



AHF 2325

C Nr. 3 (313)
Anul XXVII
ne
ma
Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, martie, 1989

**O epopee
lirică
a
satului
românesc**

Agricultura sub semnul marilor împliniri

O epopee lirică a satului românesc

Parca mai ieri, Jurnalul de actualități cinematografice al studioului „Sahia” înregistrat prima brazdă trasă pe cele dintâi păminturi unite ale țăranilor înscrisi în prima cooperativă agricolă din țară și că, au trecut 40 de ani — o viață de om încâtin — și un amplu film-remember. Sub semnul marilor împliniri își propune să refacă succint, dar în imagini de forță evocatoare, etape mai importante din talburatoarea epopee a satului românesc; își propune să rafinoasă pagini dintr-o „Istorie” care care s-a scris și pe care o recitim astăzi cu emoție”. Un documentar de o ori și jumătate (scenariu și comentarii aparțin poetului A.I. Zăinescu, regia lui Al. G. Croitoru) în cea mai bună tradiție a genului, amănunțit în imagini de arhivă și în imagini filmate „la zi”, destinul nou al satului implicat în destinul cel nou al societății românești după istoricul act revoluționar de la 23 August 1944. Și îndesând după Congresul al IX-lea al partidului care a declarat energiile creatoare ale poporului, împrind în sfera științifică, de gândire prospectivă, cutezătoare, modernă, eficientă.

Porind de la condițiile specifice ale României. Partidul comunist a precizat cu tărie în 1965 că numai dezvoltarea echilibrată, armonioasă a celor două ramuri de bază ale economiei naționale: industria și agricultura, poate asigura progresul multilateral al țării. Secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a elaborat conceptul de nouă revoluție agrară, moment hotărâtor pentru întreaga strategie economică și socială a satului și agriculturii socialiste. „A fost gândită și declarată în acești ani o construcție economică de anvergură, în care să se realizeze convergența industrie-agricultură și rezultate — precizează comentariul — se văd de pe acum în marile combinate în care sînt puse în aplicare idei avansate, de organizare științifică, pe principiile muncii industriale, sisteme de automatizare, linii tehnologice de înaltă productivitate, laboratoare de cercetări proprii, loturi experimentale, cadre cu temeinică pregătire profesională”.

Imagini concrete ilustrează acest complex proces economic și social ce urmărește realizarea ștergerii treptate a deosebirilor dintre munca fizică și cea intelectuală, dintre sat și oraș. Un chip energetic, alură de sportiv și de om de știință, evocă pe scurt (mai toate secvențele-rapel sînt scurte, dar sugestive) o biografie semnificativă pentru modernizarea satului românesc. În acest timp aparatul se plimbă atent pe fundalul unor clădiri impunătoare, din cărămidă aparentă, asemenea unei cetăți universitare, avînd o notă arhitecturală locală, distinctă. Un cerdac-balcon sugerează parca simbolic viitorul care începe la Cezeeni — Petrești cu o temeinică pregătire profesională, în acest modern centru de cultură și tehnologie, economie agrară, primul de acest fel din țară. „Și tot ce vedeți e construit de noi, cu mijloacele noastre, dar mai ales cu sufletul nostru” pine să sublinieze vocea mîndră de asemenea realizări, care nu uită pentru cine și cu cine sînt înfăptuite. Partiturile muzicale lirice scrise pentru pian, violoncel sau chitară, crează în film o caldă intimitate cu imaginile. Flash-uri din trecutul unui pămînt lucrat numai cu 50 de ani în urmă, cu pluguri de lemn. Apoi ecranul ciocotește de imagini actuale, cîmpurile luate, cu asalt de forța tractoarelor și a combinelor, revărsarea recoltelor-record de grâu, porumb, floarea soarelui. Statul asigură fonduri uriașe pentru modernizarea agriculturii, care dispune azi de cea mai puternică bază tehnico-materială pe care a avut-o vreodată. „Dar factorul hotărâtor al marilor producții rămîne omul, cu pricepere, dragoste sa de muncă”. Cu investigația sa de inteligență, voiță. Și din nou filmul face apel la memoria arhivă: prima vizită de lucru a secretarului general al partidului la o cooperativă din Bărăgan, marcînd începutul dialogului fructuos pe care

