele noastre, Comitetul de cultură și artă și Întreprinderea cinematografică știu să exploateze avantajele complexului „Dacia". Aceeași copie trece de la o sală la cealaltă, cu un decalaj de o jumătate de oră, oferind posibilitatea unui număr cît mai mare de spectatori să se întîlnească, după vizionare, cu echipa de cineaști veniți de la București.

Astfel, trecînd dintr-o sală într-alta, pe parcursul unei singure zile, am putut prezenta două filme **Zîmbet de soare** și **Unde ești copilărie?** și ne-am întreținut cu cinci serii de

https://biblioteca-digitala.ro

prezențe românești peste hotare

Nordul rece ne-a primit cu căldură

Cinci filme românești — **Domnișoara Aurica, Pas în doi, Pădureanca, Culeandra, Promisiuni** — susținute de prezența actriței Marga Barbu și a regizorului Nicolae Mărgineanu, au întîlnit, la sfîrșitul lunii martie, la Copenhaga, publicul danez. Deci, „Zilele filmului românesc" în Danemarca întrucît selecția a fost prezentată în cinci orașe.

— Marga Barbu, vă propun să transformăm, împreună, această „știre" de prezențe românești peste hotare într-un comentariu viu, de martor ocular implicat în eveniment.

— A fost chiar un eveniment. Vreau să spun că buna pregătire care s-a făcut prin publicitate, înainte să ajungem noi acolo, a transformat o acțiune obișnuită în cadrul schimburilor culturale dintre două țări, în eveniment. Sălile au fost pline — ceea ce e mare lucru, pentru că în Occident lumea nu prea merge la cinematograf — a doua zi după spectacolul de gală cu **Domnișoara Aurica**, la conferința de presă, am fost puși în fața unor oameni avizați care văzuseră filmele noastre, erau interesați de cinematografia noastră și dornici să afle cît mai multe despre ea și despre cei care o fac. Ni s-au pus întrebări, ni s-au făcut fotografii, pe scurt ne-am bucurat de meritata considerație. Se simțea că nu le este indiferentă prezența noastră acolo și că nu tratează „întîmplarea" ca pe o formalitate. În general, ne-am simțit extraordinar, pentru că am fost înconjurați cu multă căldură. Trebuie să mărturisesc că nu ne-am așteptat, nici Mărgineanu, nici eu, la asemenea primire, cu atît mai mult cu cît, nordicii au faimă de oameni reci, distanți...

— Cum a fost apreciată selecția?

— Foarte bine. Li s-a părut interesantă, variată (poate de aceea și interesantă), dar aici este și meritul organizatorilor. Ei au văzut mai multe filme românești aici în țară, ei au făcut selecția și tot ei au hotărît spectacolul de gală cu **Domnișoara Aurica**. Presupun că au ținut cont de interesul publicului danez pentru o anume tematică. Într-adevăr, am simțit și eu că publicul „a mers" cu Aurica noastră și pentru că acolo problematica legată de singurătatea femeii este foarte frecventă.

— Care a fost punctul de interes maxim în această întîlnire cu „lumea nordului"?

— Cred că întîlnirea în sine. Contactul cu această lume, cu mentalitatea ei, cu problemele ei. Mi-au lăsat o impresie deosebită. Sînt oameni foarte serioși, foarte muncitori, deloc superficiali, înclinați, mai degrabă, să dea importanță fiecărui amănunt. În ce privește cineaștii, i-am simțit dornici — ca și noi — să facă filme din ce în ce mai bune, se zbuciumă, au probleme, se luptă cu ele, încearcă să le depășească — tot ca noi. Am descoperit, — pentru a cîta oară? — că problemele cineaștilor sînt aceleași peste tot, doar natura lor diferă. Se pare că există o familie mare a cineaștilor și este foarte probabil că tocmai acest lucru ne-a ajutat să ne înțelegem, să ne descoperim un limbaj comun, în ciuda faptului că ne cunoșteam atît de puțin. Seriozitatea de care vorbeam s-a făcut simțită și în felul în care au organizat zilele filmului românesc, și în întîlnirile cu presa, cu oamenii de specialitate care discutau cu noi, în mod clar, în cunoștință de cauză. Dincolo de faptul că filmele le-au plăcut — sau poate tocmai de aceea — s-au arătat interesați de felul cum au fost făcute, au discutat stilurile regizorale, jocul actorilor, munca operatorului, a scenografului. Vroiau să știe ce problematică „merge" mai bine, la publicul nostru. S-au mirat cînd au aflat că anumite filme ating milioane de spectatori, dar cel mai mult i-a mirat faptul că cinematografia noastră se autofinanțează. Pentru ei finanțarea unui film este o problemă.

— Dar publicul? Cum a reacționat publicul la filmele noastre? Mă gîndesc mai cu seamă la „Domnișoara Aurica", „Pădureanca", „Culeandra" filme mai speciale ca plasare în timp și cu un pronunțat specific național...

— Reacția a fost bună, dar nedumeriri au existat. S-au descurcat mai greu în epocă exact la filmele pe care le-ai pomenit. Mă gîndeam, chiar acolo, că n-ar fi stricat ca aceste filme să aibă un insert de punere în temă, și de plasare în timp. Se obișnuiește și în cinematografii mai cunoscute decît a noastră. În rest, nu au fost probleme de înțelegere. Filmele noastre s-au prezentat foarte bine, titrate în engleză, limbă bine cunoscută în Danemarca, deci, accesul la dialog a fost asigurat. Dar și publicul s-a arătat foarte deschis și dornic să înțeleagă ceea ce vede. Mă gîndeam chiar, că în mod ciudat, aici, în nordul „rece", am găsit un public mai cald, mai receptiv decît cel de la Pescara, unde noi am fost prezenți, cu alte filme, în vara trecută, în cadrul unei săptămîni a culturii române. Probabil că malul mării, vara, nu este locul cel mai potrivit pentru asemenea manifestări. Acolo am fi avut mai mult succes cu o selecție de filme deconectante — și noi avem. Depinde însă ce urmărești. Să umpli sălile sau să prezinți ce ai mai bun, adică să creezi o imagine complexă, deci cît mai exactă a cinematografiei. Or, la Pescara, s-au văzut **Cursa, Ioanide, Moara lui Călifar, Întoarcerea din iad, Domnișoara Aurica...** A fost o adevărată „mostră" de cinema românesc, de stiluri regizorale, de preocupări tematice. Una din mai multe posibile. Așa cum la Pesaro, tot anul trecut s-au văzut alte trei filme **Domnișoara Aurica, Întunecare** și **Un oaspete la cină**. Pesaro a fost altă experiență interesantă și foarte utilă, pentru că după Pesaro, **Domnișoara Aurica** a fost selecționat printre cele mai bune filme străine ale anului trecut și programat la Roma, într-o foarte bună sală de cinema. Iar în volumul editat de Mostra cinematografică, „Esteuropa '80" a apărut un capitol substanțial despre cinematografia română însoțit de filmografiile celor mai importanți regizori. Prezența noastră la Pesaro a fost interesantă și pentru că acolo filmele românești se aflau în fața unui public de specialiști. Au fost discutate și apreciate, deci, la un anumit nivel... Dar ca să mă întorc la Zilele filmului românesc de la Copenhaga: Vreau să spun că a fost foarte bine că filmele noastre au fost însoțite de o delegație. Să nu se înțeleagă că aș pleda pro domo; am constatat însă că altfel se face contactul cu publicul și presa, altfel sînt primite filmele în cazul în care acolo se află cineva în stare să răspundă la întrebări, să dea lămuriri, să înlesnească, de fapt, înțelegerea filmelor. Acest lucru ni l-a spus, de altfel, și organizatorul danez, Finn Abaye care a trimis și o telegramă la Romaniafilm mulțumind pentru delegația care i-a ajutat să prezinte filmele în fața publicului danez. Fiecare prezență a filmelor noastre în lume este încă o cale de acces către cunoașterea reciprocă, iar această cunoaștere se împlinește și mai bine prin contactul direct cu publicul. Îndrăznesc să spun acest lucru după trei confruntări diferite, dar fiecare importantă în felul ei. Trei experiențe, dacă vrei. Trei experiențe foarte utile.

— Și plăcute. Presupun că este plăcut să te simți părtaș la o „mai bună cunoaștere".

— Și plăcute, firește. Am avut senzația că am pus și eu umărul la o deschidere de poartă spre interesul pentru filmul românesc. M-am simțit utilă. Este un sentiment foarte plăcut, într-adevăr...

Eva SÎRBU

Marga Barbu și Nicolae Mărgineanu în fața ziariștilor danezi

spectatori despre literatură, scenariu de film, interpretare, trucaje cinematografice, dialogul în film, menirea artistului, filmul pentru copii, teatru, muzică etc.

Întrebări sînt multe, dar timpul e drămuit, în sală urmează să vină alți spectatori iar noi ne mutăm în sala următoare, unde, de asemenea, sîntem așteptați cu întrebări. Aceleași și altele.

Rămîn de neuitat mîinile ridicate (ca o pădure tînără, primăvara), privirile serioase (însetate să afle cît mai multe lucruri, frumusețea chipurilor. Aceste mîini, aceste priviri, aceste chipuri ne-au convins încă o dată că înscrierea în planurile întreprinderilor cinematografice județene și ale Centralei Romaniafilm, a indicatorului „acțiuni cu filmul", se justifică pe de-a-ntregul, constituindu-se într-un fel de școală de film sui-generis. „O școală de film itinerantă, a cărei programa analitica, desfășurată pe luni sau săptămîni ale culturii cinematografice ar merita și mai multă atenție. „Dacă o lună, din cele douăsprezece ale anului, în fiecare centru de județ este (sau ar putea fi) destinată cunoașterii celei de a șaptea arte, pe baza unui program sistematic..."

Ideea este continuată fără vorbe, prin acea mimică inimitabilă a lui Mircea Diaconu, prin interogația copilărească a Sandei Foamete (rămasă așa încă de pe vremea debutului ei în filmul **Nălcă**), alcătuind împreună imaginea unuia din acele entuziasme ce ne cuprind adesea, cînd ne aflăm în deplasare. Și am vrea să nu ne părăsească.

În drum spre Casa Pionierilor și Șoimilor Patriei, Mircea Diaconu îmi șoptește: „Îmi place la Bistrița, au bistrițenii un cult pentru cultură!".

Știm că după Casa Pionierilor îl vom conduce pe Mircea la gară. Îi pare rău că nu poate merge a doua zi cu noi, pe Valea Bîrgăului.

Întîlnirea cu pionierii și cadrele didactice se desfășoară parcă sub semnul bilanțului unei zile de muncă. Aici discuția capătă un caracter teoretic, se recită versuri, de către copii, ale lor, dedicate evenimentului. Gazdele folosesc acest ultim cuvînt. În noi el se traduce cu un altul: datorie. Sîntem, rămînem mereu datori celor care ne iubesc și știu să arate dragostea lor, celor care ne confundă mereu cu arta noastră, crezînd în puterea ei de a ne face pe toți mai buni, creatori și spectatori.

În plan îndepărtat un pisc înzăpezit, în prim plan un copac pleznind de sevă, o turmă de oi la poalele pădurii și case. („Extraordinar! Ce case!" exclamă Sanda). Din mersul microbuzului Valea Bîrgăului pare o splendidă carte poștală dintr-o țară turistică.

O casuță veche, din bîrne de lemn, cu dantelă la streașină și pereții vopsiți în albastru îmi amintește de prima mea călătorie pe aceste meleaguri, petrecută cîndva, într-unul din începuturile cinematografiei, cînd făceam prospecții, alături de Alecu Croitoru, pentru filmul **Vîrstele omului**, apoi alături de Mircea Mureșan, pentru **Ion**, apoi cu premiera aceluiași film.

Îi povestesc Sandei cum a fost primit filmul, despre cîntul și jocul bătrînilor care ne-au înconjurat în vechea sală de cinematograf din Bistrița, despre gestul unui tînăr de la Năsăud, care l-a luat de mînecă pe Valentin Teodosiu și l-a întrebat „de ce l-ai omorît, tu, George, pe Ion?", despre visul bistrițenilor de a construi o sală de cinema unică în țară, despre o tînără președintă a Comitetului de cultură, care a făcut din premiera filmului **Ion, Blestemul pămîntului, Blestemul iubirii**, un eveniment cultural al județului, despre călătoria la Prislop și la Maieru, despre muzeul Rebreanu din Maieru...

Povestind realizez cît de multe lucruri s-au schimbat, **s-au realizat**, la Bistrița în acești ani!

Și mă bucur că schimbarea e totuși statornicie. Și mă bucur că același Florea Iordan, care avea cu ani în urmă atît de multe planuri culturale, a reușit să le îndeplinească. Și mă bucur că oamenii o iubesc. Și-mi spun, ca și Mircea Diaconu, e la Bistrița un cult pentru cultură.

De aceea nu e greu să le promitem copiilor din Prundu Bîrgăului că vom reveni. E datoria noastră.

Vasilica ISTRATE

Zîmbet de soare și protagoniștii lui: Bianca Brad și Tudor Petruț

https://biblioteca-digitala.ro

în premieră

Rezervă la start

Un critic afirma că fiecare operă este într-un fel sau altul o autobiografie, chiar dacă măștile scriitorului se pot schimba.

Pentru **Rezervă la start**, planul autobiografic se ramifică în două direcții: una care își trage seva din anii cînd regizorul practica pentatlonul iar alta, de dată mai recentă, începută odată cu filmul de Institut, **Aur, cît un nasture pe piept**, și continuată, în 1985, cu documentarul artistic **Recorduri, lauri, amintiri**.

De la bun început datele conflictului sînt clare și clarificate: nu există nici un dubiu, nici o urmă de escamotare. Antrenorul principal al lotului de pentatlon modern masculin, Tomescu are o tenacitate demnă de invidiat, nu se cruță, dar nici nu-i cruță pe cei patru (care, în final, vor rămîne trei) aspiranți la aurul medaliei olimpice, dar are și apucături mefistofelice (grație unei lupte îi urmărește în permanență pe sportivi și „le cade în spate" cînd li-e lumea mai dragă).

Scuza veșnic valabilă: performanța, treapta cea mai înaltă a podiumului.

„N-am referințe prea bune despre dumneata, Bunescule!" îl întîmpină, în loc de bine ai venit, intransigentul antrenor, cel care nu-și calcă principiile „nici mort" și se conduce după deviza „fierul devine oțel numai dacă-l călești", pe Simion, tînăra rezervă trimisă să înlocuiască la lot un proaspăt eliminat. Numai că tînărul Simi este ceea ce se cheamă un cîștigător. Are stofă de învingător. Ambiție. Magnet. Ironie și putere de autodepășire. E compus dintr-un aliaj special. Are forță. Ce mai încoace și încolo, el nu se sfiește să-l înfrunte pe zbirul cuibărit în sufletul antrenorului, nu se sperie nici de morga, nici de ifosele, nici de brutalitatea mascată sub autoritatea vîrstei întruchipate de „bătrînul" Noli, co-echipierul care aparent — și viața va arăta de ce aparent — este cel mai direct vizat să fie detronat și înlocuit de Simi.

Rezerva se încăpățînează să demonstreze că se poate. Antrenorul îi simte „stofa", dar se încăpățînează să demonstreze, să-și demonstreze că rezervă nu e bună de nimic. Cele două încăpățînări se ciocnesc și la propriu, suferă întreg lotul pedepsit să alerge pe ploaie, să tragă la rame și vîrșe, să execute un număr dublu, triplu, de flotări etc. etc. De cîteva ori, pe parcursul filmului, spectatorul se întreabă — puțin înfricoșat — dacă nu cumva adevărul vieții de sportiv a fost puțin denaturat. Încărcat cu bună știință de prea severul antrenor cu mai multe griuri decît are în realitate. Se întreabă și nu-și răspunde nici afirmativ, nici negativ. Pentru că, mereu, ideea extrem de generoasă a efortului susținut care conduce sigur spre reușită se plasează cu insistență în prim plan, plan detaliu, în toate planurile. Atunci cînd ea (ideea) a sufocat deja acțiunea, regizorul apelează la momente de respiro și în story își fac apariția: un maseur simpatic, supraponderal, speriat și împăciuitorist (foarte exact în rol tînărul actor Tudorel Filimon care nu-și exploatează fizicul rubicond pentru a stoarce zîmbete, ci își clădește, pas cu pas, un personaj firesc), doi antrenori secunzi, pentru scrimă și călărie, foarte șterși și foarte oarecare, nedepunînd nici un efort să treacă din plan doi, trei, în alt plan, „o ghidă", de profesie studentă la seral, care, de fapt, a venit pe litoral, unde sînt băieții în cantonament, să se împace cu năbădăiosul Simion, care etc. etc. Prilej potrivit pentru cîteva secvențe destinse, o seară disco, plimbări sub clar de lună, dulci îmbrățișări și mici înțepături pentru că, de cînd lumea, qui s'aiment se taquinent etc. etc.

Lăsînd glluma la o parte și revenind la conflictul filmului, vom descifra apetența cineastului Anghel Mora pentru o stare de înfruntare permanentă. Micul univers al celor patru sportivi plus antrenorii, doctorul și maseurul este zguduit de furtuni care amenință să se transforme în tornade. Simion face notă aparte (să nu zicem discordantă), nu joacă seara, după stingere, cărți, nu merge la discotecă, nu rabdă glume nesărate. Într-un cuvînt e un căpățînos. Un dur (antrenorul), un căpățînos (rezerva), un bătăios (Noli) și un zurbagiu vesel (Telu, zis Meserie), o fată frumoasă, modernă și foarte îndrăgostită. Și peste toți și peste toate, o chinuitoare întrebare: „Cît de mare este ambiția unei rezerve de a deveni titulară?"

„Nu fă pe gurul!" îi reproșează amărîtă fata. „Nu fac" răspunde el, bățos, „Sînt". Am pe cineva care mă fortifică de trei săptămîni". Rîd amîndoi, destinși, tineri, sănătoși și fericiți. Încet, încet, parcă rima nu mai sună exact. Bătrînul antrenor înghite pastile, are din ce în ce mai des un aer obosit, peste gesturile lui iuți, peste privirea străpungătoare și bărbia reprezintă ferm înainte se așează o nervozitate, o nerăbdare teribilă. Să fie oare timpul care scurtează cu fiecare zi distanța dintre ei și marea, dorita, așteptata competiție ? Să fie greu de suportat ideea că un tinerel, un puști zvăpăiat, poate răsturna un întreg eșafodaj de păreri bine sudate? Ca întotdeauna, sau ca niciodată, adevărul stă ascuns în inima antrenorului, inimă puțin prea obosită, puțin prea bolnavă ca să mai reziste, ca să mai îndure bucuria, emoția, succesul. Și atunci, în acel moment cînd videoclipul înregistrează un ultim zvîcnet al inimii exigentului antrenor, se sfarmă țăndări gîndul că **Rezervă la start** construit egal, animat intens de un montaj fără cusur (autoare, Melania Oproiu), filmat atent și cu aplicație, trenînd cînd recapitulează, ar fi un film al întîlnirilor obișnuite, previzibile „ca în filme" și mai puțin „ca în viață".

Să ne oprim puțin la imagine. Marea Neagră, litoralul cu modernele ambianțe binecunoscute i-au oferit operatorului Marian Stanciu ocazia de a le descoperi o expresivitate inedită. Tînărul cineast a probat un simț exact al mișcării, al unghiulației, o eleganță lipsită de ostentație. Există în aceste cadre — filmate în exterior sau în interior — o notă de aleasă vivacitate dînd măsura plierii imaginii pe intenția regizorală. Imaginea și montajul, două calități evidente ale unui film plin de nerv susținut cu inteligență emotivă și de muzica lui Adrian Enescu.

Pînă în acest moment n-am amintit nici o clipa ca regizorul este un debutant. Un debutant aspirant la cea mai tentantă formulă: filmul de autor. Co-scenarist alături de colegul de generație și breaslă **Șerban Marinescu**, **Anghel Mora** debutează cu un film interesant, ambițios, solicitînd, nu peste așteptări, o distribuție din care fac parte: **Mihail Stan** — corespunzînd exact cu toate datele exterioare ale antrenorului de pentatlon modern, reușind mai puțin exact datele interioare ale personajului; **George Alexandru** — un actor cu veleități de june prim găsind calea spre jocul firesc, epurat de gesturi inutile; **Bogdan Stanoevici**, un nume bine individualizat în pleiada de actori tineri al căror talent i-a propulsat în atenția publicului în ultimii ani, făcînd dovada în filmul de față că poate susține cu o șăgalnică detașare, un rol nuanțat, bine adaptat pentru un tînăr de vîrsta lui. Datorită lui, personajul lui Telu capătă pondere, devine magnetic. Prestația lui actoricească îndepărtează impresia de jurnal sportiv, impresie care uneori se strecoară perfid. **Tania Filip**, interpretează rolul Ioanei. Am regretat că scenariul nu a păstrat pentru relația ei de iubire cu Simion decît inconsistența petei de culoare pentru că, dacă cei doi ar fi comunicat mai puțin școlărește, cu bilețele, floricele și bosumflări, el, sportivul de excepție ar fi trimis spre noi nu doar acerba încrîncenare a performerului, ci și imaginea deplină a unui tînăr bogat sufletește. Regizorul a intuit transparența relației și „l-a completat" pe Simi cu cîteva date serioase: gustul pentru poezie și proză de bună calitate, dorința de a nu renunța la concursul de admitere. Un sportiv recitînd versurile lui Nichita Stănescu, versuri pe care le așează în față ca un scut al voinței. „Această mare e acoperită de adolescenți care învață mersul pe valuri în picioare"...

Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Producție a Casei de filme Patru. Scenariul: *Anghel Mora, Șerban Marinescu.* **Regia:** *Anghel Mora.* **Decorurile și costumele:** *Călin Papură.* **Muzica:** *Adrian Enescu.* **Coloana sonoră:** *Mihai Orășanu.* **Montajul:** *Melania Oproiu.* **Imaginea:** *Marian Stanciu.* **Cu:** *Mihail Stan, George Alexandru, Bogdan Stanoevici, Csapo Gheorghe, Florentin Duțe, Tania Filip, Ion Roxin, Tudorel Filimon, Boris Petroff, Virgil Andriescu, Mircea Anca.* **Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București".**

Doi „adolescenți care învață mersul pe valuri în picioare" (Tania Filip și George Alexandru în *Rezervă la start*)

Un antrenor numai „ochi și urechi" (Mihail Stan și Ion Roxin)

cronica imaginii

Cu acoperire în plan dramaturgic

Îmbinînd tehnicismul și calofilia cu un profesionalism à l'américaine, tripleta echipei ce se află la startul acestei premiere cinematografice **Rezerva la start** — cei doi scenariști, dintre care unul este regizorul filmului, și operatorul — a elaborat — probabil — cu precizie atît structura generală, cît și diagrama fiecărui cadru. Parametrii epico-senzoriali odată stabiliți, camera de luat vederi a fost plasată pe o orbită sigură. Dincolo de cîteva prețiozități gratuite, inerente oricărui „program", spectaculozitatea scontată are deplină acoperire în plan dramaturgic prin dialectica mișcărilor de aparat (aproape epuizate în inventarul lor complet) și a varierii dextere a obiectivelor folosite. De exemplu, pentru a descrie antagonismul inițial dintre eroii principali — cel ce vine, tînărul care abia își începe viața, și cel ce se duce, antrenorul pentru care cronometru implacabil îi este propria inimă bolnavă — s-a recurs la o alternanță de plonjeuri-contraplonjeuri, menite să penetreze și vizual condiția personajelor angajate în dispută. Din perspectiva pescărușului în zbor, se înregistrează amplitudinea efortului: aparatul își „înfruntă" direct „subiectul", dar închide cadrul înglobînd, la malul mării, și diafanele picături ale apei spulberate în alergare. Din perspectiva călciiului vulnerabilității e prezentat, nu o dată cel necălit la școala răbdării și a disciplinei. Apariția tiranicului magister sportiv e regizată în contre-jour, cu razele puternice ale soarelui în spate, un halou pronunțat. Într-o scenă pereche, rămînînd însă în umbră, antrenorul, filmat într-un scurt raccourci, va recunoaște, pentru prima dată, că rezerva are șanse. Individualizările se fac diferențiat, sînt surprinse prompt cînd, cum și cît trebuie: o privire (timidă, opacă, voioasă, îngîndurată), un rictus sau un surîs, un gest oarecare (potrivirea nodului la cravată) sau o atitudine anume (surescitare, indiferență, melancolie). Sau, pur și simplu, în cazul „secundarilor" de ordinul trei, patru, aparatul se oprește la nivelul unui profil schițat în fugă (cu ochelari, gras, cărunt, cu mustață). Clarificarea poziției interlocutorilor unul față de altul, în dialoguri vorbite sau mute, se realizează din reglarea clarității planului doi, a prim planului. Line treceri continui de la o acțiune la alta sau brusce discontinuități alcătuiesc sinusoida narațiunii care își are și o imagine emblematică: cea a scărilor cu o geometrie studiată. Episodul microinterviurilor tv — inserturi portretistice în alb-negru dublate de integrarea dreptunghiului micului ecran în cel mare — pregătește un alt *trouvaille* mai substanțial, cel al instantaneelor fotografice — băieții, printre pescari, nu se deosebesc cînd îi se alătură la muncă. Monocromatic e și perimetrul șantierului puțind să pară arid și ostil acelora care-l privesc din cușca de sticlă a autobuzului și nu încearcă să-i asocieze poezia așa cum face tînărul protagonist, izbutind, astfel, să-și afirme cu adevărat personalitatea, dominînd prin emoție „marea" de căști albe a muncitorilor adunați în sala de festivități, îmblînzind trufia colegului mai vîrstnic, dezghețînd antipatia antrenorului: versurile reverberează în conștiințe — imagini supraimpresionate defilează pe geamul mașinii în mișcare. Un artificiu de construcție (introducerea calupului de flash-uri de la antrenamente, filmate din unghiuri insolite, cu detalii sugestive) are rolul de a comprima timpul, sugerînd și încordarea premergătoare verificărilor, și intrarea în competiția propriu-zisă. Spre final, ralenti-urile (semn plastic al epuizării sau al suprasolicitării) sporesc tocmai pentru că tensiunea devine mai febrilă, mai dramatică. Amalgamul de tragic și senin se păstrează permanent în consonanță cu lumina aurie, cînd tomnatică, cînd primăvăratică, dinamică sau lirică. Dintr-odată, pe monitorul televizorului unde au mai apărut secvențe de la „mondialele" trecute, se furișează și imaginea noului campion, protagonistul recalcitrant. La patul de spital al severului antrenor, el, rezerva ajunsă învingător, desprins parcă de tot ce-l înconjoară pentru că ștafeta a fost preluată, e asaltat de crîmpeie-spoturi ale dificilului itinerar. Un compendiu al tropilor acestui modern film.

Cu atuurile profesiei sale, ambiționînd să facă față la toate „disciplinele", Marian Stanciu s-a autodepășit atacînd frontal, navigînd cu suplețe printre obstacolele galopului impus, duelîndu-se cu locurile comune, propunînd cîteva soluții plastice cu bătaie metaforică mai lungă.

Irina COROIU

https://biblioteca-digitala.ro

în premieră

Niște băieți grozavi

Grozav băiat acest Cornel Diaconu încă de la intrarea lui în lumea filmului, cu un tulburător micro-eseu **Tema 13. Bătrînețe.** Lucrare de absolvență în care cinema-ul nu mai era mijlocul de a glosa pe marginea temei, ci tema însăși: puterea imaginii de a capta fluxul vieții. Dintr-un exercițiu studențesc de „făcut mîna" țîșnea energic, șocul vizualului, acel ceva de nespus altfel decît cu aparatul ce vînează expresia, o pîndește, o surprinde și apoi o redă semnificativ marelui circuit existențial. Se simțeau de la început mîna și ochiul operatorului — prima vocație a acestui tînăr.

Mai elaborată, pe baza unui story (scris de Mircea Radu Iacoban) ce-și închega din toate articulațiile dramatice sensurile, multiplicitatea lor, **Escapada** impunea și un bun regizor-dirijor de mari actori: un Cotescu, o Valeria Seciu, George Constantin, dar și cîteva apariții insolite ce-l denunțau pe „vînătorul" de expresii, tipologii din **Tema 13...: Magda Catone,** (în debut), Rada Istrate. Peste **Salutări de la Agigea** — firav ca dramaturgie și doar cu cîteva momente mai proaspete, gen reportaj de șantier, aș trece ca și cînd n-ar face parte din aceeași filmografie. Nereușită, după părerea mea, experiența, dar necesară ca exercițiu pentru atmosfera de echipă ce avea să devină atmosferă-protagonist, în **Niște băieți grozavi.**

Un scenariu (Mihai Opriș, Aurora Icsari) mai suplu decît **Escapada,** mai deschis ca formulă, ca posibilitate de invenție și fantezie la filmare, mai finisat decît cel al **Salutărilor,** îi permite lui Cornel Diaconu să realizeze un film tînăr despre Tinerețe. Deci tema a treia. Tinerețea. Tinerețea ca vîrstă a personajelor, tinerețea ca stare de spirit, de emulație colectivă pentru depășirea momentelor dificile, pentru autodepășire. Ca schiță de subiect, nimic nou sub soare. (deși povestea e cu mulți nori). Un june ambițios, în urma unei aprecieri nedrepte a muncii lui, pleacă, ofensat, în altă parte, ca să demonstreze (nu acolo, ci aici, pentru cei care rămîn) că tot el a avut dreptate. „Ce crezi că acolo o să-ți fie mai ușor?" îl provoacă cineva. „Cine zice că vreau să-mi fie ușor" se îmbătușează neclintitul în hotărîrea lui, chiar dacă logodnica nu vrea să-l urmeze. „Aici ne e rostul" se încăpățînează ea. „Oriunde ne e rostul" hotărăște flăcăul și dus este... preț de o vară pînă-n seară, sezon de greutăți, de bătălie în marș cu grîul, cu norii, cu ploaia, cu ironiile noilor colegi, cu neînțelegerea iubitei, etc. Uitasem să spun: el este un mecanizator „a-ntîia"... Cu o digitație, pe combină, ca de pianist. „Cine te-a adus aici?" îl iscodește unul. „Barza"! îl scutește de răspuns, altul, mai haios. Mai cu o împunsătură, mai cu o țîfnă, mai cu o nostalgie, frumosul nostru („Leit actorul din **Ultimul vals**" oftează suav, sentimentala Lilica a Rodicăi Mandache), deci Tudor cel-ca-un-actor-de cinema se dă pe brazdă. La propriu și la figurat. Învață din mers lecția vieții: bătălia nu se cîștigă cu înduioșări, ci cu încrîncenări, ori, ori, în campania cea mare. Bătălie paralelă cu cea de pe ogor ea se dă între vitejescul „hei-rup", „care pe care", și o anume îngăduință (de ea se făcuse vinovat Tudor și plătise, plecînd) față de nemuritoarele, omenestile slăbiciuni. Doar că și la noul S.M.A. există un șmecheraș poreclit Rexona — cu ce subtilă ironie își schițează personajul Geo Costiniu! — care capătă învoire, în plină campanie, pentru o zi, dar revine pe cîmp după trei, bine făcut, ca după chef. Echipa îi întoarce spatele, șeful e gata să-l dea afară, dar finalmente, Rexona care e totuși băiat bun dar... cu lipsuri se „reintegrează". (Sau, mă rog, așa se zărește în plan general, din goana mașinii...). Rezumată așa, povestea n-ar promite mare lucru, în afara cîtorva situații și portrete reușite și a unor dialoguri vii, cu haz. Restul e... viață, vorba Lilicăi, „ca-n **Casablanca**". (Respectiv viață devenită cinema (bun). „A fugit Maricica" anunță cu glasul ei angelic dulce-misterios, cum numai Rodica Mandache știe șopti, numai miere și lacrimă, duioasă ca o mămică și romanțioasă ca o fetică, atunci cînd oftează: „Și el suferă, o iubește". Cel părăsit stă pironit cu ochii în zare, pe o buturugă, în mijlocul ogrăzii, indiferent la toate, în timp ce vecina înțelegătoare dă de mîncare la purcei. Nefericitul e Gogă al lui Vasile Muraru, năuc de amor și disperare pentru că nevasta cea grăsună l-a părăsit.

Celalalt ghinionist în dragoste, Tudor — nuanțat interpretat de Lucian Nuță, firesc și sensibil chiar de la primul lui rol principal — e un personaj atent la tot ce îl înconjoară, care știe să asculte (lucru rar în viață și mai rar pe ecran) și care pricepe, dintr-o ochire, situațiile, oamenii, impasurile. Rol dificil, de receptacol delicat și inteligent al unor relații din echipă, cînd bine închegate (băieții își au glumele lor, poreclele, întîmplările comune ce-ți dau senzația de trăire și muncă alături) cînd neașteptate, cu surprize. Ca în scena în care burlacul înveterat (jucat cu umorul lui bonom și mucalit de Sebastian Papapaiani) se hotărăște, în fine, să taie nodul gordian, respectiv gardul ce-l despărțea de fericirea de la doi pași. Adică de Mica, fată bună, dar cam băiețoasă („dar nu și-o pune ea tocuri și plasa Lollobrigidei în păr, o să vedeți voi care pe care...!"), în salopeta ei decolorată, cu basca pe o ureche și batista la îndemînă, mereu gutunărată („Da' ce parcă asta e vară!") ronțăind de zor și oferind mere (cam pădurețe). Mica Magdei Catone, cu vocea ei grav copilăroasă, îmbufnată, care știe să dea atîta firesc, culoare, haz, fiecărui cuvînt însoțind gestul spontan, palidă licărire de cochetărie, de speranță ori dezamăgire. Și un alt portret tandru-ironic realizat cu vervă de un Petre Nicolae pe post de șef de brigadă: dimineața cu ochii pe cer („Dacă o mai ține așa și s-o lumina tot a ploaie, punem visle la combine") la amiazi cu gura pe băieți și seara picotind în fata televizorului si trezindu-se brusc doar la prognoza meteo. („Da' ce eu am vrut să mă pună șef de brigada?" Acu' o să le spun că nu mă mai lasă nevasta") Cum chicotește surprinsă și amuzată Rodica Mandache la cuvintele soțului, e imposibil de descris. Trebuie s-o vezi acolo, în bucătăria ei, s-o auzi pierită de admirație după Fabrice — Gérard Philipe, tăind virtos ceapa, la adăpostul ochelarilor de motociclist, ori alergînd de colo-colo, între Gogă și Maricica, revenită, s-o vezi topită de duioșie „asta-i viața!", fugind cînd la unul, cînd la altul, împingînd-o ușor pe Maricica cea durdulie care stă în cîmp, gata de plecare, nehotărîtă dacă să înainteze ea prima, spre penitență. Repet, trebuie să vezi toate astea ca să-ți dai seama că un autentic talent de cinema e greu de descris în vorbe. Numai imaginea îl poate „povesti". Sigur, e mai întîi situația creată de scenariu — tandem cu experiență Mihai Opriș și Aurora Icsari, cu vocația micilor drame cotidiene, cu firescul, cu farmecul lor și al personajelor cu lipici, gen Zuzuc. Apoi e „ochiul cîmpului" regizoral, ca și al operatorului (doi la număr, Alexandru Groza și Florin Tolaș) care știu să dea cadrului densitate. Adică volum, greutate, semnificație. Adică viață (repet și eu, ca Lilica Rodicăi...) O scenă de familie: mama calcă, tatăl se întoarce frînt, de la cîmp, n-are unde să se așeze pentru că gemenii au adormit pe patul lui. „De ce nu i-ai culcat dincolo?" Atmosfera are intimitate, căldură, tabloul din perete, cu mirii la vîrsta visurilor romantice, prezidează țanțos tabloul (viu) de familie la vîrsta prozei. Altă secvență: Rodica Mandache în prim plan bate albușurile pentru tortul pe care Doinița (Simona Gălbenușă) vrea să-l prepare pentru Făt frumosul care nu o prea observă, copiii se zbenguie în pat și-i pun tatălui care moțăie părul pe... cîrligele de rufe devenite în joaca lor, bigudiuri. Haz, pitoresc, mișcare bogată și în plan doi (în afara unor scene de seceriș prea idilic-monotone, rezolvate ades prin supraimpresiuni de o „poezie" cam uzată). Cu o intenție ușor parodică — vezi panourile cu cîmpul și tractoarele pictate, — decorurile lui Dodu Bălășoiu se bucură și ele de viața și hazul personajelor. Ele, personajele, încredințate unor interpreți — printre ei, irezistibilul Valentin Uritescu și George Mihăiță care, stimulați de un regizor și de o echipă tînără, entuziastă reușesc cu brio acea atmosferă de vibrație sinceră, ce nu putea să nu se transmită sălii.

O comedie lirică, tandru-ironică pe care am dori-o cultivată mai des, ca gen, cu aceeași plăcere și iscusință a cinema-ului realist.

Alice MĂNOIU

Un dialog concludent: Rodica Mandache și Lucian Nuță

Producție a Casei de filme Unu. Scenariul: *Mihai Opriș, Aurora Icsari.* **Regia:** *Cornel Diaconu.* **Decoruri și costume:** *arh. Dodu Bălășoiu.* **Muzica:** *Andrei Tănăsescu și Florin Nanu.* **Coloana sonoră:** *Ali Yener, Gelu Defta.* **Montajul:** *Melania Oproiu.* **Imaginea:** *Alexandru Groza, Florin Tolaș.* **Cu:** *Lucian Nuță, Petre Nicolae, Sebastian Papaiani, Valentin Uritescu, George Mihăiță, Geo Costiniu, Magda Catone, Vasile Muraru, Rodica Mandache, Simona Gălbenușă, Virgil Andriescu, Dorina Lazăr, Silviu Stănculescu.* **Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București".**

în premieră

Orele unsprezece

Predilecția regizorului Lucian Bratu pentru subiecte simple, care aduc în discuție nici mai mult nici mai puțin decît „eternul omenesc", este prea cunoscută, roadele ei de asemenea, ca să mai fie nevoie de o punere în temă prilejuită de actualul film **Orele unsprezece.** Bine susținută regizoral, împlinita sau cu pauze de suflu artistic, această înclinație structurală a unui regizor cu o filmografie nu atît de bogată, pe cît de consecventă, a fost și rămîne cheia de boltă a creației lui. Sigur, este plăcut să surprinzi un creator în momentele de înflorire — și aceste momente există în viața de regizor a lui Lucian Bratu și au numele trecut în patrimoniul cinematografiei noastre: **Tudor, Drum în penumbră, Orașul văzut de sus, Mireasa din tren.** Sigur, nu este plăcut să-l prinzi în momente mai puțin fericite și **Orele unsprezece** este un asemenea moment. Dincolo de plăcerea sau neplăcerea fiecăruia, rămîne, trebuie să rămînă trează, judecata obiectivă. Iar la o judecată obiectivă, acest ultim film semnat Lucian Bratu se așează, chiar dacă mai modest și nu glorios, sub pecetea autorului său.

Este ușor de presupus că ceea ce l-a atras pe Bratu către această întîmplare a vieții, construită în jurul unei erori omenești și ea a vieții, propusă de scenaristul Platon Pardău, a fost tocmai caracterul ei de „fapt divers". Cantitatea de viață pe care o conține; calitatea înfruntărilor omenești. Și, nu în ultimul rînd, apelul la o „morală a fabulei" pe care Bratu o caută, și reușește chiar să o găsească, în orice subiect din care construiește un film. Este ușor de presupus, de asemenea, — iar pe parcursul filmului presupunerea devine certitudine — că tenta ușor polițistă propusă de scenariu și nota prea spectaculoasă a conflictelor l-au stînjenit serios pe acest regizor al adevărurilor mari rostite cu simplitate. Stînjeneala se răsfrînge asupra filmului care, o bună bucată de vreme, oscilează nehotărît între povestirea simplă, a „cazului" unui director corect, dar ambițios, confruntat cu un eșec personal în care, însă, este antrenat un colectiv întreg, și complicatele aventuri din subteranul acestui caz. În biografia directorului (interpretat de Virgil Andriescu, pentru prima oară într-un rol în stare să-i pună în valoare talentul și puterea lui de comunicare) există antecedentele unui destin potrivnic: tatăl a fost, la rîndul său, părăsit de colaboratori într-un moment greu, iar printre cei care l-au părăsit se află și tatăl colaboratorului său cel mai apropiat, inginerul Cristea (Mihai Cafrița, bine plasat în personaj și convingător, cu excepția unor momente de întepenire fotogenică în fața aparatului de filmat, „poze" de care nici el, nici personajul nu ar fi avut nevoie). Persecutat de prezența acelui tată (George Negoescu, destul de jenat el însuși de rolul multă vreme incert, oricum misterios, pe care trebuie să-l joace în uzină) în chip de anchetator înverșunat, directorul se trezește legînd destin cu destin într-o culpă de judecare falsă a oamenilor și a împrejurărilor. Dacă adăugăm la acest tablou prezența unei fiice iubitoare (Valeria Sitaru, prezență, într-adevăr, fermecătoare, într-adevăr) îndrăgostită de fiul dușmanului de moarte al tatălui, dacă mai adăugăm, în fine, și prezența unui unchi care, în loc să-și vadă de biata lui sănătate zdruncinată, ia asupră-și sarcina dificilă de a face lumină și a aduce pacea între acești Capuleți și Montague ai zilelor noaste (personaj interpretat de Valentin Uritescu în nota de adevăr și căldură umană binecunoscută), nu avem încotro, trebuie să recunoaștem că arsenalul propus este prea complicat și prea bogat pentru un război atît de mic.

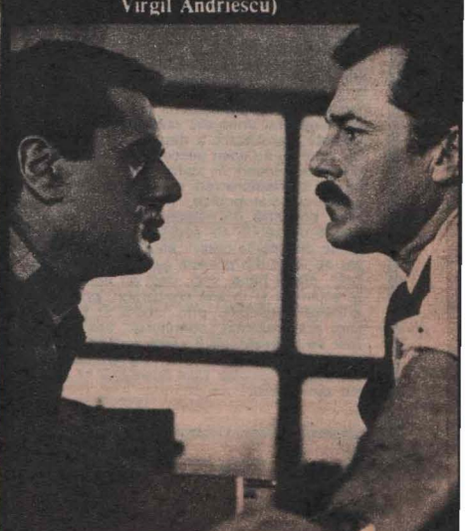
Puțin pierdut între atîtea încurcături străine structurii lui, regizorul încearcă să se regăsească între acele date, fapte și personaje familiare lui, în cantitatea de omenesc conținută de scenariu, reușind, în cele din urmă, să construiască, atent la nuanțe, portretul omului care pînă la un moment dat se consideră victimă și își îndură cu demnitate condiția, pentru ca să descopere, brusc (brusc și puțin forțat) că, de fapt, este vinovat. Vinovat de suspiciune, vinovat de neîncredere în oameni, de gîndire simplistă, schematică. Morala fabulei...

Filmat atent de Sorin Ilieșiu, cu grijă deosebită pentru expresivitatea portretelor, cu o coloană sonoră (Vasile Luca) eficientă, în care muzica lui Marius Țeicu își insinuează accentele dramatice sau comice după caz, bine ritmat din decupaj, dar și din montajul Ericăi Aurian, plasat în decoruri ce urmăresc mai puțin spectaculosul cadrului și mai mult realismul lui (decoruri Magda Moldovan) **Orele unsprezece** încearcă, și reușește, să dobîndească o înfățișare profesională cel puțin corectă, civilizată, în ciuda unor momente de cădere — secvențe din planul doi al acțiunii neinspirat interpretate și chiar filmate neinspirat. În același plan doi al acțiunii însă, există și personaje cu farmec și putere de convingere: Meșterul Tănase (Emil Bozdogescu), secretara, pe linia modelului din viață, (Marcela Andrei), și pe aceiași linie Dan Pipera, în rolul unui portar, sau Grigore Gonța cu un miniportret de provincial venit cu treburi la oraș. De fapt, pe acest plan doi nu numai al acțiunii, dar și al cadrului cinematografic, se sprijină și regizorul în încercarea de a aduce la sine o materie apropiată lui doar în substanță, nu și în formă: străzile, cel mai adesea năpădite de ploaie, oamenii care le străbat (uneori chiar oamenii de pe stradă), spațiul ce înconjoară povestea, capătă, prin voia regizorului, o putere de comunicare de multe ori mai mare decît aceea a primului plan al acțiunii. Ca și acel personaj din final, o altă ipostază a unchiului bolnav, care servește directorului proaspăt eliberat de obsesia persecuției, o lecție de viață pe cît de candidă pe atît de eficientă, în sensul împăcării cu lumea așa cum este ea. Vrînd-nevrînd, în fața acelui final, în spectatorul nu neapărat avizat se trezește un gînd: un regizor bun, chiar și atunci cînd nu reușește să dea un film pe măsura lui, reușește cel puțin să-și facă simțită amprenta.

Eva SÎRBU

Producție a Casei de filme Unu. Scenariul: *Platon Pardău.* **Regia:** *Lucian Bratu.* **Decoruri:** *Marga Moldovan.* **Costume:** *Cristina Păunescu.* **Muzica:** *Marius Țeicu.* **Montajul:** *Erica Aurian.* **Coloana sonoră:** *Vasile Luca.* **Imaginea:** *Sorin Ilieșiu.* **Cu:** *Virgil Andriescu, George Negoescu, Valentin Uritescu, Mihai Cafrița, Valeria Sitaru, Marcela Andrei.* **Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București".**

Intruntarea dintre două forme de neîncredere (Mihai Cafrița și Virgil Andriescu)



https://biblioteca-digitala.ro

Posibili protagoniști ai unui posibil scenar

Un oaspete la cină de Ion Bucheru și Mihai Constantinescu, cu Adela Mărculescu

scenaristul

O maximă implicare

„Arta filmului — creație de echipă", iată un adevăr acceptat astăzi pînă și de către cei mai orgolioși „autori totali". Pornim, deci, de la premiza-postulat că *valoarea* deplină în cinematografie n-o poate aduce *un singur talent* (regizoral, dramaturgic, operatoricesc sau interpretativ), ci întîlnirea fericită (dar de loc întîmplătoare) pe aceeași platformă ideologico-estetică a mai multor talente capabile și dispuse să coopereze. Dar... ce se întîmplă *înainte de constituirea echipei?* Ce se petrece înainte ca „șefii de compartimente" să se fi adunat să realizeze împreună prospecția, pregătirea, definitivarea decupajului, distribuția, apoi munca la platoul de filmare etc., etc.? Există cumva un „compartiment" în a cărui putere stă să deschidă drum „spiritului de echipă" în devans cu apariția echipei însăși? Cred că da: scenariul. Cu o condiție: să-și înțeleagă și să-și asume condiția, în toate implicațiile ei.

Paradoxul acestei condiții face ca, pe de o parte, nimeni să nu poată nega scenariului rolul hotărîtor în conturarea programului ideatic al unui film, caracterul său de „matrice de gînd", prin care filmul se ridică la tensiunea intelectuală a literaturii, de pildă. Pe de altă parte, toată lumea filmului știe bine, dintr-o practică îndelung verificată, că un scenariu nu este altceva decît o propunere, un punct de plecare, *un proiect* — și nici măcar unul din acele instrumente sigure de lucru care este proiectul definitivat, avizat, bun de execuție, pus în mîna constructorului, prefigurare relativ exactă a unui edificiu.

Oricît orgoliu (uneori meritat) ar investi autorul în scriitura proprie, el trebuie să înțeleagă faptul că munca de scenarist are această caracteristică paradoxală: este — simultan — esențială, hotărîtoare (deoarece configurează *programul* filmului) și preliminară (deoarece nu reprezintă altceva decît materia primă a unui alt proces de creație, desfășurat de regizor și de echipă). Pe cine mai interesează scenariul, în cazul unui film gata realizat? De cele mai multe ori, nici măcar pe cronicari. Ce înseamnă un scenariu — în afara perspectivei de a ajunge pe platou? Cel mult — motiv de așteptare și speranțe, adică mai nimic. Ce revistă literară sau ce editură ar risca să propună cititorilor săi scenariul — ca fapt de literatură? Nici una, și pe bună dreptate, atîta vreme cît scenaristica însăși nu și-a mai numit produsul „scenariu literar", ci „scenariu cinematografic", măsură și ea perfect justificată...

Deci? Concluzia se impune, chiar și prin hățișul întrebărilor colaterale, care, de fapt, tot „la chestiune" ne aduc. Tocmai calitatea sa de *proiect*, de lucru „nebătut în cuie", *de factor care hotărăște „croiala", nu cîrpeala*, conferă importanță scenariului. Așa cum, dacă dorești o clădire minunată, nu acționezi cînd s-au turnat fundațiile ori s-a înălțat cofrajul, ci în stadiul de proiect, tot așa, calitatea și chiar natura unui film se pot influența decisiv prin scenariu. Stă în puterea scriiturii să împingă lucrurile către spectaculos ori către profund, să propună soluții simple ori complicate și mai ales — în ordinea de idei a discuției noastre — să ofere teren, să creeze premizele implicării ulterioare, cu maximă eficiență, a tuturor celor ce urmează să preia ștafeta actului de creație. Continuînd comparația dintre *proiect* și *scenariu*, să notăm ca edificiile cu adevărat reprezentative nu s-au născut din proiecte valabile oricînd, oriunde și pentru orice, ci din cunoașterea profundă, în detaliu, a funcționalităților, a locului și a contextului natural ori construit. La fel, scenariul viabil mi se pare acela care pornește de la obiective clare și de la cunoașterea intimă a tipului de sensibilitate artistică, a temperamentului și viziunii cîtorva din factorii ce urmează să continue și să finalizeze procesul creator; mă refer, în primul rînd, la regizor și actori. Sigur, se poate și altfel: se poate scrie

> Scenaristul nu-și pune opera pe masă și gata. El e obligat să lucreze cu regizorul în etape succesive. Atît cît e nevoie

o poveste, pe care o poate decupa oricine, o poate filma oricine, o poate juca oricine, cînd (dacă) îi vine rîndul. Se poate (se și întîmplă); nu știu însă cît de bine este. Nu-mi permit să exemplific ideile și afirmațiile cu filmografia altora (deși eficiența cuplurilor rodate scenarist-regizor este un fapt demonstrat); mă voi limita, deci, la a mărturisi că am traversat o asemenea necesară experiență, în care cerințele formulate de un regizor (Nicu Stan) în trei-patru etape succesive, dincolo de ale producătorului și pe lîngă ele, au adus dramaturgia unui scenariu de la propunere la fapt constituit. Rezultatul m-a determinat să împing lucrurile mai departe; să încerc, adică, a construi o dramaturgie de film pe o ipoteză concretă de lucru, mai exact pentru un actor. Să mă explic. Circulă cu atît succes în toată țara și ne reprezintă cu cinste peste hotare, muzica unui excepțional culegător de folclor, compozitor și interpret (Tudor Gheorghe) care — mă și mir că nu s-a gîndit nimeni pînă acum! — *este în primul rînd actor* și încă dintre cei mai interesanți. Cum ar fi, oare, un film în care actorul Tudor Gheorghe să-și cînte nestematele muzicii sale, pe cît de frumoase, de emoționante, pe atît de bogate în sensuri, evident, subordonate unor cerințe dramaturgice precise, „servind" o poveste omenească, generoasă, nu ca într-un „show" de televiziune? Iată o premiză, cred, pentru întîlnirea, deloc întîmplătoare, cu șanse de succes prin valoare, între o poveste, o idee, un interpret, o echipă... Alt exemplu. Există într-un teatru bucureștean un minunat actor; dovadă — „Hamlet"-ul său remarcabil are viață lungă pe scenă. Puțini știu însă că actorul este și un foarte, foarte bun jucător de tenis. Oare povestea unui tenismen aflat aproximativ la vîrsta sa, confruntat cu o situație de viață deosebită, definitorie pentru om, profesionist și sportiv, n-ar fi de natură să prilejuiască actorului cu pricina (ați ghicit, desigur: Ion Caramitru) una din acele întîlniri fericite cu cinematografia? N-ar avea, în acest caz, proiectul, datele inconfundabile ale unei „croieli" (artistice) pe măsuri deja luate? Iar faptul că aceste date sînt cunoscute și îndrăgite de către milioane de spectatori, nu reprezintă un avantaj?

Am împărtășit, aici, două-trei experiențe personale cristalizate în scenarii, dar diversitatea situațiilor de viață și, mai ales, numărul impresionant al personalităților noastre actoricești pentru care merită scris anume, creează un teren nelimitat pentru abordarea, în acest mod, a scenaristicii de film, mai exact — ca premiză a maximei implicări. Subliniez: nu în afara direcțiilor și priorităților tematice, nu în afara criteriilor axiologice firești și necesare, ci tocmai pentru realizarea lor plenară, pentru o mai profundă umanizare a temelor, pentru sporirea impactului și implicit a forței modelatoare, în afara cărora orice act de creație (cu atît mai mult cel de creație cinematografică) rămîne o declarație de bune intenții.

Poate că alte experiențe —, sînt sigur, mai bogate — pot valida și alte optici asupra scenariului, asupra rolului său în angrenajul, atît de complex și complicat, al nașterii unui film. Se poate opina, astfel, că valoarea literară intrinsecă este suficientă pentru a aduna valori pe platforma-program a scenariului. În fond, Hamlet a așteptat cîteva secole pînă să prindă chipul lui Laurence Olivier pe ecran, și n-a fost rău de loc; la noi, ca să dăm exemple mai la îndemînă, Tănase Scatiu și Ilie Moromete n-au fost gîndiți pentru Victor Rebengiuc și, iată, distinsul nostru actor i-a însuflețit magistral. Dar cînd îți numeri producția anuală cu zecile de titluri, iar investigarea actualității este — absolut firesc — sarcina prioritară a filmului, așteptați valorile absolute, valabile — oricînd ca scenarii, indiferente la oferta atît de generoasă a forțelor acestei (acestor) generații artistice? Nu știu; mă întreb.

În fond, dacă scenariul însuși este un punct de plecare, nu cred că un articol poate fi altceva decît un punct de vedere; chiar și discutabil.

Ion BUCHERU

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României"

regizorul

Formația „secundelor"

De cîte ori încep să lucrez un film, caut mai întîi să-mi recuperez „fetele". Serviciul producție mi le dibuie pe la echipele la care lucrează fiecare și eu aștept cu răbdare (interesată) să-mi refac formația.

E vorba de echipa de regie cu care am început o activitate dură, în urmă cu vreo 10 ani, la un serial care presupunea un volum mare de muncă, desfășurat pe o perioadă de timp foarte lungă și dificilă. Atunci s-a format și s-a consolidat nucleul de bază compus din Viki Moțu, Sanda Iorgulescu, Alexandra Movileanu și Mona Segal Rotaru. Cine putea să creadă că o s-o scoatem la capăt cu mii de figuranți și costume, sute de actori și decoruri, în condiții de lucru uneori aproape incredibile, numai cu aceste făpturi („plăpînde" — nu-i așa...), fără bărbați viguroși și impunători, cu cizme și goarne?

Între timp, una din fete a fost promovată ca a treia regizoare secundă a grupului și atunci ne-a părăsit. Vremelnic. E drept, nici nu puteam rămîne tot timpul împreună, perioadele mele de lucru fiind mai lungi și mai rare, altfel întîmplate decît cele legiferate, firesc, la Buftea, pentru colaboratoarele mele.

Viki e „mama" formației. Energică, pricepută, caldă, gureșă și prietenoasă, înfiptă, activă. Cunoaște toată „actorimea", toată figu-

Profesiunea: cineamator

Peste 200 de instructori de cinecluburi, profesori de artă cinematografică din școlile populare de artă, creatori amatori de filme s-au reunit, în București, într-o constfătuire menită să prilejuiască un bilanț al realizărilor ediției a VI-a a Festivalului național „Cîntarea României", un schimb de experiență asupra filmelor realizate.

Găzduită în sala cinematografului „Studio" din Capitală, tocmai ca un simbol al atenției și preocupărilor pentru acest domeniu de activitate, dar și al afecțiunii cu care profesioniștii genului urmăresc realizările amatorilor, această manifestare a debutat cu proiecțiile, din care nu au lipsit peliculele cu tematică ce au redat, uneori în spirit prea „amatoresc", alteori cu demonstrații de stăpînire a mijloacelor cinematografice, momente din viața unor colective de oameni ai muncii, evenimente deosebite ale acestora sau au ilustrat unele din marile ctitorii ale României de azi. Nu au lipsit din această gală nici unele „vîrfuri", cîteva filme, deci, care au impresionat, și acum ca și în alte concursuri, prin virtuți artistice deosebite, prin modul și forma în care era prezentat „conținutul", așa cum au fost **Va fi liniște, va fi seară** realizat de Emil Kovacs din Făgăraș sau **Profesiunea actor** produs de Nicolae Dan Spanache și colegii săi din Pitești.