tovarășul Nicolae Ceaușescu îl va avea permanent cu oamenii muncii, stimulînd, mobilizînd, ambiționînd energii, inițiative. „Un indemn, un cuvînt, o strîngere de mîni, o idee — fac mult, impulsionează, edifica” precizează un comentariu care susține convingător momentele unui dialog care reprezintă un constant mod de lucru democratic. Președintele unei gospodării din flacă și amintea prima vizită a tovarășului Nicolae Ceaușescu care-i încurajă pe stăruți astfel: „Cooperativa dumneavoastră are abia vîrsta unui copil de școală, dar rezultatele se arată foarte bune. Aveți grîu înău de sectorul zootehnic. Pentru că sîrăcia din casă cu vitele se scoate — spune vorba înțeleaptă a țăranului român”. Și în această direcție și-au mobilizat eforturile cooperatorii, crescînd vite de rasă, care au sporit considerabil averea obștească. „Beneficiile se regăsesc în viața tot mai civilizată a fiecărui membru al cooperativei noastre”.

Regizorul Al. G. Croitoru ține să facă să vibreze argumentul concret, „vîu”, bine selectat, așezat sub imperiul unei emoții autentice ce vine, se vede, dinăuntrul firii acestui îndrăgostit de pămînt, de sat, de țăran, de istoria lor mai veche și mai nouă. În persoana poetului A.I. Zăinescu, a

găsit o asemănătoare încărcătură sentimentală dublată de o rigoare a faptelor semnificative. Imagini-document și cifre elocvente impresionează, cînd sînt integrate inteligent, convingător, contextului: gospodări evocîndu-și realizările, nu ca la un bilanț festiv, ci cu floral celui care le trăiește, simțit, asumat. „Cum a fost? De unde am pornit? Unde am ajuns? Nu-mi vine a crede!” își amintea președintele unei cooperative agricole din Vlașca, pe un ton nostalgic, dar succint, la obiect (Sînt doar atîtce gospodării milionare, ferme de stat, stațiuni de cercetări agrozootehnice distincte cu înaltul titlu de erou al noi revoluții agrare care-și așteaptă rîndul retrospectiviei filmate) drumul străbătut. N-a fost ușor, de bună seamă, ca orice început. Dar merita. Și argumentele vizuale vorbesc despre realizări importante în sectorul creșterii animalelor, a productivității sporite a recoltelor. Plimbări lente de aparat pe șirul unor clădiri modern utilizate, destinate îngrijirii animalelor și din off voice alături comentator al unor fapte gospodărești din lalomia. „Acum 30 de ani aici era doar un cîmp pustit de secetă, cu gropi și mărăcini. Cum puteam ține la lumină altcîd decît construind pe acest teren nefertul, un puternic sector zootehnic care ne asigură

în prezent producții-record”. Rezultatele strălucite, competitive pe plan mondial, trebuie să devină în scurt timp producții curente: aceasta e ambiția, aceasta e cerința, acesta e angajamentul recordmenilor de azi. Ceea ce e astăzi realizare de vîrf va deveni, probabil, cu timpul, prin aportul oamenilor, secvențe de rutină în repertoriul televiziunii. „Am început foarte modest, își amintea alt „multimilionar” din întreprinderea agricolă de stat Prejmer, care pe lângă bogatele producții de astăzi își sporește avanga colectivă prin activitatea unor sectoare-anece ce prelucrează, de pildă, blănuirile scumpe ale animalelor crescute aici (asistăm la o mini-paradă a modei în atelierele de confecții ale întreprinderii) ori din păstrăvăriei cu luțful-gere abastre (șînjind din cele cinci hectare „luciu-apă”. Se filmează și la centrul de cercetare de la Fundulea o activitate intensă a oamenilor de știință, determinînd noi soiuri de hibrizi, semințe de categorii biologice superioare etc. O activitate desfășurată sub îndrumarea președintelui Consiliului Național pentru Știință și Tehnologie, prestigios om de știință, academician doctor inginer, tovarășa Elena Ceaușescu. Motorul noi revoluții agrare îl reprezintă știința, învîșcătura. „Se învață mult în agricultură, astăzi” — afirmă vocea crainicului (textul e rostit cu sobrietate de George Motol) pe argumente vizuale curente: toate generațiile învață temeinic, de la copii stăbind abecedarul în școlile noi ale comunelor, la bătrînii strînși în fata hărților cu programul național de îmbunătățiri funciare, program ce va schimba fața atitor vechi pămînturi neproductive. Ca să nu mai vorbim de tinerii aplecați asupra microscopelor, în laboratoarele unor ferme, pe loturile experimentale, în stațiuni de cercetare agrozootehnice. „Pămîntul e bun cu cel harnic”, e un motto semnificativ pentru largile panoramice cuprînzînd holde bogate de grîu, porumb, lanuri imense de floarea soarelui, de sfeclă. Conceptul de nouă revoluție agrară — înseamnă recolte mai sigure și stabile, nelăsate la voia întâmplării, a capriciilor vremii, „Munca și îngemănarea ei cu știința și tehnica avansată, cu voința și puterea de dărîure a omului, asigură succesul bătăliei pentru producții-record”. Impresionante sînt cadrele ce cuprînd panoramice peste pămînturi sterge, îmbătrînite. Un vast program național de ameliorare, de întinerire a soiurilor erodate ori supuse erodării, va salva peste șapte milioane de hectare, redîndu-le circuitului agricol. Șiruri de porumb îngălbînit de arșiță sînt redate la viața de firul apăs prelingîndu-se prin șanțuri speciale, ce împinzesc cîmpurile amenințate. Avansatorii în ofensiva de recuperare — numeroasele șanțiere ale tineretului — sînt răspîndite pretutînd pe harta strategiei întineririi pămîntului. Salbă de aperseoare propulsează apa vieții pe lanurile însetate. Ca orice drum nou, el presupune mari eforturi de depășire, autodepășire, în dinamica perpetuă a creșterii, a devenirii. Blocuri moderne răsar peste noapte, adevărate complexe citadine vor modifica felul de viață și de gîndire al țăranului român. Filmul sugerează pregnant acest drum al viitorului lăsîndu-ne pe noi să reflectăm, să comparăm, să concludem. De sus, filmate în generos „vol d'oiseau”, hectare de sere, uriașe oglinzi reflectă chipul soarelui, seninul cerului, dar rețin parca, în adîncurile lor, imaginea eternă a țăranului ce lucrează pămîntul de mii de ani, astăzi cu o mîndrie și o eficiență cu totul nouă. Un film frumos, îmbinînd — cum spuneam — secvențe de reportaj, cu cadre laborios realizate, prin unghieri inspirate, finalizînd secvențe de reală tipologie artistică. Autorii imagini: Sorin Chiulescu și Marian Caravai. Montajul — foarte important într-o atare epopee lirică a pămîntului, se datorează Viorelci Petrovici. Sufletul filmului poartă, cum spuneam, semnătura lui Al. G. Croitoru.

Cum se munceste pămîntul? Cu dragoste!

Poate tocmai de aceea am dorit la terminarea facultății să lucrez la studioul de filme documentare „Alexandru Sahia” — pentru că umbli, cunoști lucrul și, în primul rînd, cu noștii oameni. Bineînțeles, oameni poți să cu noștii oriunde, pe stradă, în vacanță, într-un parc, la cinematograful, dar nu este chiar aceiași lucru. Munca de zi cu zi a documentaristului are pe undeva o asemănare (chiar îmi place comparația) cu cea a albinei. El recomune realitatea din fața aparatului căuind o idee majoră, un fel de fagure în care depune ceva din sufletul său, al celor pe care îl filmează, cite ceva din realitatea aceluși timp și loc, cite ceva din talentul și sensibilitatea sa și mai presus de toate, cit mai mult despre oameni care iubesc anonimul pentru că sînt puternici, minunați și fac parte dintre acei oameni care „sîntesc” locul.

În Tăra Birsei, undeva pe un cîmp imens ca și sufletul românesc, l-am cunoscut pe Ion Man, inginerul mecanizator Ion Man. „Ce inginer, oameni buni? Aici sînt țăranii Pentru că dacă nu știți să gîndeți ca pămîntul ăsta, negru și bogat, se supără grîul pe tine, cartofii se îmbolnăvesc de ciudă, secara nu vrea să crească!”

Avea un fel mucal de a vorbi. Muncea de dimineața pînă seara și după cum el își iubea meseria, îl iubeau și oamenii din jurul lui. Trebuie să facem două filme documentare despre agricultura modernă, intensivă, științifică — ne cite ceva, dați-ne niște sfaturi? Ce înseamnă și cum se face agricultura azi? — Cu dragoste! Ca atunci cînd vrei să te însori și mori după fața pe care vrei s-o iei de nevastă! Clar!

— Clar!