De fapt, gala în sine nu a făcut decît să sublinieze imaginea de azi a filmului de amatori, scăderile și virtuțile sale. Pentru că, iată, alături de autori care se zbat să iasă din anonimat și rareori reușesc, există cinecluburi cu „meserie" bine însușită, cu certe dorințe de a comunica, și încă artistic, și nu doar de a face film de dragul filmului. Este, de fapt, și ceea ce a evidențiat Gheorghe Sâbău, un veteran al acestei mișcări, înconjurat permanent de tineri care, spunea și pe bună dreptate, că, indiferent de subiectul abordat, și creațiile amatorilor se cer bine realizate, iar căutările, experimentele nu pot să conducă decît la acest lucru. În general, dincolo de proiectarea unor filme realizate de profesioniști ai Studioului cinematografic „Alexandru Sahia", tocmai în ideea de a oferi „modele" de scurt metraje, neprofesioniștii vin cu un punct de vedere demn de luat în seamă, solicitînd cursuri de perfecționare sau mai strînse legături cu specialiștii genului, ceea ce ar conduce la un mai bogat nivel de cunoștințe și, deci, la realizarea unor producții cinematografice de calitate. Asemenea întîlniri au fost chiar evidențiate cu prilejul acestei acțiuni, iar prelegerile susținute nu au făcut decît să sublinieze această idee și să marcheze, poate, noi orientări și căutări. Cineamatorii noștri vor să facă mai mult, vor filme mai bune, vor să se întîlnească mai des cu profesioniștii, să extindă la nivelul tuturor județelor experiența Cinecenaclului revistei „Contemporanul". Pentru că se face mult mai puțină cultură cinematografică în cinecluburi decît înainte, cînd existau chiar cercuri de acest gen care nu își propuneau decît popularizarea celei de a 7-a arte. O altă problemă de mare acuitate susținută în această consfătuire a fost integrarea filmelor de amatori în circuitul cultural, integrare deficitară în prezent chiar pentru cele mai bune filme realizate în cinecluburi.

Bineînțeles, cuantumul problemelor cu care se confruntă acest domeniu al artei de amatori a fost mult mai voluminos, dar, se întrevede o mișcare puternică de amatori pe cale să devină un mijloc important de educație. A fost deci, nu o simplă adunare de bilanț, ci, în special, o acțiune care demonstrează, dincolo de pasiunea unor oameni, de talentul lor, o utilitate remarcabilă, un fenomen real, generat și amplificat de organizarea și desfășurarea Festivalului național „Cîntarea României", un fenomen a cărui importanță a fost subliniată de Ion Popescu-Gopo, președintele Asociației Cineaștilor și de Dumitru Ionaș, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste și Consiliului Central al U.G.S.R.

Florin VELICU

https://biblioteca-digitala.ro

u despre spiritul de echipă

Toate pînzele sus, ecranizarea romanului lui Radu Tudoran realizată de Mircea Mureşan. Cu Jean Constantin şi Ion Besoiu

inginerul constructor

Un om pentru toate vîrstele

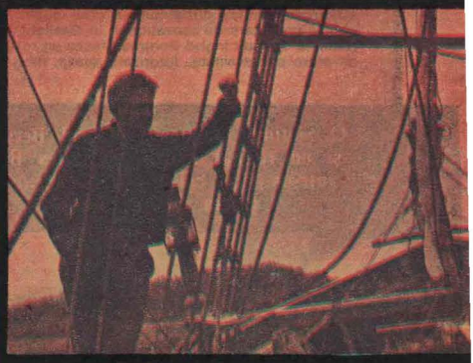
În anii aceia, — anii '50 — cinematografia avea nevoie de cadre de creaţie la toate nivelele şi manivelele — iertaţi-mi rima —, în special o acută nevoie de muncitori calificaţi pentru film, de tîmplari şi strungari, electricieni şi croitori, de peruchieri şi machieuri, adică de acel detaşament muncitoresc din industria cinematografică naţională fără de care **nu se poate face artă cinematografică** oricît de mulţi actori, regizori, scenariştii, critici, compozitori şi administratori ai avea. Un electrician de film nu-i un simplu electrician foarte bun şi nici un tîmplar de clasă nu ajunge să fie şi *„de film"* cît ai bate din palme. Industria filmului cere oameni cu febra peliculei în sînge, cu „microb", cum se zice, fiindcă altfel nu-mi explic cum, în 1952, tînărul strungar în lemn Ioan Ştefănuc din Baia de Aries, copilărind pe valea Someşului, la Bonţida, satul Răscruci, învăţînd meseria la Cluj, s-a lăsat „dus cu vorba" de un bucureştean în căutare de „păsări rare", şi-a părăsit locurile de baştină, venind la Bucureşti, pentru a lucra la „umbrele de pe pînză" pe care le văzuse, întîi şi-ntîi, la căminul cultural sătesc unde, săptămînal, îşi făcea apariţia caravana cinematografică.

Un curs intensiv de tehnică cinematografică, apoi atelierele din str. Grigore Alexandrescu, unde se afla şi Baza aparaturii, platourile de filmare din Floreasca, cele din clădirea Tomis şi din str. Onești — la Buftea nu exista încă studioul — îl propulsează pe inimosul strungar în lemn într-o lume cum nici nu credea că există: actori de prim rang, regizori şi scriitori, scenografi şi ingineri cu nume sonore, etc., etc., printre care, în salopeta sa muncitorească, simţea că-şi are şi el locul, fiindcă ştia să pună umărul la treabă cu îndîrjire ardeleană, molcom în vorbă şi cu sufletul deschis către adevăr şi frumuseţe. În 1953, e numit şeful atelierului de butaforie, inventînd nişte „chestii" care n-au fost brevetate niciodată cu marca Ştefănuc, cum ar fi imitaţia de marmură colorată (hîrtie şi uleiuri tratate special pe simpli suporţi de placaj), imitaţia de piatră (rumeguş şi ipsos, plus încă un mic secret), plasele de păianjen necesare unor filmări de tipul acelor unghere în care arahnidele îşi întind firele etc., această realizare cu pînza de păianjen fiind un adevărat mic poem. Imaginaţi-vă un colţ de decor în care e nevoie de aşa ceva, evident pentru descrierea atmosferei, şi mai imaginaţi-vă situaţia de a încerca să aduci de undeva o pînză de acest fel, cu ginganie cu tot, „montînd-o" la locul potrivit. Dacă regizorul şi scenograful vor păianjen, e musai, trebuie să le faci pînză de păianjen, situaţie în care ridicau mîinile a neputinţă toţi oamenii de producţie. Pînă cînd? Ei bine, pînă cînd Ştefănuc a rezolvat problema cu ajutorul unei... sonerii de bicicletă, a unui motoraş electric şi a cîtorva grame de soluţie pentru lipit cauciuc, proaspătul fabricant de păianjeni reuşind să facă zeci de asemenea drăcovenii în cîteva minute.

Apoi Ştefănuc a început „Jupta". Cu cine? Evident, cu sine însuşi, chiar dacă era şef de atelier. Simţea şi înţelegea că trebuie să se apuce de carte. Seară de seară, după orele de program, întîi la liceu, apoi, între 1961—1967, la Facultatea de Construcţii civile şi industriale, şi-a cîştigat un nou orizont de cultură, devenind inginerul Ioan Ştefănuc, apoi, treptat, reputatul specialist Ioan Ştefănuc, apreciat şi felicitat de Réne Clair şi Georges Wakhewitcz (marele regizor şi celebrul scenograf erau încîntaţi mai ales de butaforiile din rumeguş şi ipsos, care semănau a piatră de cetate veche de sute de ani, precum şi de imitaţiile de muşchi şi coajă de copac), de Giulio Tincu şi Liviu Ciulei, de francezul Robert Giordani, de Marcel Bogos şi de toţi arhitecţii, inginerii, regizorii şi oamenii de film din Buftea. Fostul strungar în lemn e chemat în Franţa, la studiourile din St. Moritz şi Boulogne, la Barrandov, în Cehoslovacia şi la studiourile Defa: din Potsdam, la Moscova şi pretutindeni în România, unde se filmează. Din 1966, inginerul Ştefănuc e şef al secţiei Construcţii decor din Studio, a lucrat pentru absolut toate filmele realizate la noi, începînd din 1952 şi — ca să vedeţi cît de modest este acest transilvănean — n-a ţinut să apară pe nici unul dintre genericele filmelor noastre. Însă a dorit şi a realizat altceva; seară de seară, timp de zece ani, la Liceul industrial din Buftea, ca profesor, şi-a format o întreagă generaţie de meşteri şi muncitori de înaltă calificare, mulţi dintre aceştia fiind astăzi printre oamenii de nădejde ai studioului... Cînd cineva îl laudă zîmbeşte şi schimbă vorba; a rămas acelaşi molcom transilvănean care ştie despre oameni, film şi viaţă mai mult decît o enciclopedie.

Meşteşugurile platoului transmise din tată-n fiu

Ioan Ştefănuc: Pe mine lăsaţi-mă mai la urmă, de ce să scrieţi tocmai despre mine cînd am în jurul meu nişte oameni fără de care ideile şi planurile mele ar rămîne doar pe hîrtie? Notaţi: artistul plastician Zoltan Szabo, vechi prieten şi colaboratorul meu de nadejde, Nicolae Voica, şeful atelierului de tîmplărie — un om cu mîini de aur —, maiştrii de platou Nicolae Ursu, Ion Chiriac şi maistrul de finisaje Ilie Ciobanu, pictorul executant al culorilor şi atmosferei Ion Cîrjan, Ion Diaconeasa, butaforul nostru şef, iscusitul tîmplar Enache Begu şi toţi ceilalţi muncitori din secţie. Fără ei, ar fi ca şi cînd am încerca să facem filme fără aparat de filmat. Ei sînt, la bază. Scrieţi aşa cum zic, *la bază*, nu „jos", cum am citit undeva. Nu-mi place să se zică: Ştefănuc a pornit de jos, fiindcă eu am pornit şi mă aflu tot în clasa muncitoare, am o ierarhie a valorilor în care cred că această clasă socială din care fac parte se află pe treapta cea mai de sus a societăţii... Am lucrat la sute de filme, aşa că pot să şi... critic nţel pe acei cineaşti care nu ştiu să exploateze la maximum elementele de decor executate de noi, tratînd uneori cu indiferenţă minuţia unor finisaje pe care noi le-am gîndit şi executat în conformitate cu viziunea scenografiei şi dramaturgia de bază a filmului. Uneori — ca să mă refer şi la latura economică a problemei — sîntem nevoiţi să construim „case în casă", cum zicem noi, adică să edificăm în platou clădiri întregi, cu zeci de ziduri şi unghere, în film apărînd mult mai puţin decît construim noi. Cînd vrei să filmezi doar un colţ de încăpere, noi putem realiza, pur şi simplu, un colţ de încăpere, nu o clădire întreagă, fiindcă un anumit unghi de filmare poate fi gîndit înainte de a face decorul, nu după, cînd ai cheltuit de trei ori mai mult decît ar fi fost necesar. Un brad creşte într-un secol şi eu n-am voie să-i irosesc pentru nişte biete scînduri, doar de dragul că „poate" vor sluji la ceva, asta o ştiu de la tata şi de la toţi meşterii cioplitori de lemn din Transilvania..."



Inginerul Ioan Ştefănuc fotografiat pe corabia proiectată de Marcel Bogos pentru *Toate pînzele...*

Biroul inginerului Ştefănuc e situat deasupra atelierului de tîmplărie din studio, prin uşile capitonate auzim vag zgomotul maşinilor în mişcare. În timp ce răsfoim planurile de execuţie ale unor noi decoruri, uşa se deschide şi apare un alt Ştefănuc, tot Ioan, leit taică-său, grafician la Secţia efecte cinematografice. Celălalt fiu, Alexandru, inginer mecanic la o fabrică din Buftea, urmează să soseasca şi el, cei trei Ştefănuc fiind parcă fraţi gemeni — „bătrînul" e încă tînăr, dar de ceva mai multă vreme — aşa cum sînt şi arborii fabuloasei Transilvanii de unde, cîndva, un flăcăiandru, strungar în lemn, a plecat să-şi caute norocul în „umbrele acelea de pe pînză" aduse la căminul cultural de caravana cinematografică...

Marcel PĂRUŞ

raţia, toate locurile de filmare din ţară, chiar şi pe cele pe care nu le-a văzut niciodată. Mă ceartă cu superioară bunăvoinţă cînd nu-i place cum aranjez un cadru, dacă nu folosesc inspirat fizionomiile alese (adică după sugestiile ei), nu mă iartă dacă nu mă grăbesc la lucru sau dacă mă grăbesc prea tare; în general, nu mă lasă să răsuflu, nu-mi „acordă" timpi morţi. Ne hrăneşte pe toţi cînd uităm de masa de prînz, are în geantă o trusă de medicamente, iar cafeaua ne-o face mai subţire ca să nu ne dăuneze, nu aşa cum o face Sanda, stîrnindu-i revolta.

Sanda e metronomul echipei, capul limpede al fiecărui jurnal (de filmare, desigur), sufletul formaţiei. Cu discreţie şi delicateţe, cu amabilităţi care te îngheaţă, cu observaţii tăioase înfipte zîmbitor, Sanda are şi o rar-tandră ştiinţă a creerii atmosferei de lucru. Ne atrage atenţia cînd nu ne-am potrivit „la culoare" pulovărul cu ciorapii, în momente în care toţi sîntem nişte „saci de nervi". Şi, cînd starea „de bine" s-a restabilit, Sanda dispare.

Atunci o văd pe Mona alergînd disperată în ralanti (disperarea e în priviri...) după un pahar cu apă şi ştiu că Sanda e pe cale să leşine; deci, un actor a anunţat, în ultima clipă, că nu poate veni la filmare, după ce a asigurat-o şi la telefonul de la miezul nopţii că va veni; dimineaţă însă, din gară, soţia i-a confirmat că şi-a luat rămas bun de la protagonistul nostru pe scara vagonului de dormit.

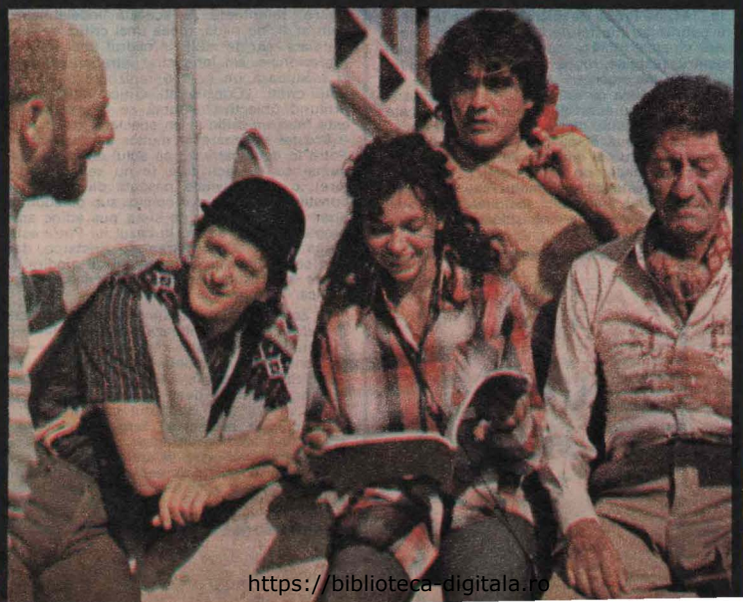
Alexandra e precisă, sigură, ca un computer. Nu suportă răceala, de aceea şi-a ales-o ca aliat „nedibaci". Imaginativă, „fantezista", fină cunoscătoare a secretelor branşei noastre, alungînd cu brutal şi (voit?!?) ineficace aplomb orice simptom de sentimentalism, emoţie „necreatoare", epidermică. După cîteva ieşiri „dure", îşi mîngîie colegele, le dă sfaturi de viaţă, între duble. Alexandra dă echipei soliditate, precizie, spirit organizatoric, pus în aplicare firesc, cu şiretenie şi talent, înscriindu-se astfel, cu sîrg şi în felul ei, în buna dispoziţie dictată de celelalte. Cu actorii nu-i atît de subversiv-îngăduitoare ca Sanda, dar pentru acest fapt nu-i mai puţin preţuită de ei, chiar dacă mulţi dintre actorii obişnuiţi cu vorbele preferă să pertracteze sensibil şi eficient cu Sanda, între două leşinuri. După o pierdere a cunoştinţei convingătoare (din păcate, tare reală...) pe care Mona a avut-grija s-o facă cunoscută telefonic teatrului de care aparţine actorul decomandat (calm, de parcă ar fi comunicat ora exactă, dar tonul Monei înspăimîntă cel mai tare...), ne trezim, pînă la urmă, cu respectivul actor candid şi supus. După ce noi am avut grijă să repetăm în lumina pusă cu dubluri asemănătoare sau chiar să filmăm nişte cadre cu interpretul văzut din spate. Sanda a dublat, în filmele lucrate împreună, vreo 20 de actriţe, potrivindu-i-se bine toate rochiile, de toate taliile, toţi pantofii, de toate mărimile, toate perucile, de toate culorile. Viki în schimb completează la postsincron vocile lipsă, imitînd şi ea vreo 10 glasuri, amintindu-ne, cu insistentă modestie, ce actriţă preţuită era la Teatrul din Turda.

Între timp, Mona tace şi ţine minte. Nu prea are nevoie să noteze, pentru că are o memorie care o miră şi pe ea făcînd-o să zîmbească larg. Cînd îţi anunţă un dezastru sau îţi dă o veste bună, Mona se mărturisește la fel, aşa încît nu ştii imediat dacă trebuie să urli de furie sau să sari în sus de bucurie. Poate să tempereze pe oricine, pentru că e foarte bună şi foarte înţeleaptă. Fiind cea mai tînără din formaţie, ne dă — desigur — sfaturi tuturor şi o ascultăm cu o credinţă dreaptă. Viki trebuie să-şi diminueze sonoritatea discursului patetic ca să înţeleagă ce-i spune Mona; Sanda e obligată să deschidă un ochi din starea „cu palpitaţii" care o cuprinsese ca să se convingă de adevărul comunicării; Alexandra să-şi dramuiască indignată nervii, resemnată că o să-i folosească pentru cadrul următor.

Iar eu... Eu trebuie să le ascult pe toate, să fiu atent la felul cum vor şi cum pot să mă ajute, şi le ascult cu interes, cu drag, cu recunoştinţă, pentru că tot ce-mi spun, tot ce fac e în interesul filmului pe care ne străduim laolaltă să-l realizăm mai bine, să transmitem prin el, printre ideile lui, alături de sensurile lui, bucuria colaborării noastre statornice.

Andrei BLAIER

„Rideţi ca-n filme", pare să-i îndemne Andrei Blaier pe Oana Pellea, Stelian Nistor, Bogdan Gheorghiu şi Jean Lorin Florescu, interpreţii filmului său *Rideţi ca-n viaţă*



https://biblioteca-digitala.ro

filme pe micul ecran

Dincolo de „sentimente cotidiene...“

Lumina de gaz

S-a spus despre Charles Boyer că era un rafinat, ironia expresiei sale era, se pare, una sofisticată și consubstanțială felului său de a fi, un fel de existențialism (fusese și licențiat în filosofie!) care cucerea inimile simțitoare și sufletele angoasate ale primei jumătăți de secol. În **Gaslight** (1944, regia George Cukor), film celebru nu numai pentru că pentru rolul feminin principal Ingrid Bergman a căpătat un Oscar, Charles Boyer își punea rafinamentul propriei persoane în slujba maleficului. Și chiar asta era misteriosul, fățarnicul Mr. Anton, un ucigaș rafinat, un asasin inteligent — George Cukor făcea, în 1944, un film care friza (gingaș) genul horror, o strapontină pe linia unor ecranizări celebre de gen „Jane Eyre“ ori „Rebecca“, și care reușeau să astîmpere foamea dezlănțuită a unui public veșnic în căutare de senzațional. În **Gaslight**, **(Lumina de gaz)** Ingrid Bergman făcea un rol de mare expresivitate, terorizata suavă, inocenta adusă în pragul nebuniei, luminoasa victimă. Aura ei împrăștia strălucirea aceea, a ei, inconfundabilă. **Gaslight** era interesant prin rafinamentul persuasiunii, îți dădea starea aceea de nervozitate, de implicare în care pactizai cu totul cu victima, urmărind cu dinții strînși asasinul. Cukor declanșa ceea ce avea să se numească, mai apoi, în cinema, „mecanismul fascinării în spații închise“, senzația de exasperare venea din **prezența** casei, devenită mecanism de tortură (cameristă complice, scîrțîituri în pod, lumină oscilantă, rotițele înnebunirii funcționau ireproșabil, acuza cleptomaniei, fariseismul rafinat.)

Teama, infiltrată cu știință în sufletul spectatorului, suspansul, neliniștea, un mobil declanșator pentru atîtea filme din atîtea genuri!

Povestea unui ghid

Pe un anume fel de teamă, de strîngere de inimă miza și construcția filmului la tv **Povestea unui ghid (Moartea unui ghid)**. Un story simplu: un împătimit alpinist, Servoz, și discipolul său pornesc într-o escaladare mai mult decît primejdioasă, încercînd să se cațere, la Chamonix, pe peretele de-o verticalitate care-ți taie respirația. Expediția eșuează, salvamontiștii îi recuperează, în final, în tam-tam-ul de rigoare, cu public doritor de senzațional, așteptînd noutățile cu gura căscată, rudele disperate, gazetarii alergînd hămesiți după informații. Unul din cei doi, tînărul Patrik e însă mort, nici măcar cadavrul lui nu poate fi recuperat de sub necruțătoarea avalanșă. „Pentru ei timpul se dilată“ spune salvamontistul la un moment dat. Ce frază simplă și ce adevăr profund în acest film de tensiune, care nu-și propunea ca scop estetic, poezia... Și, totuși, imaginile sale erau pură poezie, aproape de metaforă — cerul albastru, peretele inaccesibil și alpiniștii cățărîndu-se cu încrîncenarea aceea care unora le poate părea fascinantă, iar altora cu totul lipsită de sens, care friza cu nonșalanță, moartea. Peste cîteva săptămîni, un tînăr cu privire dîrză ajunge la Chamonix. El cere un anumit ghid pentru escaladare, pe Servoz, și ne dăm limpede seama că e vorba despre fratele băiatului mort, fratele venit să reconstituie? să recupereze? să verse o lacrimă? imaginară, la mormîntul celui drag? Fratele care caută **adevărul** mai presus de orice și acolo, pe stînca verticală declanșează rememorarea crudă a realității, desfășuratorul cu totul chinuitor într-un anume fel: ceea ce-l ucisese pe Patrik fusese orgoliul fără margini al lui Servoz, obsesiva dorință de a învinge. Parabola muntelui în **Moartea unui ghid** era una simplă, jocul echivocului dincolo de simplitatea poveștii. Servoz se sacrifica, în final, ca să închidă acel cerc imaginar al pîlții, pentru a-l salva pe fratele lui Patrick, într-o simetrie tragică, precum o pîlță aruncată în eternitate, o pîlță aruncată muntelui. Muntele — amenințare și fascinație, îndrăzneală, forțarea limitelor posibile. „Pentru ei timpul se dilată“ și „Fetița mea, mie mi-e frică de 23 de ani“ sînt cele două replici care rămîn să vegheze în memorie amintirea acestui film.

Ora florilor de cîmp

Nu se întîmplă mare lucru. Un funcționar de poștă nemobilizat, în spatele frontului desface la abur scrisorile de dragoste ale unei perechi — el, domnul Nandor, învățătorul, e pe front. Ea, frumoasă ca o brîndușă palidă, așteaptă, totul e făcut din amintiri, din emoții mici ca petalele florilor de cîmp printre care se plimbă vrăjită, Paula. Viața propriu zisă e mai „nimic“ — muncă dură, spălat de podele, îngrijitul animalelor, mulsul vacii, viața propriu-zisă e neglijabilă, imaginația, brodată pe marginea ei e totul. Clipa de iubire e scurtă și confuză. (Oare există?) Clipa de iubire e mai mult aparentă, dar totul se trage de aici. Viața e doar pură consecință, viața e reverie, viața e vis... Altă scenă. Și așteptarea are o limită. Blînda Paula se prinde în mica plasă de ademeniri pe care măruntul funcționar poștal o țese cu premeditare. Un mic amor, nu? o mică dorință în provincia încleiată în anonimat a începutului de secol. Acul gramofonului hîrșîie pe discul răs-ascultat, turația scade, domnișoara înfulecă satisfăcută halca de carne, costița apetisantă, e criză, el îi oferă o farfurie, ea refuză, „pentru ce?“ se poate înfuleca la fel de bine și din cratiță, așa, cu delicatețe, domnișoara își linge degetele de untură, răsună pe coloana sonoră o divină simfonie de Gustav Mahler. Totul e filmat de aproape, imaginea e limpide, în cadraje minuțioase, gesturile traduc totul, exasperarea vieții mărunte, existența bovarică, speranța minimală, fulguranta bucurie a buchetului de trandafiri și-a rachiului de pere, viața, făcută din lucruri mici, **Viața fără sfîrșit?** Serialul Studioului de Televiziune din Bratislava, o ecranizare a romanului lui **Frantisek Svantner** în regia lui **Miloslav Luther** (cu Jana Krausová, Viera Strnisková, Andrej Hryc, Leopold Haverl, Marian Zednikovic, Dusan Jamrich, Vlado Cerny) un film cuminte, dar de atmosferă, bine lucrat și cu insulițe de emoție ca o ploaie de petale de flori de cîmp, risipite în vîntul năbădăios al verii.

Cleopatra LORINȚIU

O victimă luminoasă (Ingrid Bergman) și un rafinat malefic (Charles Boyer) într-un film celebru: *Lumina de gaz* (regia George Cukor)

Obsesiva dorință de a învinge, într-un film de o simetrie tragică: *Moartea unui ghid*

cartea de film

Spre o poetică a criticului

Încep prin a-l felicita pe Florian Potra pentru hotărîrea și hărnicia lui — demersul început acum nici patru ani continuă conform planului anunțat —, flori foarte rare în peisajul criticii de film românești în care condeiele cronicarilor, deprinse cu intervențiile de scurtă respirație, pregetă să se desfășoare pe spațiul extins al unei cărți.

Ne aflăm, așadar, în cea de a doua sală a „muzeului-filmar imaginar“ consacrată operelor ce evocă prezentul (amintesc că „Aurul filmului 1“ s-a ocupat de opere evocînd trecutul), adică ceea ce, îndeobște, este numit impropriu „film de actualitate“ (sintagmă la fel de aberantă ca și importatele „lungmetraj artistic“ sau „documentar artistic“).

Chiar dacă în această sală — ca de altfel și în precedenta — așezarea celor 29 de exponate nu este defel aleatorie, consumatorii de artă care îi trec pragul au libertatea să le vizioneze după gustul, puterea de înțelegere, răbdarea și interesul fiecăruia. Este o, nu știu cît de inspirată, figură de stil pentru a sublinia pluralitatea nivelelor de lectură ale acestui volum care poate fi privit:

— ca o înmănunchiere de eseuri scrise de către un om de cinema documentat și cult care, bazîndu-se pe o îndelungată activitate de cronicar și publicist cinematografic, ne propune acum incursiuni în universul cîtorva filme selecționate după pofta inimii lui, cu alte cuvinte, ne oferă lecturi noi pe baze vechi, menite să descopere și să analizeze fericitele momente de maximă împlinire ale fiecărei pelicule în parte;

— ca o suită de teme (formulate prin titluri de capitole) regăsibile în filmul inspirat din contemporaneitate și ilustrate prin cîteva pelicule alese din filmoteca de suflet a autorului, pelicule interșanjabile în măsura în care au o valoare polisemantică, și se presupune a fi astfel din moment ce au fost preferate altora. Florian Potra însuși recunoaște de pildă (p. 144) că **Proba de microfon** și **Pas în doi** ar fi putut figura la fel de bine în capitolul poeziei cinematografice ca și în cel al gustului pentru realitate, după ce relevase (p. 115) „spiritul documentar“ al aceleiași **Probe de microfon**, ceea ce i-ar fi îndrituit prezența și în capitolul cu acest titlu. Și discuția se poate extinde la multe dintre filmele analizate;

— ca o nouă etapă de drumul deschis în urmă cu patru ani din „nevoia (...) dacă nu de a depăși, măcar de a îmbogăți (...) vechea, stagnanta estetică a filmului sau, cum s-a statornicit cu mai multă luciditate, diversele poetici personale ale cineaștilor“ (din prefața primului volum), adică pe drumul spre acea „Aesthetica în motu“ care se anunță a fi „Aurul filmului 3“;

— în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, ca un posibil portret al criticului de film.

Fără a se propune, în mod explicit drept model (ar fi fost o demonstrație de orgoliu care ar fi depășit granițele emulației critice), Florian Potra aduce în discuție, atît prin enunțuri teoretice cît și prin elaborarea practică a volumului în discuție, cîteva dintre caracteristicile, menirile și prerogativele criticului de film. Și bine face, pentru că numai astfel pot fi zdruncinate unele păreri, cel puțin bizare, referitoare la această îndeletnicire, cum ar fi, de pildă, ideea unei critici de film justițiare. Nu de mult, în cadrul unei întîlniri profesionale, am înregistrat întrebarea uimită și malițioasă pe care o regizoare o adresa unui critic: „Considerați critica altfel decît profund obiectivă? Atunci ce diferență mai este între un critic și un spectator obișnuit?“

Acestei regizoare și multor altora, Florian Potra le demonstrează că actul critic se face numai cu subiectivitate (a nu se citi părtinire), o subiectivitate născută din știința și conștiința celui care îl comite sub oblăduirea unor spirite tutelare ce și-au pus adînc amprenta pe gîndirea sa. În cazul lui Potra este Blaga. Dar și Croce, Gramsci, Aristarco, dar și o seamă de alți reprezentanți ai gîndirii literare și artistice italiene din perioada postbelică.

În aceste condiții, o simplă statistică a selecției de filme delimitează clar zona afinităților autorului (Italia — 9 filme, RFG — 7, România — 5, Japonia — 2, Franța — 2, SUA, Spania, Suedia, URSS — cîte 1), afinități mai puternice decît justificările sale teoretice (p. 79 vezi începutul cap. III).

Structurată pe aceste faze, demonstrația scoate la iveală un alt adevăr al practicii critice: e mult mai lesne să critici decît să lauzi, să desființezi decît să creezi. O întorsătură de frază, un epitet, o lovitură deasupra sau chiar dedesubtul centurii sînt suficiente pentru a-ți culca adversarul la pămînt. Din fericire, autorul se străduie să-și țină în frîu mintea, limba și mîna, deși nu se poate abține să nu biciuiască puțin veșnicii săi cai de bătaie: filmul hollywoodian și cel francez. În locul lui m-aș fi lipsit bucuros de considerațiile referitoare la Hitchcock, autorul de „hoțomănii cinematografice“, la acei „provinciali francezi“ care au fost regizorii Noului Val sau la autodidactul necioplit numit Alain Resnais. Și asta nu pentru că afinitățile mele sînt altele, sau, mai bine zis, sînt mai diversificate, ci, în primul rînd, pentru că asemenea considerații mi se par nepotrivite cu ținuta autorului și a volumului de față.

A nu se înțelege că pledez pentru un critic de o excesivă sobrietate. Dimpotrivă. Îmi place mobilitatea cu care Florian Potra trece de la întîmplări trăite, la fragmente de scenariu și de la consistente demonstrații teoretice, la verdicte lapidare și pline de umor; îmi place îndemînarea cu care adună în aceeași pagină (93) realismul unui anume cinematograf japonez de tipul **Insula** sau **Femeia nisipurilor** cu virtuțile unui scurtmetraj de diplomă semnat de un tînăr și talentat operator român (Vlad Păunescu) și cu amintirea unei „Glosse“ eminesciene recitată cîndva de Aura Buzescu. Această disponibilitate asociativă este unul dintre semnele freamătului interior, ale vivacității spiritului, proprii mai degrabă actului creației decît actului critic, înțeles îngust ca disecție a unui organism constituit, finit. Apropierea dintre creație și critică constituie fundamentul poeticii personale a lui Florian Potra, care își propune să fie „în preajma artistului, ca un modern, dezinvolt și absolut dezinteresat serviciu de asistență sufletească și artistică, fie și numai în ipostaza de interlocutor avizat“.

Deocamdată atît. Să așteptăm „Aesthetica în motu“.

Cristina CORCIOVESCU

FLORIAN POTRA

AURUL FILMULUI

**

EDITURA

https://biblioteca-digitala.ro

un punct de vedere

Viteazul în piele de peliculă

Amărturisi despre Tenghiz Abuladze **hic et nunc** frizează lucidul dezechilibru pe marginea gropii cu furnici... Ba-i aici, ba nu-i aici, vorba cîntecului din copilărie. Şi totuşi, de ce nu ne-am copilări, precum Pinocchio, sub **Copacul dorinţelor**, de ce n-am visa cum face plopul pere şi răchita micşunele în grădina unuia dintre frumoşii nebuni ai marilor... răvaşe cinematografice.

Prin **Copacul dorinţelor**, arhetipala „lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii", una din nostalgiile eminesciene, îşi trimite un surprinzător reflex pe marele ecran. Surpriza ţine nu atît de realitatea revelată (pe care-o cunoaştem cu toţii) cît de **sancta simplicitas** a revelaţiei. Iscat din tragica poveste de dragoste a unei preafrumoase îndrăgostite de-un sărac, silită la căsătorie cu un altul, scenariul dezvăluie spiritualitatea unui sat georgian din preajma Revoluţiei. Dezvăluirea trebuie înţeleasă însă ca brutală învederare semantică. Abuladze are vocaţia violentării inspirat-simbolice a realităţii, mai mult decît sterila voluptate pentru streap-tease-ul schematic al alegoriei. În film, copacul fermecat e presupus a fi tocmai un arbore din pădure, în care un ţăran vizionar se urcă pentru a sta mai aproape de cer. Şi tot aşa, peştişorul de aur e căutat de un gospodar zinatic într-o pură şi simplă baltă.

Cu Tenghiz Abuladze, filmul pare a se situa la antipodul „documentarului idilic", de tip Flaherty. Deşi, maniera lui de filmare a „ficţiunii" scenariului îl apropie, totuşi, de documentar. Cu atît mai mult cu cît majoritatea cadrelor sînt luate în exterior, într-o exuberanţă natural-cromatică vecină cu extazul primordiilor. De-aici şi impresia, năucitoare, că asemenea filme pot fi făcute cu minimum de timp, buget sau recuzită. De-aici şi senzaţia, înşelătoare, de **déjà-connu**, de proprietate în faţa capodoperei, care pare fără cusur de cînd lumea şi tocmai de-aceea uşor de re-făcut sau re-memorat — după ce a fost desăvîrşită, cu o secundă, parcă, mai devreme, de propriul ei autor. Pentru Abuladze, „violul" conceptual rodeşte în imaginea unică, ne-alta, rezonatoare cu nevăzuta idee, aceea pe care „spectacolul de cabaret" al vorbirii comune o ascunde, practic, sub dantele...

După vizionare mi-au revenit în minte basme gruzine între „poveştile nemuritoare" ale copilăriei. Mi-o aminteam, nu doar pe broscuţa Dodo, cea îndrăgostită de Făt-Frumos (vezi şi **Riga Crypto şi lapona Enigel**), căciula fermecată, ori pe Ujmuram-Ujmur, crăiasa smîrcurilor Navronului — ci şi dezinvoltura acaparantă prin care anonimul povestitor investea cu proprietăţi magice lucrurile (pentru care eroii erau supuşi unor încercări adesea groteşti, a căror firească alăturare îmi pare azi a ţine de dicteul suprarealist). Fără grabă, citeam cîndva basmele georgiene mai repede decît orice altceva, tocmai fiindcă sînt cele mai despodobite şi mai neamănunţite poveşti din cîte cunosc. Felurimea faptelor montate oarecum fără conjuncţie, într-un discurs liric dau filmelor lui Abuladze acelaşi aer neverosimil de solidă construcţie pe nisipul mişcător al semiologiei. Privind **Copacul dorinţelor** percepi tradiţia ca etimologie. Francheţea expresiei prin care, din realitate e decupat detaliul duhnind de esenţe, îl situează pe Abuladze în vrednica descendenţă a lui Rustaveli. Genericul filmelor lui pare semnat de „viteazul în piele de tigru". Se bănuieşte în harul regizorului gruzin străbuna sentinţă, gravă, tutelară, a lui Dionisie Areopagitu: cele văzute sînt cu adevărat icoane vizibile ale celor nevăzute.

Cinematografizarea imaginii teoretizate de neoplatonici, ca vizualizare a invizibilului alt-ceva, îmi pare suprema reuşită a lui Tenghiz Abuladze şi una dintre izbînzile artei a şaptea.

Daniel DANIEL

În cadrul unei scurte istorii a filmului istoric, la Cinemateca: *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* de Malvina Urşianu cu Eugenia Bosinceanu şi George Motoi

note de regizor

Naşterea unei arte

Actriţa căreia Griffith îi scria „Pentru tine aş reconstrui şi Babilonul": Lillian Gish

„Ţi-am afirmat mereu că pentru tine aş fi în stare chiar să reclădesc Babilonul. Acum am de gînd s-o şi fac, şi lucrul acesta va deveni o parte din noul scenariu pe care îl am în cap menit să arate neomenia omului faţă de om, de-a lungul ultimilor 2500 de ani" — îi declara David Wark Griffith, în 1916, pregătind **Intoleranţa**, muzei şi confidentei sale, actriţa sa preferată, Lillian Gish, inaugurînd era superproducţiilor de cinema. Dar şi era superbelor orgolii demiurgice regizorale care aveau să urmeze în secol. Filmul descoperise abia că poate resuscita iarăşi istoria în tumultul mulţimilor răvăşite de evenimente şi o făcea cu o frenezie aducătoare de diverse cîştiguri, între care şi unul de ordin estetic, desigur. Privind numai cu două decenii înapoi, esteticianul austriac Joseph Gregor medita, cu neascunsă amărăciune, în cartea sa „Era filmului" asupra tendinţelor de superproducţie: „Descopăr astfel în film filosofia lui „mereu mai mult", de fapt un fenomen primitiv, primordial, care acţiona şi asupra omului cavernelor cînd acesta scrijelea bizon lîngă bizon, ca privindu-i să-şi întîlnească de-adevăratelea cireada..." Dar acelaşi eseist care-şi manifesta atunci (1932) uimirea în faţa puterii de sugestie a filmului (şi chiar: declara: „Doresc ca omenirea să se elibereze repede de sugestia filmului..."!) nu poate să nu observe o confirmare a nevoii omului de a stăpîni multitudinea faptelor de-a lungul istoriei sale şi asta cu ajutorul artelor începînd cu versurile lui Homer pînă la simfoniile cu coruri ale lui Mahler. Griffith, la timpul său, intuise această putere comună artelor, puterea de a cuprinde multitudinea şi gigantismul creat în luptă cu neliinţa de către comunităţile umane ale diferitelor timpuri. Şi după ecourile italiene ale **Cabiriei** de Fosco-Pastrone, şi după propria-i experienţă care-l covîrşise la **Naşterea unei naţiuni**, acum, Griffith ataca însăşi creaţia unei lumi, a unui univers, prin cele patru mari înscenări, în monumentale decoruri (căderea Babilonului, noaptea Sfîntului Bartolomeu etc.) cărora le dă viaţă prin puterea pur filmică a unghiurilor inedite, revelatoare a lumii percutante (panorama Babilonului, palatele regelui Franţei, uliţele Ierusalemului etc.). De asemenea, prin fascinaţia acţiunilor paralele a montajului alternant şi a celui accelerat, prin analiza sentimentelor în gros-plan-uri, prin susţinerea, cadru de cadru, a ideii sale generoase, el dă cinema-ului forţa resuscitării maselor umane adormite în colbul timpului trecut, aşa cum pînă atunci nu putuseră s-o facă decît alte arte şi aşa cum orice descriere sau notaţie istorică n-o putea face. Bătălia de la Rovine nu rămîne oare de-a pururi vie în minţile unei naţii prin celebra imagine eminesciană „...Mii de capete pletoase, mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă/ Călăreţii împlu cîmpul şi roiesc după un semn..."?! Aceasta desigur, prin forţa cuvintelor unei poetici atît de personale! Aşa şi Griffith îşi crea poetica sa de cineast atunci cînd fabrica prima „macara" din istoria tehnicii filmului; el o tacea pentru că avea nevoie să creeze această pătrundere a aparatului într-o epică tumultuoasă, dar şi într-un spaţiu şi într-un timp care să devină viu tocmai prin această pătrundere curioasă, insidioasă, neîntreruptă, alcătuind, în fapt, un miraj de spaţiu şi timp... istoric?..., o sugestie psihologică de o deosebită forţă, căreia să nu i te poţi sustrage. Griffith nu inventa doar „macaraua", ci inventa chiar materia unei arte. Este antologică apropierea aparatului de priveliştea giganticului palat în care are loc ospăţul lui Baltazar (cu cei 4 000 de figuranţi) către grupurile de ciudate personaje (zeci de actori) cu aură istorică, pînă la detaliul unei jucării, un car de luptă tras de porumbiţe albe, purtînd un trandafir alb, semn al iubirii. Antologică este şi secvenţa alergării carelor lui Cyrus, montată în paralel cu o cursă de automobile, monteurul mărind ritmul alternării planurilor pînă la limita „confundării" lor, prin suprapunere la proiecţie. Resuscitarea istoriei de către cinema, cu aceeaşi forţă pe care numai artele demult afirmate o posedau pînă atunci, este marele cîştig adus de Griffith în afirmarea, ca artă aparte, a filmului. Şi aceasta s-a împlinit plenar prin **Intoleranţa**, film de crez şi de inspiraţie demiurgică. Oare nu creînd acest film, Griffith îşi spunea credo-ul său „simplu" de demiurg. „Am trecut dincolo de Babel, dincolo de cuvinte. Am descoperit un limbaj universal, o putere care îi poate înfrăţi pe oameni, capabilă să pună capăt războaielor pentru totdeauna. Să ţineţi minte acest lucru!" Şi o spunea în 1916...

Savel ŞTIOPUL

stop cadru

Suspensul psihologic, dar nu numai

Noapte. Vagonul de dormit cu uşile încuiate, un **spaţiu închis**, bine păzit de însoţitoare, favorabil întîmplărilor neprevăzute, misterului. Nu vom afla numele călătorilor; ei sînt: „omul cu ochelari negri" care intră în conflict cu „blonda" pentru cuşeta în care fiecare vrea să rămînă singur, „femeia în căutarea unei aventuri de vacanţă" şi soţul ei, „fostul prizonier de la Buchenwald", „pastorul" ce-şi însoţeşte superiorul în ultimul pelerinaj, „funcţionarul", cîţiva tineri... Locul lor de întîlnire este culoarul, un teren comun pe care l-au luat în stăpînire pentru o noapte şi unde se simt apropiaţi în virtutea unui spirit de castă: privilegiul de a călători cu vagonul de dormit. Conversaţia se leagă uşor, în jurul celor două subiecte de actualitate: crima relatată în ziar — un bărbat care şi-a ucis soţia — şi faptul că „omul cu ochelari negri" a acceptat să împartă cuşeta cu „blonda". Astfel, cei doi devin protagonişti fără voie; nereuşind să rămînă fiecare singur, cei doi încearcă, acum împreună, să se izoleze de ceilalţi. De ce? Pentru că ea fuge de cel care o iubeşte (îl vom numi „îndrăgostitul") spre cel care a părăsit-o. „Îndrăgostitul" călătoreşte şi el cu acelaşi tren, încercînd să pătrundă în vagonul de dormit — spaţiu, pentru el, de două ori închis: pentru că ea nu îl acceptă şi pentru că, în faţa lui, un intrus, uşile rămîn închise, apărînd spaţiul privilegiat. Dar „omul cu ochelari negri"? Cîteva detalii trezesc suspiciunea spectatorului: dincolo de ochelarii negri, senzaţia că se ascunde, dorinţa de a rămîne singur, faptul că biletul şi l-a cumpărat în tren şi, mai ales, violenţa cu care a reacţionat la vederea picioarelor fetei acoperite cu cearceaful: „Dezveleşte-ţi picioarele! Ai văzut vreodată o morgă? (...) Ţi-e teamă, spune-mi, ţi-e teamă de mine?"

Trenul goneşte în noapte. Urmărindu-l pe „îndrăgostit" în vagonul de clasă, prin cîteva cadre, devine manifestă opoziţia dintre **spaţiul închis** creat de vagonul de dormit şi **spaţiul permis** oricui din restul trenului. Dacă cei din vagonul de dormit se recunosc, îşi permit chiar libertatea de a apărea în pijama sau cu prosopul pe umăr, de a se purta ca o familie pentru scurt timp reunită, „ceilalţi" nu se cunosc, sînt indiferenţi unii faţă de alţii şi faţă de spaţiul pe care, pentru o noapte, îl locuiesc.

Trenul opreşte într-o gară neînscrisă în grafic. Agenţii urcă pentru a-l aresta pe „omul cu ochelari negri" bănuit a fi autorul crimei relatate în ziar. Spaţiul poate fi deschis doar de o instanţă superioară — legea, cu funcţie justiţiară. Prilej, pentru călătorii vagonului de dormit, de a-şi renega tovarăşul de călătorie suspect, încă de la început, prin ochelarii negri şi dorinţa de singurătate, însemne ale neaderării la grup. Cea care va restabili adevărul va fi „blonda", identificîndu-l pe adevăratul criminal, ascuns în vagonul de clasă. Prin această breşă sistemele aflate, pînă acum, în opoziţie încep să comunice sub semnul justiţiei: bărbaţii coboară din tren pentru a-l prinde pe criminal. Reuşita acţiunii restabileşte echilibrul, separă din nou cele două spaţii (prin gestul, devenit simbolic, al încuierii uşilor), dar capătă şi o funcţie cathartică datorită căreia misterul se disipează în jocul de lumini şi umbre al psihologiei personajelor: „Nu se poate, am adormit!", exclamă în zori insomniacul „prizonier de la Buchenwald", „sînt singură, dar fericită, foarte fericită", spune „blonda" al cărei nume Marta, îl strigă „îndrăgostitul" rămas undeva pe malul mării — Marta, elementul dinamic al povestirii... „Omul cu ochelari negri" se dezvăluie: este un chirurg marcat de nereuşita unei operaţii, „deşi era un caz pierdut", după cum recunoaşte, nu pentru a se absolvi.

Pentru regizorul Jerzy Kawalerowicz, cum toate filmele sale o demonstrează, nu povestea, în sine, interesează, ci posibilităţile pe care aceasta i le oferă pentru o profundă investigaţie psihologică, argumentată de trecerea faptului contingent în plan simbolic. Ca la acest policier psihologic, **Trenul de noapte**.

Marina ROMAN JUC

Muza şi interpreta multor filme ale lui Kawalerowicz: Lucyna Winnicka

https://biblioteca-digitala.ro

festivaluri Oberhausen '88

O paralelă a vieții

În ultimii ani se auzea mereu — la sau după Oberhausen — întrebarea: încotro, scurt metrajul? Răspunsurile, cite existau, erau mai întotdeauna sceptice. Filmul artistic de lung metraj ocupa de unul singur ecranele rețelelor de săli în timp ce scurt-metrajiștii păreau marginalizați. Documentarul și ancheta socială sînt concurate de jurnalele de televiziune ca și de alte emisiuni ale acesteia. Și atunci?

Ca la un semn, pe care numai instinctul de supraviețuire putea să-l dea, scurt metrajiștii și-au creat, pentru definirea și afirmarea proprie identității, un spațiu existențial între faptul de viață concret și ficțiunea clasică. Așa a apărut, și este în plină afirmare, documentarul de ficțiune de o structură aparte: pornindu-se de la un fapt de viață autentic, concret, punîndu-se deci la baza narațiunii un nucleu din realitatea obiectivă, o observație vie, realizatorul transformă documentarul în narațiunea amplificată de fantezie, dilatată de priviri fie retrospective, fie în perspectivă. Multe filme de acest gen încep realist și apoi funcționează ca alegorii. În lista peliculelor programate la Oberhausen, în aprilie 1988, filmul documentar de ficțiune, împreună cu așa-numitul documentar-experimental, au ocupat mai mult de jumătate din spațiul proiecțiilor. Pe lîngă emanciparea modalității narative am asistat și la o încercare de înnoire a limbajului însuși. Mai întîi un film care pornește dinspre ficțiune spre documentul de viață, aici o anume tensiune, stare de combustie — canalizată spre violență. Iată, în această privință filmul danez **Războinicul suburban** — un film de 20 de minute, folosind patru actori între care un tînăr de 11—12 ani, film realizat de studenți ai Școlii naționale de film din Copenhaga. Violența este o temă predilectă mai ales în cinematograful comercial și este folosită ca argument spectaculos în sumedenie de pelicule care se consideră de ficțiune, fiind doar și de cele mai multe ori niște produse artizanale, în cel mai bun caz. Jesper Nielsen, autorul povestirii de față, și-a propus să demonstreze însă cît de fragilă este bariera dintre gestul dur, folosit cu nonșalanță în scopuri spectaculoase și starea de spirit violentă care se naște și se autoalimentează prin deformarea psihică. Într-o locuință de la marginea orașului (asta neînsemnînd periferie, ci mai degrabă cartier rezidențial) o casă cu grădină destul de mare și o vegetație abundentă, pe care imaginația unui copil de 11—12 ani o poate transforma într-un adevărat codru plin de mistere și amenințări cărora el se crede chemat să le facă față, intră un adult care este chiar proprietarul casei sau locatarul ei. Aude dinspre grădină o serie de zgomote parcă rituale, însoțite de cuvinte spuse răstit și într-o limbă necunoscută lui. I se trezește curiozitatea și chiar mirarea și o pornește în cercetare. Îl descoperă pe băiețaș drapat în samurai și cu o sabie de samurai jucîndu-se cu seriozitatea și convingerea vîrstei, „de-a samuraiul". Există în acest joc o rigoare, o solemnitate și o ritmicitate a gesturilor și expresiilor, dar nimic nu depășește cadrul unei coregrafii bataiste. Stăpînul casei este mai întîi uluit nu numai de prezența tînărului, dar chiar de ciudatul joc pe care el îl joacă și se decide să participe. La început, cu un aer de beatitudine infantilă, adultul se transpune în copil, dar se transformă pe măsură ce dă ocol grădinii iar cînd ajunge în fața propriei locuințe este cuprins de o furie oarbă și destructivă începînd să doboare arbuști, să distrugă scaune, să spargă geamurile de la ușile și ferestrele propriei case, obsedat parcă să nu mai lase nimic întreg în urma sa. În acest moment de apogeu al furiei, tînărul îi smulge din mînă sabia de samurai și cu o privire prelungă și plină de înțeles își reia jocul controlat și rece, demonstrînd o stăpînire de sine care-i crează o adevărată criză de conștiință oaspetelui pe care nu el îl invitase la joc.

În alt film: **Artistul**, realizat de un suedez pe numele lui Jonas Grimas (care folosește doi actori în pelicula sa de 22 de minute) este abordată tot o stare de spirit: aceea a dorinței de a ieși din anonimat, de a „ieși în scenă". Prin fața vameșului de pe un aeroport trece un om cu o înfățișare mai ciudată tîrînd după sine un geamantan, din care ies tot felul de sfori și obiecte curioase. Vameșul îi cere să deschidă și dă cu ochii peste ciocane, clopoțele, pahare și cîte și mai cîte. Ciudatul călător îi oferă o invitație, și, într-un alt cadru, ne aflăm într-o sală de spectacol plină ochi iar în primul rînd îl vedem chiar pe vameșul cu pricina. Spectacolul începe și artistul își face numerele sale însoțite de furtunoase aplauze, căci ceea ce realizează el este un adevărat miracol. Pe un ecran se derulează o scurtă scenă de film mut: un tren care înaintează printr-un ținut arid și este atacat de bandiții. Artistul, în fața microfonului și folosind obiectele din ciudatul său geamantan, umple spațiul sonor cu zgomotele pe care filmul mut doar le sugera. Sala este uluită de efectul produs și aplaudă. La un moment dat, artistul are nevoie de un mediu și îl invită pe vameș să-l asiste în scenă. La început timid, vameșul începe repede să creadă că este capabil să „se producă" singur, că este artist și, evident, strică tot. Aplauzele se transformă în fluierături iar artistul autentic este o dublă victimă — a insuccesului de moment și a inabilității invitatului sau care în loc să izbească într-un timpan îl izbește pe el în mînă. Sumarizat astfel, filmul ar putea părea o morală cam naivă. Văzut, filmul de transformă tocmai datorită calității artistice într-o lecție despre luciditate și simțul măsurii poate chiar de bun simț.

O altă privire, de astădată dinspre taptul de viață concret, dinspre document spre ficțiune ca modalitate tocmai de a transcrie în imagine o incursiune psihologică. Aș invoca filmul **Krakatoa** de Mariusz Grsegorzek. Se pornește aici de la un fapt oarecum obișnuit: o tînără are de înfruntat tot felul de neîmpliniri și eșecuri existențiale care-i crează o adevărată frustrare. Cotidianul căpătă în psihologia ei deformată de repetatele eșecuri o imagine deformată și ea. Fluxul impresiilor curente capătă dimensiunea unor socuri. Receptarea realității nu se mai face fără efort și fiecare senzație este hiperbolată. Încăperea în care locuiește se metamorfozează și ea — în viziunea tinerei pe care aș fi înclinat s-o numesc chiar pacientă — asemenea viziunilor de coșmar, niște viziunei echivalente poate reprezentărilor lui Cranach. Spațiul obiectiv, real se transformă astfel în spațiu subiectiv cu toate denaturările pe care le atrage un psihic mult încercat (cele mai obișnuite cadre ale vieții devin cele mai neobișnuite imagini pe ecranul unei minți sensibilizate. Reprezentările apocaliptice ar fi termeni de comparație pentru asemenea imagini).

Imagini ale lumii contemporane în 94 de filme și din tot atîtea unghiuri de privire

Un scurt metraj de ficțiune a fost și filmul nostru **Iubirile unor blonde** de Radu Nicoara, pe tema singurătății unor femei dintr-o țesătorie. Filmul are tot 20 de minute, dar — și voi cita o părere a unui critic — „realizatorul pare că nu vrea să se apropie de personajele sale poate pentru că n-ar ști ce să facă cu ele".

Documentarul experimental a obținut ex-aequo (alături de un documentar sovietic de tip tradițional, intitulat **Vozvarșenie** adică **Întoarcerea acasă**) marele premiu: **Marilyn a noastră**. Acesta este titlul peliculei canadiene în care este vorba despre o traversare devenită istorică, săvîrșită de tînăra Marilyn Bell. Ea a stăbătut, de la un cap la altul, Lacul Ontario. Filmul creează atmosfera de legendă a acestei traversări folosind imagini derulate cînd lent, cînd parcă în ritmul respirației obosite a înotătoarei aducînd în prim plan figura atît de tragic concretată și adesea disperată a tinerei care luptă cu apele, cu oboseala și mai ales cu sine, în dorința de a izbuti în această strădanie de 22 de ore în care istovirea fizică pare adesea că va avea cîștig de cauză.

Și tot un film cu caracter experimental — de astădată în animație — a fost laureat pentru ideile sale novatoare mai ales ca limbaj: **Water Polo** — film iugoslav (de 9 minute) care transformă un sport într-o metafora a vieții, un meci de polo devenind un fel de balet acvatic. Nu mai interesează identificarea combatanților, ci prezența mingiei în sine care devine un fel de centru metaforic al lumii, toate mișcările jucătorilor fiind subordonate obiectului rotund ce domină întreg cadrul.

Aș putea descrie alte cîteva filme (nu cîteva, ci multe alte filme) din care se desprinde ca dominantă intenția novatoare. Un gen de filme a atins un prag, o limită a expresiei sale și își caută autodepășirea. S-ar părea, după unele reușite, că este pe cale să o și găsească.