Fimele s-au făcut, aveam ceva și din sufletul oamenilor din locurile acelea, foarte mult din știința lor de a lucra pămîntul, mult din inimă luate și veselă a lui Ion Man. Acum ele rulează iar ei, oamenii sînt acolo, legați de acel pămînt al lor, „cel mai bogat în humus”, ca de o nuntă pe care-o pun la cale în fiecare primăvară, în fiecare toamnă. Și cine cîntec de-o frumusețe rădă, vorbesc cu țîlc și cu umor ascuns și dacă au necazuri, nu se plîng. Tîn viața în piept cum ar ține plugul de coarne și tăie brazdă prin ea.

— Tovarășe Ion Man, îți mulțumesc pentru... — Spune-mi Nelul!

În Tăra Birsei am un prieten. Îl cheama Nelu.

Desigur itinerariile filmelor documentare se pot număra în astfel de oameni și cred că așa

e mai bine, și chiar memoria mea le pastrează mai adînc într-o ierarhie afectivă.

Cine a intrat vreodată într-o fabrică de gemuri, de exemplu, știe că senzația este de ședergerie. Un sentiment tăios te încearcă, gîndindu-te că sticla se sparge și este ascuțită ca briciul, că tate. Ce fel de oameni sînt aici? Ca toți oamenii! Întreprinderea de Gemuri Buzău este celebră. Deci și ei sînt celebri. Inginerul Nuț este director, un moț cumpanit și calm la vorbă, aici la întorsătura Buzăului, unghi de Moldovă cu Tăra Românească și Ardeal. Un moț cumsecade, gospodăr și cu multe, foarte multe probleme. Face parte și el dintre oamenii care sîntesc locul”. Sau măistrul Antemir, sau Stela Plugaru, sau, sau, sau... un prieten. Îl cheamă Laurențiu.

Popa Laurențiu este un om care răspunde de oameni pe 40 de hectare de fabrică, grâu, nu?

— Nu, pentru că oamenii îl cunosc, îl iubesc și au încredere în el. Ciudat și el este un mucal.

— Trebuie să am grijă de tugalanii mei! Regizore, aici nu e treabă ușoară!

— Te cred tov. Popa!

— Spune-mi Laurențiu!

— E imensă fabrica dumneavoastră!

— Așa el Unoroi muncim 25 de ore din 24!

— Cum adică!

— Păi ne sculăm cu o oră mai devreme! rîde hîrțu, îi place să glumească. Cînd însă i se întîmplă vreun accident de muncă în întreprindere, este ca bolnav o săptămîna. Și uneori se mai întîmplă.

— Oamenii nu sînt X% accidentați, Y% sântoși! oamenii sînt oameni, suferă, au probleme, dureri și bucurii! Și eu pentru asta sînt sup!

— La filmările cu cascador, aveam înima cit un purice și uimire de copil. Văzînd o masă de muncă a stat lipit de ecran ore întregi fără să crîncănescă.

— Frumoașă muncă aveți!

— Ait a spus. Asta e toată concluzia.

— V-am văzut filmul la cinematograful! Frumos dom'le!

Pe cel de la televizor la văzut nevastă-meu! Mi-l povestii îmi pare rău, dar aveam de lucru! Sînt bucuros că ne-am cunoscut!

— Și eu, Laurențiu Popa!

Fimele rulează, oamenii rămîn prieteni și de multe ori unul dintre ei sînt cei care devin personaje în filmele artistice. De multe ori mă întreb dacă am puterea de-ai aduce către ecranul cel mare cu toată plîntatea lor.

Anghel MORA

Alice MĂNOIU

„Urmărim crearea condițiilor celor mai propice ca omul să se poată manifesta plenar în toate domeniile vieții sociale, fiecare cu capacitățile, personalitatea și felul său de a fi, în spiritul comun întregii societăți, al dragostei de dreptate și adevăr, al curajului și cinstei, al simplității, al hotărârii de a lucra împreună cu semenii săi pentru fericirea proprie, pentru fericirea întregii societăți“.

Nicolae CEAUȘESCU



FIERBİNTE OMAGIU ADUS PREȘEDINTELUI ȚĂRII

La 28 martie 1974, tovarășul Nicolae Ceaușescu este ales în înalta funcție de președinte al Republicii Socialiste România.

28 Martie 1974 se constituie ca un eveniment memorabil în istoria patriei, în impresionanta biografie politică a celui care și-a identificat viața și năzuințele cu cauza partidului, eminentul om politic și revoluționarul de excepție ce și-a consacrat și își consacră cu o exemplară dăruire întreaga energie triumfului aspirațiilor supreme ale poporului nostru, construirii socialismului și comunismului, cauzei păcii și colaborării internaționale.