Documentarul-ficțiune își creează spațiul de afirmare concentrînd în narațiuni succinte atît faptul cotidian, crud, cît și universul imaginat și fantazat. Ficțiunea pare să lumineze realitatea după cum o scenă cu totul imaginară se dovedește, din punct de vedere istoric, o realitate.

Judecînd după profunzimea observației și după ținuta elevată artistic a unora dintre aceste pelicule de ficțiune s-ar putea spune că un alt „nou realism" este pe cale să-și facă apariția. Iar afirmația făcută, în cursul unei discuții, la Oberhausen, potrivit căreia „ficțiunea este o paralelă a vieții și o oglindă a ei" pare să explice chiar metamorfoza pe care o parcurge astăzi documentarul-ficțiune sau o parte a lui, pe meridianele lumii. Ideea cea mai percutantă în această privință fiind, cred, aceea că „nici o reflecție teoretică, oricît de documentată, nu poate avea, niciodată, bogăția de sens a unei povestiri bine spuse". Calea acestei afirmări este totuși mai lungă căci, dacă deslușim bine sensurile unor căutări și ale unor școli de cinema (așa cum ne-o îngăduie — și cum o vom face în altă intervenție, — retrospectiva unor școli de film cum a fost aceea de la Lodz sau de la Praga), vom constata că dorința de înnoire i-a însoțit permanent pe scurt-metrajiști chiar atunci cînd documentarul pur (sau pur și simplu) era în plină glorie.

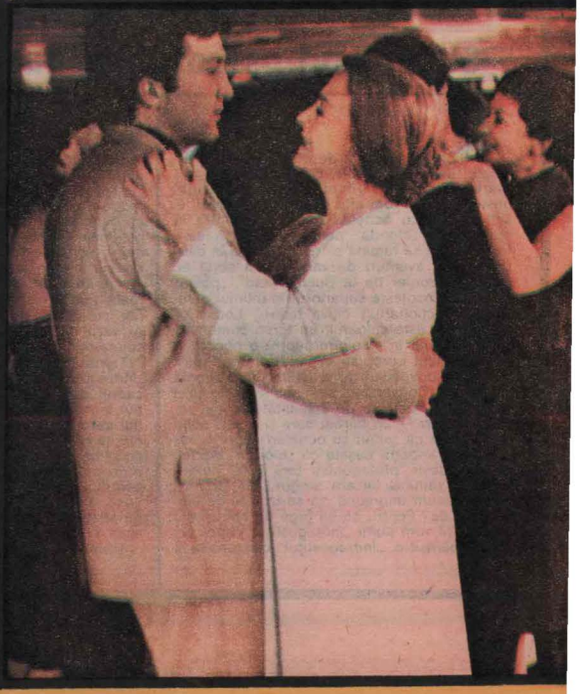
Mircea ALEXANDRESCU

O destoinică reporteriță care pune profesia înaintea familiei: Sofiko Ceaureli în *Cîteva interviuri pe probleme personale* de Lana Gogoberidze

Tbilisi '88

La Tbilisi a avut loc primul Congres Internațional al Femeilor Cineaste, la care au participat și regizoarele noastre *Malvina Urșianu* și *Cristina Nichituș Mihăilescu*.

O severă profesoară care prea tîrziu izbutește să-și facă simțită căldura maternă: Medeea Djaparidze în *Pînă trece ploaia de toamnă* de Katy Dolidze



https://biblioteca-digitala.ro

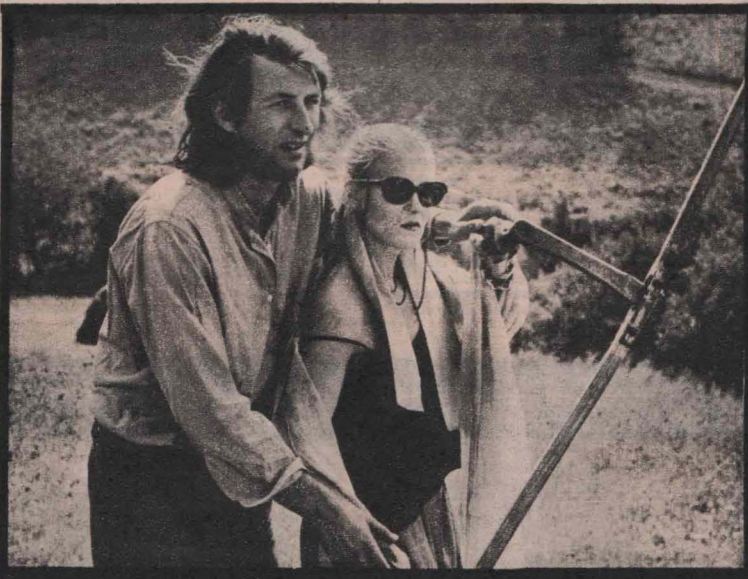
Competiție - autocompetiție

O ediție a tinereții, ca preocupare tematică și ca vîrstă artistică

Un festival cinematografic e un pariu, o provocare în care termenul de comparație cu anii precedenți e mănușa aruncată rutinei, stagnării, mediocrității. Că socoteala de acasă nu-i totuna cu cea din tîrg(ul de filme) — e posibil, dar provocare rămîne și ea menține în formă (competitivă) artistul. Și în stare de lucidă evaluare — producătorul. La a 26-a ediție, Festivalul filmului cehoslovac găzduit, în acest an, de Brno (vechi centru industrial ce nu și-a pierdut farmecul burgului medieval, străjuit de pe una din coline de impunătorul castel Spielberk, construcție din secolul XIII) s-a confruntat cu edițiile sale anterioare, și-a cumpănit reușitele și mai puțin reușitele și-a hotărît, prin premiile atribuite azi, strategia zilei de mîine. Anume: încurajarea, cu precădere, a filmului pe teme contemporane, curajos polemic cu vechi ori mai noi prejudecăți; susținerea, în continuare a tuturor genurilor (comedia satirică, lirică, filmul poetic și muzical, drama socială și cea psihologică). Și mai ales a filmului incursiune în viața tineretului (mai toate premiile importante ale ediției au răsplătit realismul — mai crud sau mai poetic — al povestirilor avînd ca protagoniști copii și tineri — excelenți interpreți! — între 6 și 20 de ani). Vizibilă a fost și perseverența cu care s-au continuat succese din anii trecuți prin reluarea, în noi situații dramatice, a unor personaje ce și-au cîștigat simpatia publicului — personaje de comedie satirică — precum tînărul visător din seria **Cum gustă poeții viața** — de pildă, ori ca prințesa și zburătorul din ciclul unor basme binecunoscute copiilor din Slovacia, Boemia, Moravia. Apoi relansarea, prin căutări de înnoire a unor genuri ceva mai neglijate în ultimii ani: filmul polițist — de pildă — ori parodia muzicală.

Interesant mi s-a părut de urmărit efectul stimulator pe care premiile trecute — dar chiar erorile ori îndreptățitele omisiuni din palmares — le-au avut asupra unor cineaști ambițioși. Încep cu Vera Chytilova: din 1983 de la Sanremo, cînd **După amiaza tîrzie a unui faun,** film inteligent, spiritual, distins cu un premiu de interpretare — cunoscuta regizoare nu s-a mai prezentat lumii artistice cu o operă atît de originală, profundă, plină de sensuri, ca această nouă comedie fantastico-filozofică, **Bufonul și regina.** Film, după părerea mea, demn de un Oscar (dacă nu chiar de mai multe), care figurează în palmaresul de la Brno cu un premiu pentru muzică. Anterioarele pelicule — **Calamitate** și **Cabana lupilor** n-au onorat, se pare, cartea de vizită a strălucitei creatoare a **Micilor Margarete.** Drept care, juriile de acasă și de peste hotare n-au prea răsfățat-o. E și asta o provocare benefică, se dovedește. Pentru ca acum, întîlnind o valoare dramaturgică certă: o piesă contemporană devenită celebră, semnată de actorul Boleslav Polivka și un spectacol de elevată ținută jucat pe scena teatrului din Brno, fantezia autoarei de film a prins aripi. Iat-o, literalmente zburînd cu aparatul în penumbra și lumina stranie a misteriosului castel, dar mai ales în plein-air-ul parcului, exuberanța naturii, în jurul celor doi străluciți interpreți — aceiași ca pe scenă: mimul modern, de notorietate internațională, Boleslav Polivka și soția sa, actrița Chantal Poulain. Cuplu ce evoluează într-un rafinat, simbolic joc de-a arta și puterea, spontaneitatea și autoritatea, constrîngerea, creația și teama, oprimarea, viața și moartea. Cine ar putea crede că acești mari actori de teatru se găsesc, pentru prima oară, în fața obiectivului cinematografic? Polivka traversează cu uimitoare mobilitate, grație, firesc — da, firesc cinematografic — cele două ipostaze opuse ale personajului său: excentricitatea, abilitatea, duplicitatea cerută de rolul bufonului care trebuie să-și distreze, cu orice preț, regina crudă, despotică, vicleană, capricioasă, sau altă ipostază: puritatea, directețea, stîngăcia flăcăului de țară tomnatic, paznic de castel, un fel de Fifi înaripatul trăind în imaginație pînă la strania identificare în basmul citit cu existența primejdioasă, exaltată, chinuită, fascinantă a măscăriciului curții. Partitura muzicală a laureatului ediției, Jiri Bulis, savant orchestrată, e de o rafinată, cerebrală senzualitate. Ca și bogăția de fantezie scenografică a arhitectului Dușan Zdimal, colaborator apropiat al actorului-dramaturg, inspirat concretizată în decoruri și costume — adevărate semne de limbaj metaforic modern, sugestiv. Fantastic și realist, poetic și sarcastic, dur și tandru, crîncen chiar, în cele două finaluri (execuția bufonului în plan imaginar și surpriza, tot ca o lamă de ghilotină, din planul „real" al poveștii). **Bufonul și regina,** prin polisemia și fascinanta sa „vrajă a vizualului" (și a sonorului) rămîne un elevat reper de „cinema de artă".

Am descoperit în competiție (deși recentul său film e mai puțin competitiv și poetic decît anterior succes **Moartea frumoșilor căpriori**) un Karel Kachyna satiric-grotesc, din cînd în cînd tandru, în comedia sa cu un arhitect spre apusul carierei care, stimulat de o junăcolaboratoare, încearcă să depășească criza vîrstei și a profesiei (**Și acum domnilor, încotro?**).



Un regal actoricesc pe scenă — și extrem de cinematografic în fața aparatului de filmat: Boleslav Polivka și Chantal Poulain în filmul Verei Chytilova, *Bufonul și regina*

Vîrsta la care visele se confruntă puternic cu realitatea: *Cum gustă poeții viața* de Dusan Klein

Marele premiu de interpretare la Brno: Jana Brejchova pentru *Puncte sensibile* de Vladimir Drha

A țîșnit cu putere în față, pe unul din primele locuri în palmares, tînărul regizor Karel Smyczek, afirmat încă de anul trecut cu **Peisaj cu mobilă** (analiza momentului în care un tînăr student trebuie să-și asume responsabilitatea unei familii.) Tot răspunderea, dar mai ales reversul ei, inconștiența, cu grave consecințe individuale și sociale, pune în discuție zguduitorul film: **De ce?** creat în maniera reportajului-anchetă. Un grup de adolescenți, suporteri zgomotoși ai unei echipe de fotbal, sub influența victoriei echipei lor, dar, mai ales, sub influența alcoolului, comit acte de violență asupra călătorilor unui tren, devastează, terorizează. O inteligentă, atentă cunoaștere a psihologiei unor cazuri de teribilism individual și mai ales colectiv, de grup — copii neglijați de familii destrămate sau prea ocupate —, ca și tonul direct, aproape brutal al relatării faptelor (unele reale care au îngrijorat, cu cîțiva ani în urmă, opinia publică) fac din acest film-dezbatere o responsabilă angajare civic-artistică, iar din tînărul autor o „forță" a cinematografului cehoslovac.

Un alt regizor — generație de mijloc — Vit Olmer a obținut la Brno unul din premiile speciale ale juriului, cu **Bonuri și liniște** — incursiune în medii marginale cu tineri care, în căutarea unui trai ușor, fără muncă, ajung victimele unei bande de traficanți de devize (de „bonuri", în argoul lor). Film sincer, realist, lucrat — ca majoritatea peliculelor prezente în concurs — cu multă profesionalitate, dar cam rece. Emoționant însă prin interpretarea tinerilor (aproape toți, excelenți). Drama unui copil ai căror părinți sînt uciși de contrabandiștii unei zone de graniță în atmosfera de derută a anilor imediat următori încheierii războiului, **Poșta de sud** (de Stanislav Parnicky) și-a împărțit cu pateticul **De ce?** și cu liric satiricul **Cum gustă poeții viața** de Dușan Klein (peripețiile unui proaspăt medic stagiar la țară, care încearcă, în ciuda prozaicelor moravuri din jur, să nu-și piardă iluziile romantice) — Marele premiu al festivalului. Trei cîștigătoare ale unui singur Mare Premiu? Și de ce nu? ar putea răspunde un juriu care, oscilînd între filme oarecum egale valoric (deși, după părerea mea, nu mult ieșite din comun) a decis să taie nodul gordian, împăcîndu-le pe toate. De fapt, definindu-și preferința pentru o unică tendință: aceea a încurajării filmului curajos, polemic, afirmînd ce e proaspăt, tînăr — și ca mentalitate — promițător. Apropo de nodul gordian: am urmărit, cu maximum interes (și cu aceeași dificultate a traducerii, din cauza avalanșei de date, referiri istorice, comentarii), documentarul de lungmetraj **Cum s-a împletit nodul gordian.** Un episod ce face parte dintr-un serial de televiziune. **Strămoși și nepoți,** evocînd, într-un montaj viu, atrăgător, spiritual comentat (se pare), istoria tumultuoasă a cîtorva decenii din viața politică, socială, economică a țării. O dimineață consacrată exclusiv filmului documentar ne-a adus în prim plan înclinarea cineaștilor cehi și slovaci spre problematica socială (de pildă: ziua de muncă a unor femei ce asigură la cantina uriașă a unei uzine moderne, hrana a zeci de mii de muncitori; o grădiniță cu orar redus, dar cu maximum de atenție pentru cei mici etc.) ca și preferința lor pentru aspecte ale activității de asistență socială (filme despre înțelegerea, abnegația, pe care o presupune activitatea de recuperare fizică, dar mai ales morală a unor handicapați sau toxicomani; despre strădania constructorilor de-a găsi formule optime de locuințe pentru infirmi; despre căldura cu care sînt înconjurați în unele azile, bătrînii fără familie etc.).

Din cele cîteva filme de acțiune prezentate, am reținut o interesantă reconstituire istorică a dramelor locuitorilor din Sud provocate de invadarea sudeților de către fasciști (**Nimeni nu știe nimic,** de J. Svoboda, film distins cu premiul pentru scenariu lui Sobiek Vaclav), iar dintre filmele de suspens polițist, **Surîsul diavolului** de Jan Zeman. Acțiunea de descoperire a criminalului se desfășoară pe fundalul tumultuos al montării unui spectacol de operă cu „Povestirile lui Hoffmann" de Offenbach, iar misterul anchetei e sporit de misterul romanticelor povestiri scenice, de intrigile din culise, de rivalitățile dintre o stea care apune (interpretată de Beata Tyszckiewicz) și alta care se înalță (în rol, tînăra Olga Wajda, fiica actriței poloneze și a celebrului regizor). Tot o fiică — și tot alături de mama ei, actrița cehoslovacă Jana Brejchova (premiul de interpretare al Festivalului) dă o sensibilă replică mamei — și din film — într-o dramă psihologică contemporană: **Puncte sensibile,** scrisă de Katharina Slobadova și regizată de Vladimir Drha. Se reconfirmă deci zicala cu aschia și copacul... Și, totodată, interesul constant întreținut (ba chiar sporit de la ediție la ediție) al cineaștilor din țara prietenă, pentru tot ce înseamnă viața de azi, în toată complexitatea și neprevăzuta ei dinamică.

Alice MĂNOIU

https://biblioteca-digitala.ro

corespondenţă specială

Orele filmului la Berlinală

După ce cortina ne-a despărţit de deţinătorii urişilor de aur şi de argint, înmînaţi de astă dată de Ellen Burstyn (copreşedinta juriului, cunoscută publicului cinefil românesc din filmul **Alice nu mai locuieşte aici**) purtînd o rochie foşnitoare şi înfoiată de tafta în culorile curcubeului, am rămas încă sub atracţia strălucitoarei prezenţe scenice a actriţei ale cărei gesturi purtau, în simplitatea lor, pecetea inconfundabilă a talentului. Deci, după ce cortina ne-a despărţit de ecranul-princeps al Berlinalei, Zoopalast, spoturile s-au stins şi odată cu ele s-a risipit şi mulţimea pestriţă, gălăgioasă, agitată a cinefililor. Fiecare a plecat spre casă ceva mai informat asupra „orelor" cinematografice ale lumii prezente la ultima ediţie a Festivalului din Berlinul occidental.

Ora franceză reprezentată prin Claude Lelouch, Jean Rouch, Jean Luc Godard şi, mai ales, Agès Varda a apărut înclinată spre un intimism ce se dorea, în diferite sensuri, şocant, dar era, mai degrabă, artificial sau de un senzaţional derizoriu.

Ora britanică a fost întru-totul acaparată de **Strigătul libertăţii** (regia Sir Richard Attenborough) mai convingător prin informaţie şi fluid emoţional decît orice reportaj sau statistică asupra realităţii politice din Africa de sud.

Ora americană a părut scindată între ecourile filmului social-politic, aşa cum mai răzbat din anii '70, (în **Tele jurnal** regia lui James L. Brooks, un fel de act secund, mult diluat, la celebrul **Network**) sau în **Walker**, semnat, însă, de un tînăr (33 de ani) regizor britanic, Alex Cox, care a studiat Dreptul la Oxford şi Cinema la Los Angeles) — şi o nouă şi puternică ofensivă a divertismentului, era să zică a evaziunii, cultivînd în anii '80, vechile tipare ale succeselor de bulevard **(Vrăjiţi de lună**, în regia veteranului Norman Jewison, o logodnică îndrăgostită de fratele logodnicului ei; sau **Septembrie** — un Woody Allen, mai crepuscular în inspiraţia întreţinută tot din motive familiale.

Ora cineaştilor vest-germani s-a arătat şi ea divizată între preocuparea pentru agenda actualităţii şi obsesia trecutului. Prima categorie a fost cu succes reprezentată de filmul lui Hark Bohm, **Yasmin** — o primă dragoste între un vest-german şi o turcoaică, împiedicată de contradictorii prejudecăţi şi tradiţii, aducînd, în oglinda ecranului, un aspect social extrem de preocupant azi, cînd, de pildă, doar într-un singur cartier vest-berlinez, numit „mica Turcie", se află a treia aglomeraţie urbană de etnie turcă, după Istanbul şi Ankara. Spre trecut se întorcea regizoarea Rosa von Praunheim, cu **Anita, şi mai cum?** parafrază în alb-negru la bergmanianul **Oul de şarpe** şi la **Cabaret**-ul lui Bob Fosse. Punctul de pornire a fost biografia reală a Anitei Berber, cea mai vestită, în anii 20, dansatoare, cîntăreaţă şi chiar actriţă (a jucat în 25 de filme, între care şi în **Dr. Mabuse** al lui Fritz Lang, fiind prima vedetă — ea, nu Dietrich — care să se fi costumat în smoking), iar Otto Dix a pictat-o faimoasă pînză „în roşu" ca pe o fiinţă seducătoare şi malefică. Filmul reînvie prin lumea cabaretelor, a laxismului moral şi a dezorientării, climatul care a făcut posibilă ascensiunea nazismului spre culmile puterii. Anita a murit în 1928, regizoarea şi-o imaginează îmbătrînită, scofîlcită, ajunsă prin spitale şi ospicii. Cuprinsă de furie ori de cîte ori e întrebată: „Anita, şi mai cum?" Ea, care fusese, într-un fel, o Joséphine Becker a Germaniei, nu înţelege cum, pentru noua generaţie, a ajuns să fie *nimeni*. Întrebarea devine, prin extrapolare, emblematică, pentru o întreagă generaţie de azi, căreia multe din realităţile trecutului îi sînt inexplicabile.

Au mai fost şi **orele spaniole, argentiniene, greceşti, australiene** deschizînd alte orizonturi culturale şi istorice.

Au fost şi **orele filmului asiatic.**

Orgolioasa Europă s-a lăsat, întru tîrziu, sedusă de cinematografiile Asiei, deşi nu puţine dintre ele au certificate de naştere apropiate chiar de apariţia celei de a 7-a arte. În 1951, Veneţia îl „descoperea", asumîndu-şi gloria lansării, pe Kurosawa acordîndu-i „leul de aur" pentru **Rashomon.** După şase ani, în 1957, tot Festivalul din lagună acorda acelaşi trofeu indianului Satyajit Ray pentru **Aparajito.** Cannesul, după ce acordase Palme d'or brazilianului Glauber Rocha **(Antonio das mortes — 1969)** sau algerianului Mohamed Lakhdar-Hamina **(Cronica anilor de foc** — 1975) premia, în 1978, pentru cea mai bună regie pe japonezul Nagisa Oshima **(Imperiul simţurilor).** Totuşi, cinematografia celei mai populate ţări de pe Terra, — China — a rămas, pînă la prezenta Berlinală, în afara palmaresurilor marilor competiţii europene de film. Acum, cu „Ursul de aur" acordat pentru **Sorgul roşu** al operatorului, dedutant ca regizor, Zhang Yimou, o a treia mare cinematografie asiatică, cea a Republicii Populare Chineze, intră în circuitul mondial pe poarta unui mare festival european.

Filmul oferă o excelentă carte de vizită a studiourilor din Xian, specializate, în anii '80, în aşa-numitele „filme de festival". Conduse de Wu Tianming, el însuşi regizor, noile studiouri au polarizat pe cei mai valoroşi dintre cineaştii celei de-a cincea generaţii, aşa cum sînt consideraţi absolvenţii Institutului de cinema din Beijing, cei de după 1982. Din această generaţie face parte şi Zhang Yimou, căruia i s-a datorat imaginea a trei filme, azi celebre, **Pămîntul galben** (1984), **Marea paradă** (1985) şi **Vechiul puţ** (1986) — în acesta din urmă deţinînd şi rolul principal. Dubla experienţă de pînă acum — de operator şi actor — i-a susţinut, evident, debutul regizoral. Povestea, intens dramatică şi cultivînd o atmosferă de duritate, asprime — expresie a condiţiilor existenţiale din istoria poporului chinez, este valorificată artistic cu fineţe şi subtilitate narativă şi prin remarcabile virtuţi ale imaginii.

Pornind de la povestea unei fete de 18 ani, dată în căsătorie, în deceniul trei, unui fabricant de alcool, vîrstnic şi lepros, în schimbul unui măgar, filmul **Sorgul roşu** depăşeşte preocuparea faţă de condiţia femeii în trecut şi se implică în sîngeroasa istorie din anii invaziei japoneze. Istorie, dragoste şi numeroase amănunte specifice obiceiurilor tradiţionale conferă magnetism şi poezie filmului.

De ce au pătruns atît de încet în conştiinţa cinefilă a occidentului, filmele orientului, este un lucru de înţeles. Filmele Asiei nu se lasă uşor descifrate nici în plan estetic. Vă amintiţi reacţiile stîrnite de **Insula** lui Kaneto Shindo? Chiar şi în ultimele decenii, cînd imaginile cinematografice circulă frecvent în ambele sensuri, semnificaţiile filmelor Asiei continuă să nedumerească spectatorul european, iar frumuseţile lor se cer adesea traduse. La Benlinală a sugerat-o din nou splendidul film al indianului Buddhadeb Dasgupta, **Întoarcerea.** În plan estetic, filmul acestuia se situează în filiaţia lui Satyajit Ray şi Mrinal Sen, a şcolii de la Calcutta. Povestea şi învăţămintele ei îşi află corespondenţa şi în alte lumi. Un creator — în cazul dat, dramaturg şi actor — descendent al unei vechi familii de cărturari, încredinţat că „orice viaţă are un ţel şi nu se petrece în zadar", vrea să ţină trează, prin opera sa, tradiţia teatrului bengalez, **jatra.** Dar invadat de kitsch-uri occidentale, gustul publicului s-a vulgarizat. Autorul îşi vede piesele respinse. Nici soţia nu-l înţelege. Îl părăseşte şi ea. Decepţionat, se retrage în casa părintească, părăsită, dintr-un sat îndepărtat de orice urmă de civilizaţie modernă. Unicul său interlocutor e sluga sa. După un timp, în casa ce poartă vestigiile unei lumi care a devenit amintire (aşa cum sînt multe palate ale Bengalului) vine cumnata sa, rămasă văduvă, cu fiul ei. Astfel începe o nouă şi complicată relaţie. Dar în filmul, ca şi în dansul indian, un simplu gest, o culoare, un obiect pot avea semnificaţia unei ideograme. În India, nici o văduvă nu poate trăi în afara protecţiei unui bărbat — fie el tată, frate, cumnat. Femeia se vede, însă, încolţită de avansurile protectorului („Mă întreb de ce ai venit, ca să-ţi crești băiatul? Du-te, eu nu te reţin", îi spune el făcînd aluzie la plecarea, de odinioară, a soţiei sale, pe care nu o reţinuse). Tînăra văduvă hotărăşte să plece deşi ştie că pentru ea nu va exista cale de supravieţuire în onestitate. Ajunge la gară. Îşi ţine băiatul de mînă (cît de mult seamănă privirea lui cu cea a lui Apu). Se vede trenul sosind (semnul legăturii cu lumea, ca în trilogia lui Ray). Din cuşca ghişeului, se aude întrebarea: „În ce direcţie?" Răspunsul îl primim în scena următoare. Femeia îmbrăcată în întregime în alb (portul văduviei) asa cum se afla în fata ghişeului, e abandonată de aparatul de filmat, care o preia, în cadrul următor, îmbrăcată într-un sari multicolor, căutînd, cu spatele la noi, într-un dulap, ornamentele nupţiale ale surorii plecate. Atît. Spectatorul indian înţelege imediat doar din acest simplu schimb vestimentar, că hotărîrea ei fusese luată. Se răzgîndise. Se întorsese. Va accepta legătura, dar ornamentele împrumutate nu-i vor purta noroc. Cîte stări psihologice, cîte situaţii de viaţă, cîtă experienţă, cîte tradiţii comunicate în numai două imagini!

Filmul: o mare arteră a cunoaşterii

În Berlinul de Vest, dar în afara Berlinalei, un regizor european se încumeta să treacă cu filmul său **Ultimul împărat**, puntea înţelegerii dinspre occident spre orient. **(Ultimul împărat** de Bernardo Bertolucci a devenit între timp laureat al Globului de aur al criticii şi de nouă ori încununat cu premiul Oscar).

Regizorul italian s-a arătat, prin multe din filmele sale **(Înainte de revoluţie, Conformistul, 1900, Luna),** implicat în istoria reflectată în metamorfozele condiţiei umane a secolului nostru. Cu acest ultim film, Bertolucci renunţă la arabescurile descriptive, fructificînd mai degrabă prima sa experienţă cinematografică de documentarist al subiectelor politice. Dealtfel, biografia ultimului împărat al Chinei, Aisin Giorro Pu Yi, cu care a luat sfîrşit dinastia manciuriană Qing, după peste 250 de ani se stăpînire a Chinei, era prin ea însăşi atît de ofertantă ca tensiune dramatică, încît simpla ei derulare era îndestulătoare. Memoriile lui Pu Yi intitulate „Prima jumătate a vieţii mele" au apărut, în 1964, la Beijing. Pu Yi fusese încoronat împărat în 1908, la vîrsta de trei ani. Odată cu instaurarea primei republici chineze, în 1911, după numai trei ani, îşi pierde toate prerogativele imperiale. Închis în palatul „cetăţii interzise", a crescut complet izolat de lume, stăpîn fără supuşi, bogat fără avere şi, mai ales, om fără prieteni. Singura persoană de care se apropie este profesorul său, un britanic (rol de profunde semnificaţii istorice şi subtile caracterizări, care i-a oferit lui Peter O'Toole prilejul unei mari creaţii actoriceşti). În 1924, e izgonit din Palatul imperial. Se refugiază cu soţia şi iubita la Tieusin, pe teritoriul concesiunii japoneze din China. Aici, descoperă viaţa de play-boy (Bertolucci excelează în reconstituirea „anilor nebuni à la chinoise"). În 1931, odată cu invazia militariştilor japonezi, aceştia îl încoronează „împărat-de-hîrtie" în China de nord-est, unde înfiinţaseră statul marionetă Manciuk. La sfîrşitul celui de-al doilea război mondial, Pu Yi încearcă să părăsească, pe ascuns, China. E prins. Odată cu proclamarea Republicii Populare Chineze, încep anii de reeducare. Drumul de la tronul imperial pînă la cel de simplu cetăţean, grădinar al parcului botanic din Beijing şi apoi de colaborator al Comitetului pentru studierea materialelor istorice, este, de fapt, un drum al cunoaşterii de sine, al deslușirii mecanismelor istoriei, al apropierii de esenţa vieţii. Un om descoperă sentimentul eliberării din carcasa unui ritual al puterii în care el deţinea rolul de simbol. Această neobişnuită biografie se profilează, potenţîndu-şi semnificaţiile, pe fundalul somptuos al istoriei şi artei chineze, fascinant re-create de Bertolucci. Într-o atmosferă de calm imperial, cîteva gesturi trădează însă tensiuni interioare violente. Este momentul spargerii unui obiect de artă de o inestimabilă valoare; cel cînd micul şoricel alb, favoritul împăratului, e strivit de perete într-un gest străfulgerat; sau cel cînd, pentru a-şi domoli furia şi indignarea, cu gesturi meticuloase soţia, oarecum abandonată, mănîncă, petală cu petală, o orhidee.

Finalul este copleşitor prin însăşi simplitatea sa. Împăratul de odinioară îşi cumpără, asemenea unui om de rînd, un bilet de intrare pentru a putea vizita palatul al cărui stăpîn fusese cîndva. Ajunge în sala tronului. Sala armoniei (pentru prima dată un aparat de filmat a pătruns în acest sanctuar). Urcă cele cîteva trepte pe care de atîtea ori se jucase şi vrea să se aşeze în jilţ. Un alt vizitator (de vîrsta pe care Pu Yi o avea cînd fusese prima dată detronat) cu o cravată roşie de pionier şi cămaşă albă, îl opreşte, spunîndu-i că e interzis. Aparatul cuprinde, în acest minim dialog, gigantul salt parcurs în răstimp de numai o jumătate de secol. O clipă, pionierul întoarce capul, vrea să-i arate ceva. Cînd revine cu privirea, ciudatul interlocutor nu mai era. Dispăruse. (Poate pe o uşă secretă numai de el ştiută). Dar nedumerirea întîpărită pe faţa pionierului sugerează: „A fost odată ca niciodată". Sic transit...

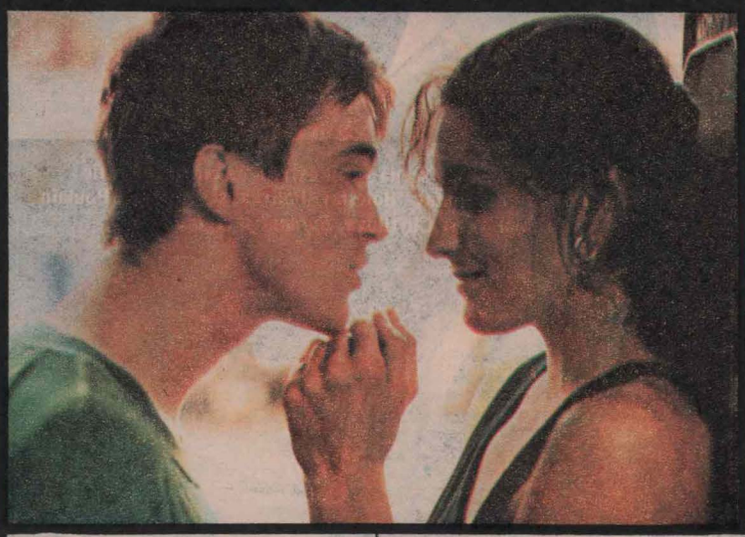
O metaforă încărcată de o întreagă experienţă a istoriei.

L-am întrebat pe regizorul chinez Zhang Yimou, laureatul „Ursului de aur" 1988, ce părere are despre felul cum e redată China în filmul regizorului italian: „Bertolucci, mi-a răspuns Zhang Yimou, a reconstituit nu doar fastul Chinei imperiale, ci a simţit şi a redat cu emoţionantă veridicitate dimensiunea istorică a unei epoci".

Un cineast italian a înţeles China.

Adina DARIAN

Misterul orientului pierdut în trepidaţia occidentului (*Yasmin* de Hark Bohm)



Mereu în raza sentimentelor de familie (Mia Farrow în *Septembrie* de Woody Allen)

https://biblioteca-digitala.ro

Ce se vede pe ecran, ce se știe în culise

Dacă am face-o conformist și superficial, ne-am putea începe consemnarea cam așa: „La 11 aprilie 1988, la Shrine Auditorium din Los Angeles, a avut loc tradiționala decernare a premiilor Oscar. Prezidată cu inegalabilă vervă de umoristul Chary Chase, ceremonia a avut suspensul, culoarea și tensiunea marilor evenimente ale istoriei cinematografiei..." Și așa mai departe, în același ton.

De ce ar fi consemnarea superficială și conformistă?

Pentru simplul motiv că decernarea premiilor Oscar înseamnă numai exterior ceremonie și spectacol și că ea e, de 60 de ani, înainte de toate **afacere**, un business care angajează și produce averi. Deși consumată în noaptea de 11 aprilie, ceremonia își începuse, de fapt, pregătirea cu cîți puțin șase luni înainte cînd, odată cu proiecțiile la sediul diferitelor *guilds* (bresle) ale Academiei americane de industrie și artă cinematografică pornesc și presiunile marilor societăți. Membrii fiecărei ghilde au misiunea de a alege, prin vot secret, maximum cinci candidați nominalizați pentru premiul specializat al profesiunii lor (fie el de regie, imagine, scenografie sau efecte speciale). „Academicienii" au însă nevoie să le fie împrospătată memoria fiindcă dacă un film a fost difuzat, de pildă, cu șase luni în urmă, el a și fost uitat în avalanșa de imagini revărsată asupra Hollywoodului, unde trei-patru filme văzute zilnic înseamnă o rație rezonabilă. Marile societăți dispun de rețele în care-și pot relua producțiile; „independenții" sînt, de la început, handicapați. Încep apoi manipulările — ca, de pildă, „declasarea" unui interpret în categoria rolurilor episodice. Are oare Sean Connery rol secund în **Incoruptibilii**, noua versiune a lui Brian de Palma? Are, dacă în categoria rolurilor principale se întîlnesc concurenți de talia lui Mastroianni, William Hurt, Jack Nicholson și Michael Douglas!

Dar vremea trece și, ca la fiecare început de februarie, se dă publicității lista nominalizărilor. Pînă în aprilie, preț de două luni, campania va dobîndi violența unei adevărate bătălii electorale. Aflîndu-mă la Hollywood în această perioadă, am văzut cum filmele nominalizate au invadat afișele cinematografelor, satisfăcînd curiozitatea publicului care, dorindu-se participant activ în duel, o pornea, abia acum, în săli, pentru a-și alege favoriții proprii și a risca chiar rămășaguri. Cele două mari reviste specializate, „The Hollywood Reporter" și „Variety", publicau anunțuri pe întreaga pagină în care conducerea studiourilor ținuse să le ureze succes candidaților nominalizați — bine înțeles exclusiv celor patronați de societatea lor, căreia, în felul acesta, i se făcea publicitate. Ba un impresar ingenios a găsit cu cale să se autofelicite pentru clienții care-i fuseseră promovați în cursa Oscarului. Cele două reviste își închiriau paginile fără reticențe fiindcă tocmai în intervalul acestor două luni își asigurau — ca și sălile cinematografelor — o bună parte din încasările întregului an.

În acest timp, membrii Academiei erau stăruitor invitați la proiecțiile private ale filmelor nominalizate. Am citit, la Hollywood, un anunț-avertisment care-i prevenea pe cei peste patru mii de „academicieni" că, dacă nu vor binevoi să vizioneze cele cinci filme străine selecționate, nu vor avea permisiunea să participe la scrutinul celui mai bun film străin. Cu strîngere de inimă m-am gîndit că asemenea măsuri draconice nu sînt luate și pentru filmele americane unde membrii AMPAS — aleși pe viață și uneori în situația de a nu se putea deplasa — votează uneori mai mult după ureche, decît după impresiile vizuale directe. Am apreciat, în acest sens, inițiativa studenților de la Institutul american de film care, începînd din anul trecut, opun scrutinului oficial un palmares independent și programatic contestatar al propriului Oscar. Ei, cel puțin, o fac în garantată cunoștință de cauză...

Să încercăm să ne imaginăm acum că ne aflăm la intersecția străzii 101 cu Temple Street, că, numărîndu-ne printre cei cinci mii de privilegiați ai nopții Oscarului, am și trecut pe sub tribunele amenajate pentru „fani" la intrarea în Shrine Auditorium, și iată-ne așezați la una din mese, în imensa și strălucitoarea sală a ceremoniei. La masa vecină o recunoaștem pe Glenn Close, actriță de teatru cu bune state de serviciu, distribuită de regizorul Adrian Lyne, în filmul său **Atracție fatală**, în rolul unei Furii pustiitoare stîmită de o gelozie incontrolabilă. După părerea

> La a 60-a aniversare a premiilor Oscar, filmul european și-a luat o binemeritată revanșă

aproape generală a criticilor, Glenn este favorita premiului celei mai bune interpretări feminine, dar opțiunea lor nu intră în calcul, ci — alături, firește, de cea a actorilor, regizorilor și scenariștilor — e decisă de cea a miilor de ingineri de sunet, de creatori de costume, de autori ai efectelor vizuale — pe scurt, a reprezentanților tuturor profesiunilor cinematografului, fiindcă, în faza lui ultimă, scrutinul Oscarului depinde de votul **general** al membrilor AMPAS, și de aici pornesc și necunoscutele.

De altfel, premiul interpretării feminine are, în 1988, o redutabilă concurență: și-l mai dispută Meryl Streep, pentru creația sa din **Ironwood**, filmul lui Hector Babenco, (autor al celebrului **Sărut al femeii-păianjen**), Sally Kirkland pentru **Anna** și Holly Hunter pentru **Jurnalul Tv**, ca și foarte populara cîntăreață Cher (Cherilin Sarkisian pe adevăratul ei nume), care, convertită, după aproape un sfert de veac de activitate muzicală, la actorie de film — iat-o! — bate la poarta Oscarului (care i se va și deschide). Toate cele cinci interprete string, spasmodic în buzunar cîte un bilețel în care și-au pregătit cuvinte de mulțumire pentru eventualul moment al primirii statuetei. Numai una, însă, îl va putea rosti. Celelalte vor trebui să-și disimuleze decepția sub un zîmbet impenetrabil pe care l-au studiat, și pe el, pentru orice eventualitate.

Frapant, în această seară, este că în sală se aud foarte multe limbi străine. Fapt este că, în ultimii ani, starea actuală a industriei cinematografice americane face dintr-un număr din ce în ce mai important de statuete, obiect de export. Dacă se poate prevedea ceva cu certitudine în ediția 1988, este faptul că premiile Oscar vor reveni, în marea lor majoritate, profesioniștilor europeni ai artei filmului, mai ales italieni și britanici. Lucrul reiese fie și din cea mai fugară privire aruncată listei nominalizărilor unde, cu excepția celor patru premii de interpretare, domină cineaștii din afara Americii. În categoria regizorilor, **toți** cei patru concurenți sînt străini: Lyne **(Atracție fatală)** și Boorman **(Speranță și glorie)** sînt britanici, Lasse Halstrom **(Viața mea de cîine)** suedez, iar Bernardo Bertolucci **(Ultimul împărat)** italian. În 1988, ghilda regizorilor americani n-a găsit în sînul ei măcar un profesionist care s-o reprezinte. Drastică autocritică!

De altfel și dintre producțiile candidate la Oscarul celui mai bun film al anului — cinci la număr —, doar una e americană, cea mai slabă (dovadă că autorul ei nici n-a intrat în cursa regizorilor): **Jurnalul Tv** de James L. Brooks (autorul **Cuvintelor de iubire**). În rest, categoria a devenit teren de confruntare pentru John Boorman cu **Speranță și glorie**, o evocare autobiografică, în fluturarea unui zîmbet trist, a copilăriei răscolite de război; **Atracție fatală**, celălalt film britanic de Lyne, la care ne-am mai referit; **Vrăjiți de lună** de canadianul Norman Jewison, comedie savuroasă din viața americanilor de origine italiană (în care adevărata performanță interpretativă o înscrie un actor octogenar, Fiodor Saliapin, nepotul marelui cîntăreț de operă) și **Ultimul împărat** de Bernardo Bertolucci, dominîndu-și adversarii prin calitățile proprii cinematografiei italiene: prezența în actualitatea fierbinte, patos civic, tensiune epică și excelentă elaborare profesională. Pornind de la autobiografia ultimului împărat al Chinei, Pu Yi, înscăunat pe tron la 3 ani și captiv al palatului său timp de decenii, pînă ce revoluția populară a făcut din el un simplu grădinar, eliberîndu-l de povara coroanei — autorul **Ultimului tango la Paris** — a realizat o impresionantă superproducție și, în același timp, o meditație despre destinul individului în angrenajul istoriei contemporane.

Cine vor fi învingătorii? Rezultatul e, încă, învăluit în cel mai deplin mister. El este adus direct de la Academie, în plicuri sigilate care vor fi deschise, treptat, și pentru a se spori suspensul, urcînd de la cel mai puțin important premiu la cele mai importante, pentru ca, spre dimineață, după o epuizantă așteptare, să se deschidă și plicul celui mai bun film al anului.

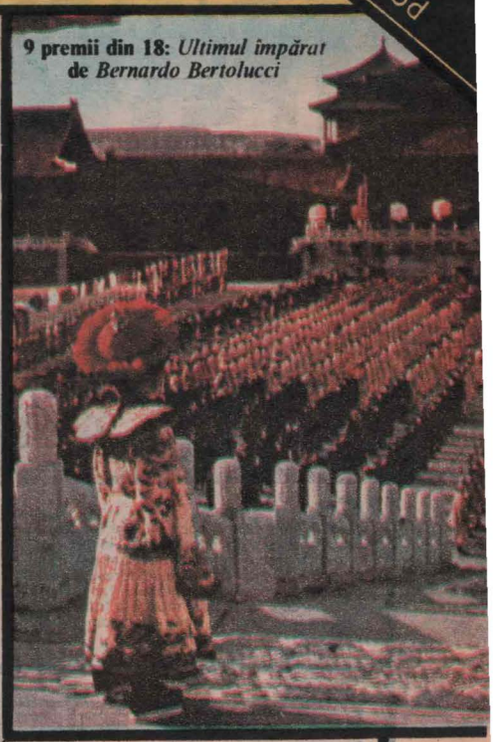
Dar, iată, în tumultul aplauzelor, Audrey Hepburn a apărut pe estradă pentru a deschide primul plic: premiul celui mai bun documentar al anului acordat scurt-metrajului american **Cu inima tinără**. Oscarul celui mai bun desen animat va părăsi însă America, spre Canada, răsplătind ecranizarea — într-un fermecător stil poantilist — a povestirii lui Jean Giono **Omul care sădea pomi**, un Oscar acordat unui cineast octogenar, dar în plină vigoare creatoare, Frédérick Back. Apoi, după două-trei momente de divertisment muzical, sînt decernate Oscarul pentru machiaj (Rick Backer pentru trucajele din **Harry și Hendersonii**) și cel de efecte vizuale (autorilor excelentelor trucaje din **Innerspace**). Oscarul celui mai bun sunet deschide seria statuetelor decernate campionului anului: **Ultimul împărat**. Vor urma, cea mai bună partitură muzicală (lui Ryuichi Sakamoto, David Byrne și Cong Su), celui mai bun montaj (Gabrielei Cristiani), celei mai bune scenografii (Ferdinando Scarfioti și Bruno Cesari), și celui mai bun creator de costume (James Acheson). Operatorul Vittorio Storaro, care l-a asistat pe Bertolucci în aproape toate filmele sale și a fost autorul imaginii la filmul lui Coppola, **Apocalipsul acum**, urcă și el pe scenă, pentru a-și primi statueta bine meritată.

Totdeauna jovial, Jack Lemmon intră în scenă pentru a înmîna premiul special „Irving Thalberg" cineastului octogenar Billy Wilder (autorul unor filme de neuitat precum **Apartamentul, Prima pagină, Mitul Fedorei**). Alungat de nazismul în ascensiune, din patria sa germană, Wilder a ținut să mulțumească... consulului american din Mexic care, în 1934, i-a studiat dosarul, incomplet din cauza fugii peste granițe. „Ești regizor de film? — a întrebat lung consulul. Vezi să le faci bune!" — i-a spus, înainte de a-i pune viza. „Și n-am făcut de atunci decît să mă achit, cît am putut mai bine, de acest îndemn" — a încheiat Wilder în ovațiile sălii.

În grindina celor nouă premii atribuite **Ultimului împărat** (din totalul de 18 statuete rezervate filmului de ficțiune!) se mai strecoară și danezul Gabriel Axel, laureat pentru fermecătoarea sa comedie **Ospățul Babettei**, John Patrick Shanley, scenaristul lui **Vrăjiți de lună**, ca și interpretele aceluiaș film: Cher (pentru rol principal) și Olimpia Dukakis (pentru rolul episodic). În sală, Kirk Douglas și-a șters, discret, o lacrimă: Michael, fiul său pe care l-am văzut și noi, ca actor, în **Sindromul** și **Alergătorul**, primește cel dintîi Oscar al carierei sale pentru creația din **Wall Street** de Oliver Stone (autorul **Plutonului**). „Răbdarea e realmente o virtute!" — proclamă Sean Connery care, în 30 de ani de meserie, n-a fost niciodată nominalizat pentru Oscar și 'nșfacă acum statueta de aur primită, nu pentru **Colina**, marea sa creație, ci pentru conturarea siluetei unui polițist din **Incoruptibilii**!

Către dimineață, **Ultimul împărat**, încă își mai continuă marșul triumfal. În ovațiile sălii, Bernardo Bertolucci urcă de trei ori la rînd pe estradă pentru a primi premiul celei mai bune adaptări (în colaborare cu Mark Peploe), celei mai bune regii și celui mai bun film al anului. „Sînt o victimă a premiilor Oscar" — geme, cu zîmbet șugubăț, în fața microfonului autorul **Ultimului împărat**, transpirînd sub „povara" statuetelor sale. La a 60-a aniversare a Premiilor Oscar, filmul european și-a luat o frumoasă revanșă în fața dominatoarei industrii cinematografice americane.

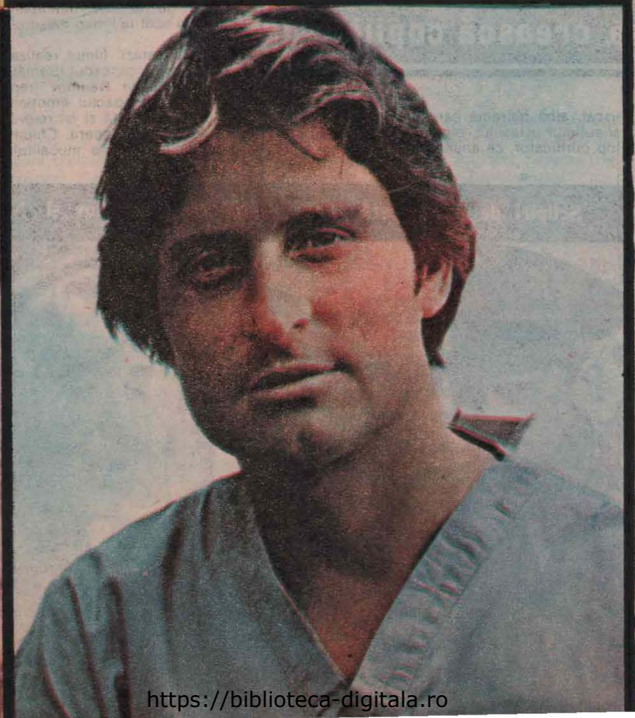
Tudor CARANFIL



9 premii din 18: *Ultimul împărat* de *Bernardo Bertolucci*

De la muzica ușoară la marele premiu de interpretare: Cher în *Vrăjiți de lună*

Laureat, pentru prima oară, al Oscarului: Michael Douglas în *Wall Street*



https://biblioteca-digitala.ro

Un mare personaj: copilul

Că filmul pentru copii nu este un gen minor constituie un adevăr care, în principiu, n-ar mai trebui demonstrat. Cum să fie minoră o formă de artă care se adresează celor mai tinere generații ale globului încercînd să le arate ce e bine, ce e rău, ce e frumos, să-i pregătească pentru viață educîndu-i, îndrumîndu-i?

La fel de adevărat este, însă, că filmul pentru copii nu este un gen prea prizat de către realizatori, care îl consideră fie dificultuos la capitolul realizării, fie nesatisfăcător la capitolul succesului și al consacrării. E drept, ca nu-mi vine în minte nici o asemenea pelicula care să fi cucerit Oscarul. Performanța n-a izbutit-o nici măcar celebrul **E.T.** de Steven Spielberg, un film pentru copiii între 7 și 70 de ani, care, în urmă cu cîteva ediții, a concurat la mai toate categoriile premiilor Academiei americane de film. Funcționează desigur zeci de Festivaluri specializate sau secțiuni permanente ale unor competiții prestigioase (precum „Berlinala"), dar statutul lor rămîne, orice s-ar spune, marginal.

Se poate vorbi despre marginalitate — veți replica dvs. spectatorii — cînd istoria cinematografului are ilustre exemple de vedete-copii de la Shirley Temple la Kolea Burliaev și de la Jean-Pierre Léaud la Tatum O'Neal, și cînd prezența, pe ecran, a unui țînc cu priviri candide, zîmbet drăgălaș și replici precoce aduce în sală mai mult public decît pelicule garantat populare?

Aici este poate nimerit să facem unele precizări referitoare la filmele *despre, cu* și *pentru* copii.

Există filme *despre* și *cu* copii care nu se adresează micilor spectatori, ba chiar le sînt neindicate. Nu cred de pildă că ei trebuie să asiste neapărat, la drama dezmembrării unui cuplu (**Kramer contra Kramer** de Robert Benton, **Song Song nu renunță** de Li Jalin și Ivan Wenfan), chiar dacă unul dintre personajele principale este un băiețel în sufletul căruia această dramă percutează mai mult sau mai puțin acut. După cum nu cred că pentru niște copii de vîrsta celor din **Jocuri interzise** de René Clément sau a protagonistului din **Copilăria lui Ivan** de Andrei Tarkovski, — experiența războiului, așa cum apare ea acolo, nu ar fi un spectacol traumatizant. În interiorul acestei categorii a filmelor cu și despre... dar nu și pentru... este necesară o nouă delimitare a încărcăturii dramatice funcționale, necesare cu care sînt investiți eroii-copii: (**Cele 400 de lovituri** de François Truffaut sau **Hoți de biciclete** de Vittorio de Sica) de cea melodramatică, storcătoare de lacrimi cu orice preț (**Pomul de Crăciun** de Terence Young). Referitor la manipularea spectatorilor prin intermediul copiilor am găsit, în ultima carte a lui Florian Potra, un citat dintr-un posibil decalog hollywoodian... compilat de regizorul Duccio Tessari, care s-ar nimeri re-citat aici: „Un copil e neapărat necesar; nu trebuie să aibă mai mult de patru ani, dar trebuie să fie din părinți necunoscuți. Publicul se înduioșează, iar cînd, în final, copilul moare, plînge cu siguranță".

Există filme *cu* copii fără să fie nici despre, nici pentru ei. Exemplele sînt infinit mai puține decît în grupa anterioară. Cel mai la îndemînă îmi este debutul regizorului englez Alan Parker, **Bugsy Malone**, o minunată parodie a filmului cu gangsteri și a musicalului american din anii '30, interpretată de copii între 9 și 13 ani.

Cu totul altă amploare cantitativă o au filmele *pentru* copii care nu sînt nici cu, nici despre ei. Ele aparțin, de regulă, unor genuri recunoscute pentru audiența lor largă la tinerii spectatori: aventuri (orice ecranizare de tip Jules Verne sau Walter Scott); basme (de la **Floarea de piatră** al lui Aleksandr Ptușko la **Pielea de măgar** al lui Jacques Demy); musicaluri precum **Sunetul muzicii** sau **Mary Poppins**, în care personajele copii sînt prezente doar ca ingredient, și, mai ales, desene animate cu dalmațieni și pantere roz, cu pisici aristocrate și șoricei justițiari, cu pitici și frumoase adormite.

În sfîrșit, să nu uităm tocmai cazurile ideale cînd cele trei coordonate se întîlnesc, adică filmele *cu, despre* și *pentru* copii. Aici un singur exemplu, ca recompensă pentru constanța unor preocupări: Elisabeta Bostan cu **Năicii** și **Veronicile** ei.

La ce bun un asemenea articol-inventar pe o temă dată?

Pentru spectatori — prilej de aducere aminte, pentru creatori — invitație la un gen dificil, și, cine știe, pentru critici — imbold de a scrie o carte.

Cristina CORCIOVESCU

Puștiul

... de fapt, un film despre părinți

Cum reacționează un copil pierdut de părinți, în mulțime, am văzut de multe ori. Nimeni nu poate spune însă că știe exact ce simte un copil în asemenea momente.

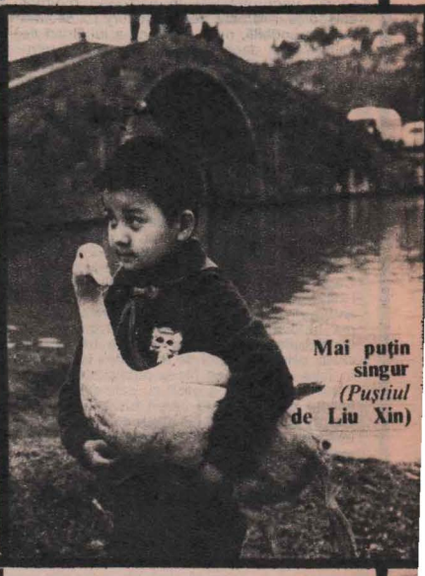
Un copil pierdut de tatăl său în forfota unei gări este și Puștiul, eroul filmului cu același titlu realizat de Liu Xin. Îl vedem stînd nemișcat, în același loc, așteptîndu-și tatăl plecat să cumpere chiftele calde de la tonetă. Silueta micuțului, încremenit de ore în șir pe aceeași bancă, le atrage atenția femeilor de la serviciul de întreținere al gării. Înconjurîndu-l și bombardîndu-l cu întrebări, femeile află că are șase ani, că este de la țară și că este orb. Glasul blînd, suferința tăcută a băiețelului cu trăsături delicate îi tulbură pe toți. Lîngă puști se așează o femeie. Încearcă să-l liniștească, să-l mîngîie, cuprinsă de un simțămînt nou, nedefinit ce i se naște în suflet. Deși atît de tînără, ea știe să se poarte ca o adevărată mamă. Legătura sufletească dintre femeie și copil se adîncește. Din micile ei economii se decide să-l ducă pe băiat la specialiști, să-l opereze. Dar colegiul medicilor confirmă o boală de ochi incurabilă. După pronunțarea acestui tragic verdict, femeia se hotărăște să-l adopte.

„Gura lumii" își declanșează implacabilul ei mecanism. La început, bătrîna ei mamă, apoi colegele de muncă, prietenul care speră să-i devină soț, încearcă să-i schimbe hotărîrea de a opri copilul. Povestea, pe cît de plină de omenesc, pe atît de încărcată de dramatism, se desfășoară într-un registru realist adîncit cu luciditate și de o sinceritate exprimată fără ostentație. În orășelul năpădit de vegetație, traversat de un fluviu uriaș, pe malurile căruia peisajul copleșitor de frumos te îndeamnă la melancolie, animat de o lume grăbită și preocupată, căsuțele cu grădini minuscule de legume și flori și, poate mai ales, logodnicul pe care-l simte alunecos și instabil, totul parcă motivează atașamentul tinerei femei față de copilul neajutorat. Începînd să înțeleagă că micuțul nu a fost pierdut întîmplător, cu gîndul la suferința mamei lui, ea trăiește sentimentul matern cel mai pur. „Dacă mama mea nu mă va găsi, va plînge toată viața pînă ce va orbi", îi spune puștiul mamei adoptive.