De la istoricul Congres al IX-lea al partidului care a deschis creației originale noi orizonturi, tovarășul Nicolae Ceaușescu sa preocupat permanent în tezele și indicațiile — rostite de la înalte forumuri — de rolul artei în societatea contemporană. Artă chemată să contribuie la afirmarea convingerilor înaintate, comuniste, la formarea și educarea omului nou, constructor conștient al societății noastre socialiste.

„Întreaga activitate literar-artistică, sub orice formă, trebuie să pună în evidență forța și capacitatea creatoare a poporului, să biciuiască stările de lucruri negative, lipsurile, dar să dea o perspectivă, încredere în forțele creatoare ale poporului, să contribuie la unirea eforturilor tuturor constructorilor socialismului, la întărirea unității poporului în jurul partidului“ a spus secretarul general al partidului, în Expunerea de la Sediția com. din 28 noiembrie 1988, a Plenarei C.C. al P.C.R. a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești.

Deci personaje și eroi care știu să acționeze în mod reprezentativ pentru epoca de adânci transformări revoluționare și re-

marcabile realizări pe care o trăim, epocă eroică al cărui citor înselept și clarvăzător este tovarășul Nicolae Ceaușescu.

În filmele lor cineștii au omagiat consecvent pe cel mai iubit fiu al țării. Printre creațiile importante dedicate președintelui țării, genialul fauritor de istorie, se află: **O viață închinată fericirii poporului** și **Omagiu** (scenariști: Nicolae Dragoș, Dinu Săraru; regizori: Virgil Calotescu și Pantele Tușuleasa), filme care cuprind imagini semnificative ale unei vieți exemplare, model de patriotism și devotament comunist. Sentimentele de stimă, prețuire și recunoștință, de înaltă cinștire pentru îndelungata și eroica activitate în fruntea glorioșului nostru partid se exprimă plenar în film și în versurile poetului: „Sărbătorind un om, sărbătorim o țară, un partid, un popor“.

Poemul omagial **România — Ceaușescu — Pace**, semnat de Pantele Tușuleasa, este — la rîndul său — un film sinteză a celor peste patru decenii de istorie nouă cuprinsă sub faldurile unei imagini simbol: munca plină de însuflețire a unui întreg popor în fruntea căruia, cu o inepuizabilă energie se află „al patriei erou între eroi“ tovarășul Nicolae Ceaușescu. Imagini care ogîndesc dialogul pe care președintele României îl poartă cu oamenii muncii din toate colțurile țării, la locurile lor de muncă, în mari uzine și platforme industriale, pe rodicioarele ogăre. În laboratoare. Imagini concludente ale modului exemplar în care tovarășul Nicolae Ceaușescu conduce destinele țării, mobilizează energiile și aspirațiile întregului popor pentru cauza socialismului pe pămîntul românesc. „Am construit, în mai puțin de două decenii, cit într-un secol...“ cuvinte simbolice, cuvinte emoționante înmănușind muncă neobosită, efort și abnegație. Secvențele filmate în laboratoarele mo-

derne stau drept pildă limpede, grăitoare despre condițiile excelente de care beneficiază astăzi cercetarea științifică și tehnologică în țara noastră sub îndrumarea atentă și competentă a tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu.

Ani eroici (scenariul Nicolae Dragoș, în colaborare cu B.T. Răpeanu, regia Virgil Calotescu) adunind o cantitate impresionantă de imagini și documente, parcurge, cele patru decenii ale demnității și libertății noastre. Giganții industriali, mari platforme moderne, impunătoare hidrocentrale, portretul unei țări în care verbul a construit se conjugă la toate timpurile și modurile. O simfonie a muncii în tonuri eroice, dar și numeroase imagini — rapel, prezentind anii grei de teroare și spaimă, amplele manifestări muncitorești, demonstrația antifascistă de la 1 Mai 1939 în organizarea căreia au avut un rol determinant tinerii revoluționari ca Nicolae Ceaușescu și Elena Petrescu Ceaușescu.

Fapte de viață din trecutul recent intrate în istorie. Fapte de viață exemplare ale celor care trăiesc în miezul unui ev aprins. Cifre ce consemnează realizările, cifre în spatele cărora se disting profilurile milioanei de oameni ai muncii.

Cadrul larg, democratic pentru manifestarea capacității creatoare a maselor, Festival național Cîntarea României inițiat acum peste un deceniu de secretarul general al partidului, este, ediție de ediție, un prilej pentru toți oamenii muncii și în special pentru tineret de ridicare a gradului de cultură și pregătire.