După nopți de frămîntări și de veghe, aflînd în cele din urmă, adresa băiatului, tînăra pleacă să-l ducă în satul lui. Regăsind locurile cunoscute, în preajma casei, copilul rîde aici pentru prima dată. Frățiorul mai mic, vaca cu vițelul, găina cu puișorii aurii, vor să simbolizeze cadrul familiar și familial, calm și ocrotitor. În scena în care tînăra și mama adevărată se întîlnesc și stau de vorbă, cele două femei înșelate de același bărbat (logodnicul tinerei dovedindu-se, acum, a fi, de fapt, tatăl băiatului care-și părăsise soția și copiii) par a fi dedublarea uneia și aceleiași ființe.

Tîrziu, în noapte, în încăperea luminată doar de focul tremurînd din sobă, cu obiectele abia desenate în clar-obscur, povestea femeii trădate, șoptită cu durere și sfială, pare o poveste de demult...

Alina POPOVICI



Mai puțin singur *(Puștiul* de Liu Xin)

Pace noului venit

Să tacă tunurile, să crească copiii

Imperativul „Pace!" a fost și este și va fi rostit în mii de feluri...

Aparatul înaintează printr-o pădure de cruci din lemn de mesteacăn și se oprește asupra unei mlădițe care a dat rod...

Treptat, treptat ecranul e luat în stăpînire de frenetica expresivitate filmică de tip dovjenkian care vine să potențeze eisensteiniana poetizare epică a mișcării cinematografice...

Periplul spre spital, spre maternitate e, de fapt, o deschidere simbolică, un drum întru eternitate pe care se află angajați trei combatanți pășind victorioși pe teritoriul inamicului și o „cetățeană civilă" surprinsă de chinurile facerii în plină ofensivă armată. Progresia dramatică, succesiunea episoadelor e ritmată cu ponderată măsură cînd în cadențe patetice (comentariul din off, inserția de documentar zguduitor), cînd în tonuri lirice (secvențele în acompaniament de tango sau cele cu rezonanță de recviem), amendate de accente burlești (rapida amiciție ce o leagă uriașul soldat yankeu cu mai pirpiriul locotenent), sentimentalismul fiind distilat în atent elaborate irizații picturale (de neuitat frumusețea multor cadre: sufocanta înălțime a unor imense blockhaus-uri și apoi pînza pusă la uscat, albă naframă care limpezește obrazul și sufletul ostașului; ploaia, asemeni unui potop purificator, ce anunță începutul unei lumi noi; camionul ca o insolită arcă pe care s-au adunat relicve disparate ale unor cămine distruse — un scaun și un lampadar, un cărucior și un patefon; efortul solidar al foștilor deținuți de diferite naționalități care pun umărul și scot la liman mașina împotmolită în rîu).

Revăzut astăzi, filmul realizat, în 1961, de Leonid Zorin (cunoscut dramaturg), Alexandr Alov și Vladimir Naumov (reputați cineaști) își păstrează impactul emoțional cu spectatori de orice vîrstă și își relevă, încă o dată, virtuțile de capodoperă. Chipurile, atitudinile personajelor (candid mucalitul șofer, juvenil orgoliosul ofițer, blajinul soldat contuzionat) amintesc, parcă, figuri și întîmplări ale altor ficțiuni cinematografice ce ajung să se suprapună în memoria cinefilă precum filele din marea carte a istoriei care tezaurizează jertfe, în ultimă instanță, anonime. Filmul acesta dă senzația, pe de o parte, că e nutrit de pelicule anterioare — asemeni unei virtuale **Balade a soldatului** englobează, deopotrivă, o fărîmă din **Soarta unui om** și palpitul din **Zboară cocorii**. Pe de altă parte, anticipează o insolită **Copilărie a lui Ivan**, dar și multe alte pelicule ce aveau să urmeze în galeria filmelor de război, pînă la recente producții de calibre artistice diferite, cum ar fi mai modestul **Aripi spre soare** (un oarecare Vasea se mîndrește pînă la adînci bătrînețe că a adus pe lume și a salvat un copil, undeva pe frontul din Germania) sau mult discutatul **Du-te și vezi**, aspru, necruțător rechizitoriu asupra atrocităților războiului, a limitelor absurde ale fanatismului vindicativ căruia, în numele niciodată abolitei umanități, i se refuză împușcarea, fie ea și metaforică, a imaginii mamei cu pruncul în brațe, chiar dacă acel prunc avea să devină...

Morala de ieri rămîne valabilă și astăzi, și mîine, și totdeauna, în cinema ca și în viață: copiii trebuie astfel crescuți încît să urască de la bun început războiul, armele. Așa cum și face micuțul, ce vede lumina zilei în chiar clipa cînd tunurile au încetat să mai tragă, un gest inocent, dar categoric care pune punct apăsat semnului de exclamație prin care se încheie filmul **Pace noului venit!**

Irina COROIU

Sclipiri de **capodoperă** *(Pace noului venit* de Alov și Naumov)

https://biblioteca-digitala.ro

De la literatură la film

Jane Eyre

Forța poeziei

Condiția primordială care se impune cinefilului dornic să se reîntîlnească cu Jane Eyre este absența oricărei prejudecăți în ceea ce privește o ecranizare. Personaj celebru — născut de nu mai puțin celebra sa mamă, scriitoarea Charlotte Brönte, Jane Eyre este un fel de paronim pentru **Jane Eyre** — peliculă semnată de Dellbert Mann.

Oarecum impresionist, prin încercarea lăudabilă de a crea atmosferă, prin înlănțuirea de senzații, impresii, stări, filmul nu este decît într-o oarecare măsură impresionant. Există, din nefericire, un „ceva" care îi oprește pe actori să ardă cu adevărat iar pe spectatori îi împiedică să trăiască pînă la capăt viața personajelor, obligîndu-i să rămînă spectatori neutri la niște întîmplări obișnuite. Discreție sentimentală? Mă rog! Dar chiar atîta discreție încît sentimentul să fie aproape înnăbușit și starea creată să nu mai emoționeze puternic?! Păcat, deoarece suportul literar al filmului este mai mult decît generos! Deși e limpede că au citit cartea cu înțelegere — înfățișîndu-ne idealurile suficientei societăți victoriene: familia, biserica și convenționalismul vieții domestice, ca pe tot atîtea obstacole în calea afirmării depline a personalității umane — realizatorii n-au reușit să intuiască și să transmită ceea ce era și este flacără fierbinte și fremătătoare pe vatra inimii autoarei și care-i lumina pagina; n-au găsit cele mai adecvate modalități de exprimare artistică susceptibile să redea — într-o haină nouă — viața unei capodopere. Este incontestabil meritul Virginiei Woolf de a-l fi făcut Charlottei Brontë o caracterizare pertinentă și convingătoare: „Pe Charlotte Brontë nu o citim pentru excelente observații asupra personajelor ei, ele sînt viguroase și elementare; nici pentru umor — umorul ei este sumbru și frust; nici pentru vreo concepție filosofică asupra vieții — ea are mentalitatea unei fete de pastor de la țară; ci pentru poezia ei. Așa se întîmplă, probabil, cu toți scriitorii care, ca și ea, au o personalitate covîrșitoare, așa încît, după cum se spune în limbaj curent, e suficient să intre pe ușă ca să se impună... Ea nu încearcă să rezolve problemele vieții, ba e chiar inconștientă de existența unor asemenea probleme, toată forța ei, cu atît mai mare cu cît e comprimată, stă în afirmațiile: „iubesc", „urăsc", „sufăr"!"

Ignorînd, într-adevăr, conflictele și forțele sociale exprimate prin mijlocirea individului, scriitoarea nu-și așterne privirea asupra unei lumi frînte în bucăți de o uriașă dezordine Nu! Ea are o sălbăticie neîmblînzită, se ferește de clarobscur, trece în zbor planat pe lîngă purtarea cotidiană a personajelor și se unește cu pasiunile lor mute.

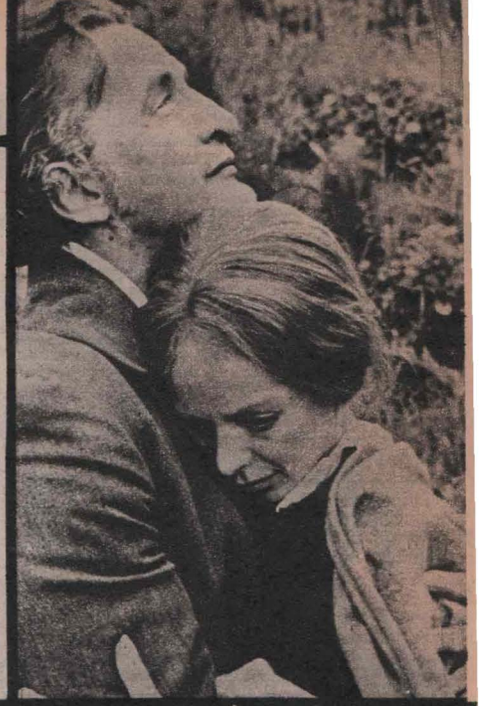
Poeta și-a aflat limbajul potrivit, purtîndu-l de mînă pe cititor cu o ușurință uimitoare; sensibilitatea lui este ascuțită și ajunge să vadă, cu ochii ei, platourile pustii din Yorkshire, să simtă în oase frigul pătrunzător al malștinilor și în suflet răceala de gheață a celor care întruchipau ipocrizia așa-ziselor instituții de binefacere, cum era așezămîntul Lowood. „Dumnezeu a hotărît să fiți orfane și să trăiți din mila altora... Cine suferă de foame și de sete pentru mine va fi fericit...", spune în predica sa pastorul de la Lowood, probabil pentru ca să spulbere și ultima pîlpîire de speranță pentru o viață omenească, obișnuită. Efort inutil, deoarece bietele orfane nu-și îngăduiau să-și imagineze viața ca pe o călătorie confortabilă într-un vagon de clasa I.

Autoarea, simțind nevoia unui simbol al marilor pasiuni adormite în om, mai puternic decît ceea ce pot exprima cuvintele și gesturile, cheamă în ajutor natura; acele aspecte ale naturii care sînt mai înrudite cu simțirile ei sau pe care le atribuie personajelor și care poartă mai departe emoția.

Regia filmului a chemat în ajutor nu numai natura, ci și scenografia, actoria, sunetul și lumina, — toate au slujit-o cu credință. Numai obiectivul aparatului de filmat a avut o ușoară lipsă de transparență, de parcă ar fi întîlnit un obstacol insesizabil, invizibil, care l-a forțat să rămînă, cumva, mai la suprafața evenimentelor și stărilor care i se destăinuiau. Imaginea — indiscutabil foarte frumoasă — și cadrul plastic de o remarcabilă vigoare și eleganță în care evoluează personajele nu fac decît să sugereze emoția și nu s-o stimuleze. Deși atunci cînd plînge sufletul, evident plînge și cerul (deci plouă), cu toate că adumbrindu-se inima se închide și culoarea rochiei (din azurie devine cenușie), memoria afectivă a spectatorului trebuie să devină foarte activă pentru a o putea însoți pe Jane Eyre, dacă vrea să reconstituie trăirile adevărate ale eroinei cărții. Pe scurt, filmul nu este, întrutotul, lipsit de emoție, ci numai de fior. Momentele care — totuși — fac să mijească o lacrimă pe sub pleoape se sprijină pe încărcătura emoțională a situației și pe adevărul cuvintelor.

Dacă și după vizionarea filmului, la fel ca și după lectura cărții, cinefilul, gîndindu-se la Rochester, se gîndește la platourile pustii, tot la Jane Eyre se gîndește de fapt. Înseamnă că **Jane Eyre** nu reprezintă umilirea unei capodopere; numai că un alt gînd îi zboară imediat, nostalgic și înduioșat, la mult mai norocoasele personaje care au trăit și au plutit la răscruce de vînturi...

Mariana CERCEL



La răscrucea sentimentelor, cu surorile Brontë:

Plutind *La Răscruce de vînturi* (cu Anna Cadler-Marshall și Timothy Dalton)

Mentalitatea unei fete de țară: *Jane Eyre* (cu Susannah York și George C. Scott)

O producție Disney ne-animată (Hayley Mills în *Acea pisică blestemată*)

Acea pisică blestemată

Profesioniștii rîsului

Cu pisicile nu-i de glumit! Unele sînt blestemate, altora trebuie să le mîngîi urechile ca să prosperi. Greu pentru cineaști să se descurce între atîtea superstiții! Cei de față (regizor George Stevenson) au făcut-o cu strălucire, imaginînd isprăvi polițiste, descurcate datorită însușirilor felinei numite. Deci, o bandă face o spargere la o bancă și pleacă odată cu milioanele de dolari cu casieră cu tot. Excesul îi va costa pe făptași pentru că răpita, dincolo de „ispititoarea" fizionomie a unei deshumate, se dovedește vie și clarvăzătoare în a-i da legați. Pînă atunci, evenimentul e comentat în presă, rețeaua F.B.I. se agită în toate direcțiile; o tînără picantă și întreprinzătoare își oferă serviciile cu remarcabil simț detectiv; un agent temeinic școlit preia comanda; grupul de subordonați „ține-aproape" în urmărirea spectaculosului motan (prevăzut cu aparat de emisie-recepție la zgardă), fiindcă de el depinde totul. Situația se rezolvă, dar capcanele ei nu abstrag patrupedul de la îndatorirea procreerii. Victoria biologică se va solda (vai de vecini!) cu un fel de concert pentru trei grupe de instrumente de percuție.

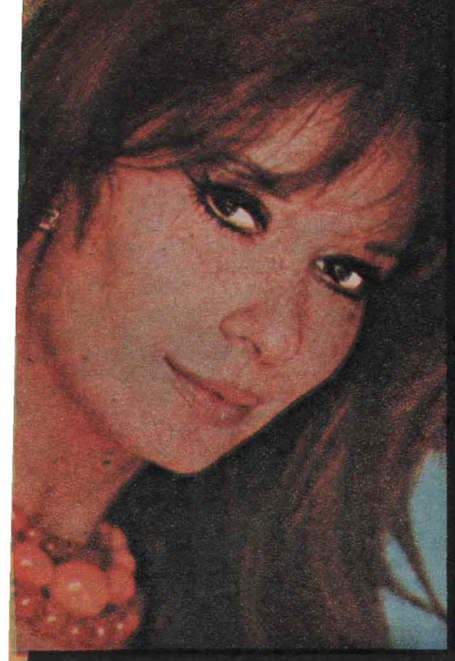
Cum se explică fenomenul îngrijorător al sufocării de rîs pe care îl prezintă sala nu e prea greu de formulat. Realizatorii studiourilor Disney, în care s-a produs această peliculă, dar nu animată, ci cu personaje reale (protagoniști: Hayley Mills și Roddy McDowell) au cheltuit multă fantezie pentru cea mai încîntătoare folosire a umorului, a tipologiei pitorești, în buna lecție știută din desenul animat și au obținut un recital de inteligență care te ține robit. Chipurile au trăsături împrumutate din benzile desenate, caracterele au linia blînd-caricaturală a celebrităților din lumea animată cu tot absurdul ei, cu cascada de gaguri, poantele verbale, urmăririle năucitoare, răfuielile sau corecțiile aplicate după merit.

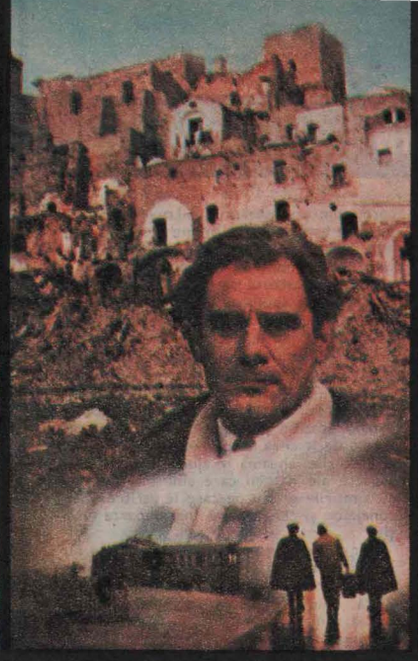
Multe momente sînt de neuitat. Citez cîteva: Îmbăierea unui nerod fercheș, înveșmîntat cu pardesiu și pălărie, obținută prin catapultare în piscină, se însoțește de o mică arteziană izvorîtă din pipă și de o alta izvorîtă din tenișii! Stoarcerea și uscarea împricinatului au loc, prin nebăgare de seamă, într-o ușă batantă. Două tăvi cu licori, înghețată și multă frișcă balansează în echilibru precar purtate de un chelner expert către spectatorii unui cinematograf în aer liber. Piruete, alunecări, redresări, eforturi de evitare a obstacolelor, toate sînt zădărnicite de apariția inoportună a șefului care primește încărcătura în frezăă. În același cinematograf, salturi și urmăriri pe capotele mașinilor. Posesorii de autoturisme, zguduiți, își toarnă conținutul paharelor pe unde apucă. O mașină e decapotată. Urmăritorul cade din înalt pe bancheta din spate cu prețul trimiterii spre cer, într-o țîșnire de rachetă, a nevinovaților din față, ș.a.m.d.

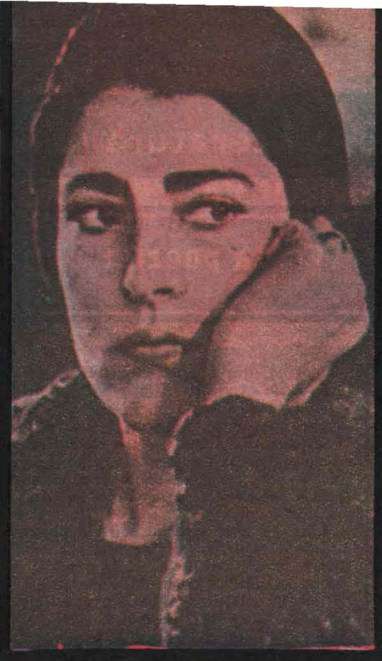
Sînt atît de năstrușnice, de neașteptate, de miraculoase peripețiile din film, servite excelent de actori cu superioară înzestrare comică, încît nimeni nu se mai întrebă, pedant și stricător de dispoziție, cîte dintre ele au mai fost văzute, cîte dintre ele alunecă sau nu pe toboganul facilității. La această binevenită comedie, amatorii de rîs, din toate contingentele, se bucură copilărește alături de profesioniștii rîsului.

Julieta ȚINTEA

https://biblioteca-digitala.ro







Un război cu mizeria și oprimarea socială (Lea Massari, Gian Maria Volonté, Irene Papas în *Eboli*)

Normalitatea

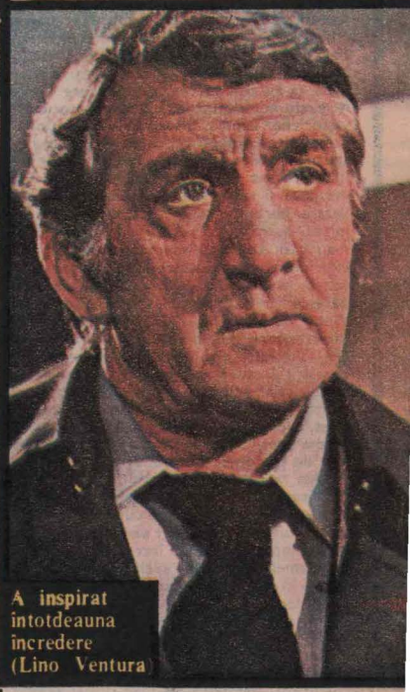
„E, Rosi, a dat un sens nou neorealismului și documentarismului", elogia Georges Sadoul activitatea și rolul regizorului italian în efortul lui de a menține cinematografia într-un strîns raport cu realitățile, nu tocmai veșele, ale lumii contemporane. Fostul asistent al lui Antonioni și Visconti a fost și a rămas printre cineaștii care și-au manifestat cu insistență predilecția pentru filmul direct angajat în problematica stringentă a actualității socio-politice. După cîțiva ani (buni) de avînt și dominație a comediei (de consum) și a filmelor (de și despre) război (devenite și ele pe nesimțite, de consum, ca orice produs de serie) în anii '60 cinematografia peninsulară — și nu numai ea — și-a întors brusc, dar cu tenacitate atenția către evenimentele lumii contemporane. Urmînd interesul major al publicului de pretutindeni pentru ceea ce se petrecea într-o lume mai apropiată sau mai de-

Rosi nu s-a oprit la... Eboli

E miracolul cinema-ului de a putea oglindi într-o imagine-picătură imensitatea oceanului. Începutul **Răscoalei** rezuma într-un panoramic peste întinsele moșii ale boierilor și un laconic dialog („Dar pămînturile oamenilor, unde sînt? — Vezi, tocmai asta e problema țărănească") întreg sensul romanului lui Rebreanu. În filmul lui Rosi, **Eboli**, după proza lui Carlo Levi, o galerie de portrete, stranii capete de expresie ale țăranilor din sudul mizer al Italiei, la început de secol, dar părînd a fi înfipte acolo de la începutul lumii, împietrite în suferință și deznădejde — anunță, plastic, sentimentul fundamental al cărții: convingerea pictorului-scriitor că nimeni nu a făcut și nu va face, niciodată, nimic pentru acești dezmoșteniți ai soartei pe care — scrie Levi: „Istoria îi reneagă, statul îi oprimă și atunci întorc și ei spatele istoriei". Panoramicul lent peste tablouri, mărturii zguduitoare ale acestei opriri în loc a timpului — vrăjmaș, devine pe ecran, echivalentul schimbului de replici pe care Levi, exilat de fasciști pentru vederile sale democratice, îl auzea zilnic la țăranii din Gagliano. În loc de bună ziua, „Ce-ai mîncat azi? — Nimic — Ce speri mîine? — Nimic! — Ce se poate face? — Nimic!" Acel nimic, „mica", resemnat ori amînînd pe mîine („mîine" care, în mod straniu, în dialectul regiunii e sinonim cu „niciodată"), colorează filmul puternic realist al lui Rosi, ca și însemnarile autobiografice ale lui Levi, într-o tăcută, cînd ostilă, cînd indiferentă așteptare și neputință.

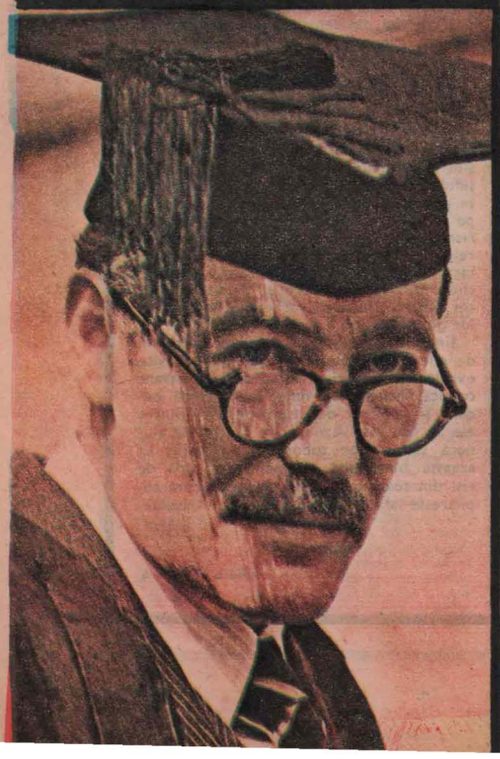
În piațetă, primarul satului perorează, gesticulează excesiv în timp ce la megafon răsună marșurile victorioase ale fasciștilor lui Mussolini intrați în Abisinia. „Vi se vor da la toți pămînt, zice primarul". „Unde?" „Acolo?" — dau din umeri, fără nici un interes, cei care trudesc pînă la istovire să stoarcă stîncilor, — pe care și-au cocoțat satul ca să nu-l mai ia mereu apele la vale — cîteva fire de iarbă pentru capre. Singurul animal ce rezistă aici și pe care, iată — din cauza birocraticelor măsuri ale „celor de la Roma". (Roma le e dușmană, nu capitală, de-acolo nu le vin decît necazuri, spun meridionalii) — trebuie să-l omoare cu mîna lor ca să nu plătească impozite excesive. Mocnită, deznădejdea sapă adînc pe chipurile, în sufletele oamenilor (probabil figurație locală, aleasă cu grijă de Rosi, cineastul familiarizat atît de bine cu locurile), sapă acea prăpastie care la scriitor se numește „întoarcerea spatelui istoriei", iar în filmul realistului Rosi sensul e comprimat într-o privire înstrăinată de toți și toate, de propria durere ca și de rara, aproape inexistenta—bucurie. Copilul Giuliei (remarcabil interpretată de Irene Papas) nu reacționează deloc față de jucăria dăruită de scriitor (filmul e istorisirea exilului prin chiar glasul și unghiul autorului); familia ciobanului muribund e strînsă în odaia în care doar pîlpîitul candelei și slabele gemete ale bolnavului dau senzația că cei din jur nu sînt stane de piatră într-un templu păgîn, uitat de viață, de dumnezeu. Medicul care începe să-i ajute pe săteni, pictor și totodată scriitor, deci persoana lui Carlo Levi își capătă și prin personalitatea marelui actor Gian Maria Volonte contururi ferme, în ciuda teoriilor sale ezitante. Ceva-ceva a făcut totuși pentru acești oameni, intelectualul atît de sceptic, iar scepticismul lui îi dă, parcă, regizorului, mai tînăr, cu vederi de stînga (autorul, printre altele al cutremurătorului **Salvatore Giuliano**, tablou al aceluiași ținut sărăcăcios, Lucania, de unde, ca în **Rocco și frații săi**, emigrează, spre oraș, jumătate din populație, dar foarte ades se întoarce acasă și mai lipsită de speranțe), o subterană furie polemică. Rosi nu se mai oprește — ca Isus al lui Levi, la Eboli, ci reconstituind fidel satul straniu, pitoresc și demn în sărăcia lui, sat cu case și femei mereu îndoliate contrastînd cu lumina orbitoare, cu albul zidurilor-cetate, sau cu cimitirul părăginit din vîrful dealului — ridică la o putere de generalizare pe care doar filmul o stăpînește, prin acea imagine globală, simbolică și totuși atît de concretă, condiția așezării Gagliano, la condiția întregului sud italian. În buna tradiție neorealistă, inaugurată de Rossellini, Visconti, generația de mijloc reprezentată și de Rosi și-a „ascuțit" armele artistice pentru același război istoric cu înapoierea, mizeria, prejudecata și oprimarea socială.

Alice MĂNOIU



A inspirat întotdeauna încredere (Lino Ventura

Un farmec numit talent (Peter O'Toole)



mari actori

El nu a primit Oscarul

Sînt filme a căror simplă evocare aduce în minte o imagine emblematică. De pildă, **Noaptea generalilor**, a cărui imagine-semn este vipușca. Sau lampasul, dacă preferați. Simbol al distincției între confrați și, pînă la urmă, simbol al puterii, devenit — în acest film „polițist" — indiciul unic (dar unul și bun!) de care dispune urmăritorul unui periculos criminal, vipușca aceea roșie coborînd scara este un cadru ce nu se poate uita. În sacadarea sa frîntă, pasul are ceva mecanic, ceva rigid și nu numai din cauză că făptașul încearcă să se strecoare neauzit. Rigiditatea e una din trăsăturile caracteristice ale personajului, iar **Noaptea generalilor** este destul de lungă ca să avem timp să le descoperim pe toate. Încetul cu încetul, se dezvăluie portretul unui monstru: un general nazist, un sadic, autor de atrocități și în serviciu comandat, și în viața particulară. Pentru multă vreme panglica roșie denumită lampas (sau vipușcă dacă preferați) i-a conferit imunitatea. Ani de zile, generalul a putut să scape de sub puterea legii. Apoi plătește (prea puțin) și revine printre ai săi, gata să o ia de la început. Este posibil așa ceva? — se întreabă spectatorul care, deși a ghicit, cu mult înaintea inspectorului de poliție, și **cine** și **cum**, a asistat cu plăcere la explicația (și satisfacția) finală cu care, prin tradiție, se încheie orice film „polițist". Este! — spun autorii, într-o ordine socială strîmbă, acolo unde selecția, distingerea dintre confrați, se face pe baza anti-valorii. Acolo unde vipușca înseamnă, adică **pune semn** pe dezumanizare, pe monstruozitate. Acesta e subtextul ce face din **Noaptea generalilor** un film de idee, turnat (doar) în haina de polițist.

Există filme a căror simplă evocare te duce imediat la imaginea unui actor: aici, Peter O'Toole. Înțepeneala exterioară și rigiditatea interioară, privirea rece și disprețuitoare, glasul casant și tonul de comandă sînt atributele alese de actor pentru a construi acest personaj inventat, (dar posibil) de călău. „Putea să iasă un film zdrobitor, dar fiecare venea din altă versiune a scenariului. Eu am greșit aderînd total la scenariul original", — spunea cîndva O' Toole, ignorînd, probabil, cît de tare s-a placat imaginea generalului torționar pe propria sa imagine și cît de răvășit pleacă publicul din sală.

Nefiind în stare să ne închipuim cum ar fi arătat acest film dacă ieșea „zdrobitor" în accepțiunea dată de actor cuvîntului, să ne amintim de un alt film, „copleșitor" în accepțiunea noastră: **Becket**. Aici, în rolul lui Henric al II-lea Plantagenetul, O'Toole era o adevărată furtună, un amestec exploziv de orgoliu regal și de umilință, un bolnav de însingurare tînjind după prietenie și un obsedat de putere capabil să-și ucidă — de dragul ei, singurul prieten. Conflictul istoric dintre rege și arhiepiscopul de Canterbury, Thomas Becket, devenea pe ecran duelul între doi monștri sacri: Peter O'Toole și Richard Burton. Glasului învăluitor, privirii blînde și înțelepte, jocului controlat al acestuia, O'Toole îi opune o voce de cap, ce scapă adesea în țipete isterice sau tînguieli de victimă, o privire de posedat, gesturi de felină ce se alină înainte de a-și scoate ghearele. Înfruntarea s-a soldat, spre beneficiul filmului și al spectatorului, cu victoria ambelor părți.. Să deducem din asta că lui O'Toole i se potrivesc cel mai bine rolurile de fanatici, de obsedați? N-aș zice. Generalizînd nițel, (dar nu pripit) aș spune, mai degrabă, că actorul a pendulat între personajele de oameni slabi și personaje de oameni tari, reușindu-le la fel de bine. Numai dramul de spectaculozitate suplimentară acordat unor filme de tipul **Noaptea generalilor** sau **Becket** le scoate pe acestea în relief. Dar munca actorului este la fel de serioasă și de străduitoare în fiecare caz. Și dacă în una din categorii plasăm perso-

https://biblioteca-digitala.ro

pecetea neorealismului

pártată de ei, de noi înșine. Războaiele de eliberare a popoarelor de sub diverse dominații coloniale — un film ca **Bătălia pentru Alger** realizat, în 1967, de Gillo Pontecorvo, mișcările sociale cu adînci reverberații în conștiința unor continente, cum e cel sud-american, să ne amintim de filme ca **Puștile** lui Ruy Guerra sau **Pămînt în transă** al lui Glauber Rocha; recrudescența neonazismului violenței — uciderea unor luptători progresiști, a fraților Kennedy sau a militantului de culoare Martin Luther King — activitățile Mafiei, proliferarea pornografiei și a drogurilor — o nouă plagă pa obrazul, nici pînă atunci imaculat al secolului XX, asasinatele politice — ce au inspirat filme devenite celebre ca **Afacerea Mattei** sau **Z** al lui Costa Gravas; sau mutațiile produse în urma amplelor mișcări antirasiale din SUA — reverberate într-un film ca **În arșița nopții** al lui Norman Jewison, toate aceste evenimente au pătruns și captat interesul cineaștilor de pretutindeni. Astfel, au apărut numeroase filme ce au pus într-o nouă relație raportul dintre om și istorie, destinul individualului și răspunderea colectivă, lupta dintre adevăr și putere, dintre minciună și interesele unor forțe ascunse sub diverse măști ale onorabilității. Și dacă **Pumnii în buzunare** al lui Bellocchio sau **Clasa muncitoare merge în paradis** al lui Petri demască gravele probleme sociale cu care se înfruntă lumea contemporană **Cadavre de lux** al lui Rosi, realizat în 1977, după romanul „Contextul" de Leonardo Sciascia, face o adîncă incizie în mecanismele jocurilor de culise ale vieții politice italiene. Un film cu Lino Ventura. Ceea ce nu e puțin. Un film dur, bine făcut, bine gîndit, bine jucat despre adevăr. Adevărul în luptă cu puterea. Care adevăr? Nu de puține ori acest adevăr nu prea convine, stînjenește interese suspuse, încurcă socoteli obscure. Iar în spațiul italian mai există Mafia, funcționează mari grupări politice, biserica, țițele se încîlcesc. Ziaristul cinstit și onest, inspectorul de poliție incoruptibil și cu probleme de conștiință devin obstacole ce trebuie înlăturate. Faptele? Faptele de la un punct înainte nici nu mai contează: adevărul dus pînă la capăt irită, displace, nu este de suportat. Și atunci, ce mai contează cîteva vieți omenești! Ventura — ca totdeauna, dealtfel — vrea să facă dreptate, nu-i e teamă de nimeni și de nimic. Dar ce poate face un singur om cînd are de înfruntat organizații întregi, mașinării bine rodate ale represiunii în slujba unor interese suspuse și oculte. Eroul lui Rosi se zbate ca un personaj kafkian: adversarul e invizibil, iar cînd iese la iveală nu aduce decît moarte. Devine evident că într-o astfel de luptă inegală șansele de a învinge (pentru ce? pentru cine? cum?) sînt minime. Dar rămîne o victorie mult mai de preț — chiar și atunci cînd prețul este o viață de om — judecata propriei conștiințe.

Există o anume lecție pe care aceste personaje „fictive" ne-o pun la îndemînă. Omul a devenit o entitate fără identitate prins în aceste mecanisme pentru care el nu mai este decît o piesă ușor de înlocuit. Dorința de dreptate și adevăr a omului (nu neapărat revoltat în sens camusian) se lovește de absurditatea unei lumi ce-l ignoră. Umanitatea întruchipată de Ventura reușește să ne capteze și ne obligă să credem, chiar și utopic, că nu orice speranță este zadarnică.

„Să trăiesc o viață de om normală," nota Camus în carnetele sale. Se pare că nu e atît de simplu. Să credem însă în această mică speranță, oricît de mică ar fi ea.

Bedros HORASANGIAN

subiect liber

O dulce surdină

Filmul italian despre **Mattia Pascal** e interesant sub mai multe raporturi: s-a recurs la o proză celebră, pe care o regăsim pe peliculă în datele ei esențiale; s-a găsit un interpret capabil să cristalizeze în protagonist alura vodevilească, revolta, drama și, mai ales, ceea ce voia Pirandello din punct de vedere principal, înlocuirea cenzurii exercitate de luciditate, printr-o poetică a spontaneității; s-a ajuns la un stil remarcabil de comedie subtilă, care integrează toate elementele componente, de la rostirea și comportarea eroilor pînă la detalile de peisaj, sau mască, ori gest.

Emblematic pentru acest stil e chiar actorul principal, Marcello Mastroianni. La 65 de ani, el are un echilibru și o finețe ce-i sînt pe deplin caracteristice și pe care le-am mai întîlnit de atîtea ori, în **Cronica amanților săraci** și în **Bigamul**, în **La dolce vita, Divorț italian, Liza...** Și-a păstrat aceste caracteristici deși a colaborat cu regizori foarte diferiți, de la Blasetti la Antonioni, și a dat viață unor eroi extrem de feluriți. Are o causticitate ambiguă și un farmec catifelat, o capacitate extraordinară de a distila vulgaritatea, răsturnînd-o în derizoriu și o sentimentalitate virilă, niciodată degradată în duioșii de spermanțet. Umorul său e tandru, delicat, nesigur, cu volute amare.

Am mai colaborat, o singură dată, cu Mario Monicelli, la **Tovarășii**, în 1963. Regizorul, acum în vîrstă de 73 de ani, îl frecventase, de tînăr, pe Totò, mișcîndu-se, deci, în registrele comedie bufe; mai tîrziu, s-a bizuit mult pe Alberto Sordi sau pe Vittorio Gassman, maeștri ai unei veselii obținute, îndeobște, cu mijloace burlești. Întîlnirea de acum, cu Pirandello și cu Mastroianni, a dat un rezultat nou, cuceritor.

Mattia Pascal nu e un erou pe deplin comic. Scriitorul și-a publicat proza în 1907, an în care a apărut și studiul său despre *Umorism*. Mattia e o fire liberă, ce ascultă de impulsurile sale, sinchisindu-se prea puțin de convenience și norme. Revolta sa surdă împotriva mediului provincial și placid îl împinge spre o evaziune necontrolată, anarhică. Dar această ruptură se dovedește iluzorie; reintoarcerea înseamnă reintrarea în captivitate, într-o condiție și mai sălbatică, adică marcată de pierderea identității: va trăi ca un pierit dintre vii, îngrijindu-și, maniacal, propriu-i mormînt. Pirandello explica, în studiul amintit (dedicat lui Don Quijotte), că, în acest conflict dintre individualitate și lumea exterioară, comicul e o *intuiție* a contrariului, translația sa în dramă operîndu-se prin apariția unui *sentiment* al contrariului. Așa se și iscă aici „rîsul dureros", cum l-a numit Călinescu într-un comentariu asupra prozatorului și dramaturgului italian.

Regizorul cinematografic și interpretul au sensibilizat admirabil laturile contradictorii ale poveștii, ticluind maliția, dezamăgirea, protestul difuz, picanteriile nostime, ironia sumbră, zeflemeaua, tragicul indus și cel dedus, în dozări savante. Aproape toate instrumentele din orchestra acestui film cîntă în dulce și caldă surdină. Mastroianni glumește cu melancolie și-și persiflează actele, mai mult sau mai puțin cugetate, cu un fel de blajină cuminecare, păstrînd însă intact și continuu privirea critică asupra istoriilor implicate. În acuarelă amuzantă se zugrăvesc bătrînii — bibliotecarul, mătușa (o Mama Leone uscată, repezită și generoasă), mama lui Mattia, o umbră mică, firavă, — femeile ce tulbură viața eroului, — incerte, sinuoase, caline, respingîndu-l șovăelnic și acceptîndu-l decise, fie că sînt eminamente domestice sau mamifere de lux, ori nevoiașe demimondene apucate de amok religios.

Se află în film și scene tari: o bătaie între prieteni, o coliziune dură provocată de un apaș; dar, numaidecît, peste consecințe vine o mîngîiere ca un balsam, o împăcare bucuroasă, un mic eveniment fericit. Există și secvențe hohotitoare, cum e aceea a ședinței de spiritism, sau cîteva din momentele de la ruletă. Dar peste frumoasele peisaje montane văzute din automobilul fugarului, sau în posacul decor venețian, ori pe cenușiile străzi ale Romei, în încăperi modeste și în somptuoase camere din hoteluri de lux, în circumstanțele atît de hazoase și atît de tipice ale gîlcevilor macaronare, pe fețele uimite sau bonome, ori impenetrabile, ale unor inși comuni plutește, inefabil, un abur de resemnare voioasă. Iar în aer se simte un parfum de migdală.

E, în totul și prin excelență, comedie spirituală, subtilă, născută nu dintr-o căutare a rîsului, ci din conspectarea unei priviști sufletești bogate, cu un surîs ce restituie mereu faptelor, oricît de abracadabrante ar fi, proporțiile lor reale și naște o îngîndurare fecundă.

Valentin SILVESTRU

Un surîs pirandellian ce restituia faptelor proporțiile lor reale (*Mattia Pascal* de Mario Monicelli)

naje ca Henric al II-lea (da, din nou, dar acum bătrîn) văzut precum **Leul în iarnă** — tiranic, abuziv, comandînd papei și regelui Franței, îndepărtînd de la tron pe fiii săi legitimi în favoarea fructului unei iubiri tomnatice; pe marinarul, unic supraviețuitor al unui echipaj omorît de germani, ce făurește și duce cu obstinație, la bun sfîrșit, un plan de răzbunare aparent imposibil, în **Războlul lui Murphy**; sau pe aristocratul britanic capabil, după o tentativă eșuată, de a-l asasina pe Hitler, să se ascundă sub pămînt pentru a lichida prin vicienie brutele gestapoviste ce îl urmăresc fără cruțare, în **Dulăul** — toți oameni puternici sufletește, suplinind fizicul precar prin inteligență și dibăcie, încă ideea fanatismului s-ar mai putea susține. Dar cine sînt „oamenii slabi" ai lui O'Toole? Misionarul pașnic și nevinovat din **Umbre albe** (un film din 1959, primul în care l-am văzut), uluit de obiceiurile eschimoșilor — ce va cădea victimă înfruntării dintre două civilizații; **Lord Jim**, tînărul romantic acuzat pe nedrept de lașitate ce își caută propria identitate într-o lungă, foarte lungă călătorie prin locuri neumblate; un profesor idealist, dedicat, pînă la sacrificu, misiunii sale în **Adio, domnule Chips** în sfîrșit, Don Quijote în **Omul din La Mancha**. Asemenea misionarului, toți aceștia mor după o luptă inegală în numele purității sufletului omenesc. Moarte ce nu echivalează cu o înfrîngere, ba dimpotrivă. Pe unde trec aceste personaje, oamenii devin mai buni, chiar dacă tîrziu, mult mai tîrziu, iar reacția lor îmbărbătătoare se leagă, în memoria publicului, de privirea senină, de căldura și umanitatea ce le-o conferă O'Toole.

A nu se crede cumva ca actorul s-a cantonat în drame și tragedii. Dispunînd de mai multe săgeți, decît s-ar crede, în tolba experienței sale de teatru și de TV (de la Shakespeare și pînă la contemporani) el se simte la fel de bine în registrul comic, creînd un fermecător și jucăuș „amator" de tablouri în **Cum se fură un milion** sau un caustic Robinson Crusoe în **Omul Vineri**, satiră fină la adresa mentalității colonialiste.

Întrebat, în 1981, care dintre regizorii de cinema l-au influențat cel mai mult, O'Toole a răspuns fără ezitare: David Lean, cel cu care a realizat, în 1962, un film legendar despre un personaj legendar — **Lawrence din Arabia** de la care, în cei peste doi ani de pregătire, a învățat mai mult despre teatru și despre cinema decît de la toți profesorii și regizorii la un loc. De altfel, chiar la statutul său actual, de monstru sacru, Peter O'Toole se dovedește disciplinat și se lasă călăuzit pe platou. Are toată admirația pentru cei care știu să facă bine asta, pentru că, în opinia sa, „după scenariu, singurul element esențial este regizorul".

Histrionic mai mult în viață decît pe ecran, cu o sănătate plăpîndă, așa cum arată și fizic, lucrînd mai rar, acum, dar „pe alese" — într-o superbă revenire în anii '80 (un ultim rol de compoziție: profesorul de engleză din **Ultimul împărat** de Bernardo Bertolucci) — O'Toole, irlandezul, îndrăgostit de istoria Imperiului Roman pentru că, în expansiunea sa, marele invadator a ocolit cu obstinație Irlanda, poartă în el o lume interioară de mare forță — și poate că aceasta l-a impus în primul și în primul rînd. Flăcăruia din ochi îi joacă și mai amuzant, parcă atunci cînd actorul suspină: „N-am primit nicoidată Oscarul, deși ador să fiu premiat. Dar îmi aduc repede aminte că nici Greta Garbo... și atunci îmi trece

Aura PURAN

Colegiul de redacție

Ecaterina Oproiu
redactor șef
Mircea Alexandrescu
redactor șef adj.
Rodica Lipatti
secretar responsabil de redacție
Florina Ciocîrlie
Alice Mănoiu

Coperta I

Copiii actriței **Maria Ploae** urează tuturor copiilor: „La mulți ani!"

Foto Victor STROE

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

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

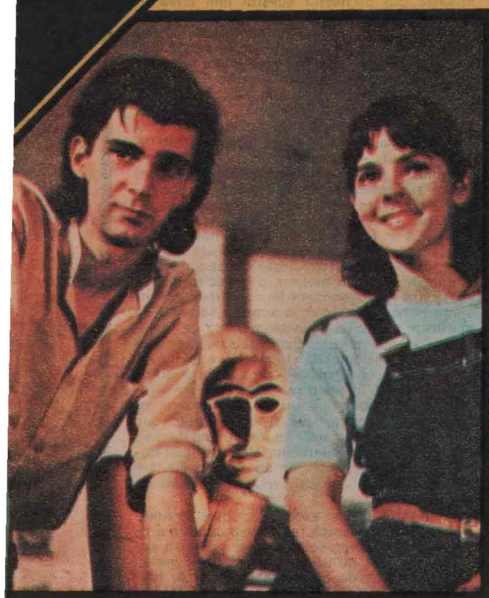
Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Statie

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Scînteii» — București

https://biblioteca-digitala.ro

1 iunie, ziua internațională a copilului

Filmele minunatei lumi a copilăriei



Un confident sentimental animat de Gopo: *Galuz*

O mare actriță — Valeria Seciu — și un actor de vîrstă mică: Cosmin Șofron în *Vreau să știu de ce am aripi* de Nicu Stan

Un dialog cotidian: mamă — fiu *Acțiunea Zuzuc* de Gheorghe Naghi (cu Cristina Deleanu și Andrei Duban)

Fragile aripi ale copilăriei *Aripi de zăpadă* de Adrian Petringenaru cu Răzvan Baciu

Primul basm pentru copii realizat la noi **Fetița mincinoasă** de Ion Popescu Gopo (1956), se întorcea acasă cu un mare premiu de la festivalul internațional al filmului de acest gen desfășurat la Edinbourgh. Cu un an după acest eveniment, Gopo avea să aducă țării primii lauri de aur ai Cannes-ului cu un desen animat, **Scurtă istorie**, adresat tuturor vîrstelor și puterilor de înțelegere a unui mesaj umanist generos, simplu de tălmăcit în toate limbile pămîntului. Acest sens mai elevat decît simpatica fabulă jucată, desenată, decît spectaculosul basmului-muzical ori nemuzical sau decît firescul cotidian al unei întîmplări contemporane — a fixat ștacheta ambiției mai multor regizori și autori care s-au dedicat total ori se ocupă doar din cînd în cînd de filmul **cu** și **pentru** copii.

Înainte de Gopo, un tînăr și sensibil regizor, Gheorghe Tobias, îndrăznise să-și încerce puterile, la început de carieră și de cinema național (1955 **Nufărul roșu**), cu genul care părea simplu, dar în realitate era și este teribil de complicat (bineînțeles, dacă îl iei în serios). Mai întîi pentru că nu orice copil (așa cum nu orice ne-profesionist) își poate interpreta firesc, în condițiile platoului, vîrsta, joaca, inocența, sau actorul amator — adevărata profesie, condiția socială, familială. Cînd se susține că orice copil e un actor înnăscut, trebuie precizat: e înclinat să se joace (nu neapărat **să joace**), să intre în jocul lui, în lumea de convenții de el create și nu impuse de alții în fața unui aparat-oglindă, zgomotos ori silențios, împresurat de proiectoare, mașini, forfotă, indicații de tipul „fă-te că te joci cu mingea. Așa, cît mai firesc". Acest „mai firesc" îmi aduce aminte de glluma cu fotograful care cere „Vă rog, acum zîmbiți inteligent. Așa, vă mulțumesc, puteți să reveniți..."

O lungă introducere pentru un adevăr scurt, la îndemîna oricărui regizor care a încercat o dată — măcar o dată în viață — să realizeze filme cu cei mici. Dacă limbajul regizoral îl poate înțelege oricine a trecut printr-un curs de artă dramatică sau măcar a traversat vreo scenă de teatru, pentru copii, indicații ca „mai simplu" „mai concentrat" pot părea caraghioase. Regizorul încearcă el să-și amintească limba copilului (nu, nu pelticeala penibilă cu care se prostesc uneori maturii considerînd copilul un arierat), ci acea simplitate, concretețe, plasticitate, logică — da, logică înainte de toate — cu care să-și poată transmite clar, firesc, ideile, starea, sensul unei scene, al unei fraze, al unei tăceri.

Am văzut cîțiva regizori repetînd cu copii și m-am convins de cîtă inteligență, răbdare, căldură, sensibilitate, fantezie (na, că pe asta o uitasem la înșirarea calităților regizorale speciale!) trebuie să dea dovadă dirijorul unui asemenea recital în grădina cu pitici. Și nu întîmplător Elisabeta Bostan, Gopo-cel deschizător de drum — Savel Stiopul, Gheorghe Naghi, Francisc Munteanu, Dinu Tănase, Cristiana Nicolae, Adrian Petringenaru, Mihai Constantinescu, ocazional Sergiu Nicolaescu, Malvina Urișanu, Nicu Stan, sînt cineaști deprinși să comunice interpreților mai degrabă o stare, decît o indicație strictă, o metodă de exteriorizare. Și la cele mai reușite realizări ale genului se simte imprimat ca într-o plastilină maleabilă, viu colorată, stilul de lucru cu copilul-interpret, personalitatea regizorului.

La Gopo, de pildă, micii interpreți sînt lăsați în voia lor (uneori prea în voie) să zburde în lumea fantastică a broscuțelor desenate, dansind alături de fetițe năzuroase. Fantezia autorului (de obicei autor total: el își schițează ades chiar și decorurile, costumele lumii fabuloase în care-și trimite personajele) concepe copilul-interpret ca pe unul din semnele limbajului său plastic-metaforic (plastic și în sens de „culoare muzicală"), așa cum în desenele sale animate mai importanta e „mișcarea" ideii, „poanta" și mai puțin rafinamentul grafic, culoarea. Cine își mai amintește astăzi de mica interpretă a prințesei mofturoase? În memoria noastră cinefilă s-a gravat însă puternic palatul de cuburi — jucării imense la dimensiunile actorului, cu figuri de șah, printre care se rătăcea, ca în labirintul propriei plăsmuiri, micuța mincinoasă. Lansată de Gopo în **Maria Mirabela**, Medeea Marinescu era și ea un semn viu, spiritual, năzdrăvan — din ansamblul muzical-dansant, fabulă feerică, impunînd o interesantă idee. Aceea care-l obseda pe Gopo încă de la **Harap Alb** (spectacol scînteietor, parodie inteligentă, cu multă vervă, depășind limitele anecdotice) și anume: dualitatea,

De la Edinburgh la Moscova, de la Chicago la Teheran, de la marile competiții internaționale ale genului, filmul românesc pentru copii se întoarce cu mari premii

complexitatea ființei umane, complementarele „Bun" și „Rău", Marii și Mirabele prinse în jocul fascinant al dialecticii, ai devenirii, așa cum Spînul nu era decît un alter-ego al fiului de împărat.

Elisabeta Bostan — care a imprimat genului o riguroasă profesionalitate, o maxima exigență, echilibru în toate compartimentele de creație — își conduce micii interpreți aleși cu migală și precizie de bijutier dintre mii de copii — către adevărate performanțe de interpretare. Să reușești, de pildă, cu Bogdan Untaru (**Nălcă**), cu Lulu Mihăescu (**Veronica, Ma-ma**), cu Adrian Vîlcu (**Un saltimbanc la Polul Nord**), cu Medeea Marinescu (**Promisiuni**) atari, creații actoricești și încă aducîndu-i pe „pitici" în replică cu actori de talia lui Octavian Cotescu, Carmen Galin, Ludmila Gurcenko, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Maria Ploae — este marca unei elevate ambiții profesionale ce dublează un înnăscut talent pentru pretențioasa colaborare cu interpreții-copii. De fiecare dată alții (anii trec, tot alți Năici și Veronici își cer dreptul la debut cinematografic) și iată că regizoarea, cu aceeași răbdare și exigență, descoperă și lansează tot alte zîmbete ale insoritei copilării, ale copilului de acum și dintotdeauna. E generoasa deschidere spre perenitatea, universalitatea unor povești,personaje, trăiri foarte de aici și totuși de oriunde din lumea copilului, ce caracterizează filmele purtînd semnătura Elisabetei Bostan și a colaboratoarei sale apropiate, scenarista Vasilica Istrate. Și această trăsătură specifică se resimte chiar și într-o poveste muzical-dansată, cu atîta umor și exuberanță, fantezie, dar și rigoare a genului concepută — recenta parodie, **Zîmbet de soare**, unde, ca într-o mică antologie a vîrstelor actoricești, apar, cum spuneam, stele de toate mărimile, între 4 și 44 de ani...

Pionier al genului, Savel Stiopul a înscris și el în scurta istorie a filmului cu copii cîteva „anotimpuri" antologice (ce minunat poem în alb al vîrstei candorii realiza el pe muzica lui Vivaldi!). Prietenia dintre un copil și un cîine de circ e tratată cu umor și fantezie în mai recenții săi **Mușchetari în vacanță**. Mai prezenți în ultimii ani, Cristiana Nicolae, Gheorghe Naghi, Adrian Petringenaru, și-au dat examene grele la spectator cu drama psihologică, cu filmul liric cu copii. Și chiar dacă rezultatele lor diferă, ele sînt toate foarte necesare în pregătirea marelui film pentru cei mici pe care-l așteptăm cu toții.

Cristiana Nicolae alege momentele de criză în relațiile copii-maturi (**De dragul tău, Anca, Al patrulea gard..., Recital în grădina cu pitici**), tratîndu-le într-o cheie lirică modernă, ce exclude sentimentalismul și impune energic, chipuri de copii, nu neapărat drăgălași cît mai ales expresivi, neliniștiți, marcați de freamătul lor interior (vezi fetița din **Recital...**) O direcție a abordării cinematografice ce nu exclude sensibila, ades profunda, analiză a fragilității, vulnerabilității vîrstei (de obicei pubertatea cu tulburările ei generatoare, ades, de conflicte cu cei din jur).

Inefabilul, poezia peisajului interior proiectat spectaculos în decor exterior (cadru montan, iarna, rătăciri în peșteri etc.) și-a propus ca intinerar cinematografic și Adrian Petringenaru aducînd în imagine „Cireșarii" lui Constantin Chiriță. Aventurile lor palpitante au devenit pe ecran mai mult liric-meditative. Mai aproape de preocupările pionierilor în vacanță (o fugă în Delta sau o excursie cu pluta, vezi recenta **Egretă**... regizorul Gheorghe Naghi își urmărește micii eroi în acțiuni dinamice, cu simplitate, culoare, firesc. Un personaj foc de simpatic ca **Zuzuc** (la care a concurat și buna cunoaștere a psihologiei vîrstei și farmecul, hazul micului interpret Andrei Duban) avea să-i aducă regizorului și protagonistului mari satisfacții. Un pistruiat simpatic și descurcăreț a devenit reper al genului în serialul de succes al lui Francisc Munteanu. Ca și copilul din **Cîntec în zori** de Dinu Tănase, copil ce ne-a tulburat sufletele

Vocația de-a lucra cu cei mici *Veronica* de Elisabeta Bostan cu Lulu Mihăescu)

prin puterea lui de interiorizare, încărcătura lui de emoții cu care traversa iadul frontului, cu adevărat prea mic pentru un război atît de mare.

Remarcabil orchestrat în ansamblul operei — element declanșator puternic al dramei psihologic-sociale — este personajul-copil din **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** de Sergiu Nicolaescu (cu un Cristian Șofron tulburător) sau fetița-rezoneur al istoriei din **Pe malul sting al Dunării albastre** de Malvina Urișanu (galerie de portrete antologice din care se desprinde, ca un semn al viitorului, acest sfîrșit prematur al copilăriei). În alte condiții, dar tot ca amorsă a dramei, trăind ea însăși cu putere drama, fetița din **Promisiuni** alături de băiețelul-martor al crizei conjugale a părinților săi în filmul multipremiat **Vreau să știu de ce am aripi** de Nicu Stan după scenariul lui Ioan Grigorescu. Sînt amintite ,desigur, doar cîteva din incursiunile (din păcate prea rare, nu întotdeauna concludente, pe măsura anvergurei problematicii reale), ale cineaștilor români în lumea minunată, fascinantă dar atît de complicată, de neprevăzută, a copilăriei.

Alice MĂNOIU

https://biblioteca-digitala.ro