28 Martie 1989. Cincisprezece ani de cînd tovarășul Nicolae Ceaușescu a fost ales în înalta funcție de președinte al Republicii Socialiste România, suprem simbol al vrerii poporului de a se ști călăuzit de un erou între eroii neamului nostru legendar.

„Sînt conștient că avem multe de făcut, dar am realizat asemenea transformări în patria noastră, am parcurs un asemenea drum, încît putem să primim cu deplină încredere viitorul.“

Drumul pe care îl mai avem de urcat, deși mai are multe obstacole este incomparabil mai ușor decît drumul pe care l-am parcurs.

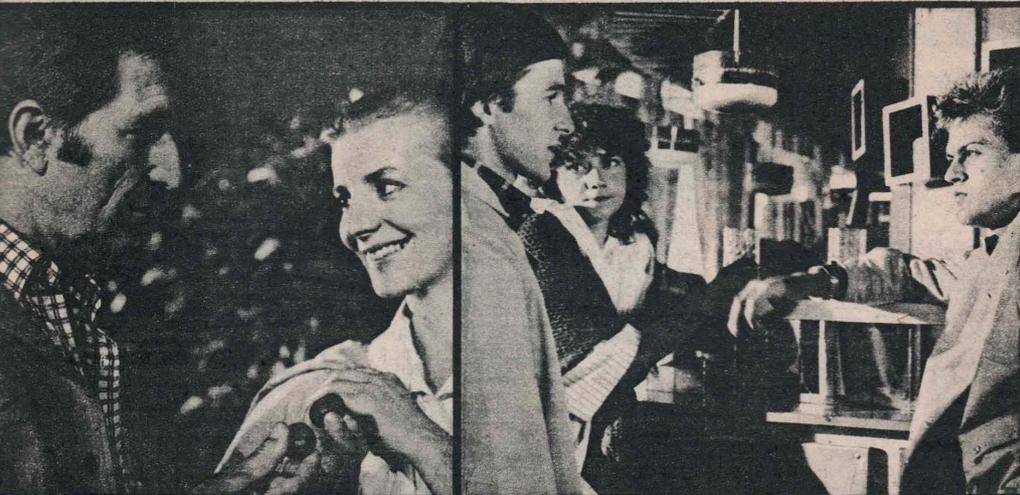
Tot ceea ce am realizat, am realizat cu poporul, pentru popor, sub conducerea partidului. Vom străbate, deci, noile căi spre prosperitate înalte ale comunismului — în strînsă unitate, sub conducerea partidului, cu poporul și pentru popor!“

Înfăcătare îndemnuri de a munci fără preget, de a obține cele mai bune rezultate în înlăturarea mărețelor obiective stabilite de partid, a orientărilor și indicațiilor date de mult iubitul nostru conducător pentru dezvoltarea țării și ridicarea necontențată a nivelului de trai material și spiritual al poporului.

„Să facem astfel încît clasa noastră muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, întreaga națiune să devină o națiune a unei înalte științe și a unei culturi înaintate, care să asigure progresul continuu al societății noastre, bunăstarea întregului nostru popor“ spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu.

În acest an cînd se sărbătorește 45 de ani de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 august, un cînd va avea loc cel de-al XIV-lea Congres al Partidului Comunist Român, cineștii lor revine nobila îndatorire de a aduce filme reprezentative pentru cea de-a șaptea artă, artă cu o mare eficiență educativă.

Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE



Despre fericire, o poveste oricând posibilă:
Să-ți vorbească despre mine,
scenariul și regia Mihai Constantinescu,
cu Ioana Crăciunescu și Gheorghe Diniță

„Metehele” tineretii (dar nu numai ale ei!), în
cheie sentimental parodică: Păstrează-mă doar pentru tine,
scenariul Mircea Mureșan, regia Virgil Calotescu,
protagonistă Catrinel Dumitrescu (aici cu Răzvan Popa)

Pe un drum ascendent: cineclubul din Făgăraș

La început erau cinci. Cinci pasionați de film care ar fi vrut să lucreze mai mult pentru ca ideile de film le aveau. Cinci, căora, după primul lor succes (o peliculă pe care unii o consideră pe bună dreptate doar „colorată”, fiind realizată, desigur, pe color, le adusesse nu neapărat o faimă în oraș, ci mai ales încrederea că pot realiza mai mult), li se mai adăugaseră încă doi—trei amatori de film, creindu-se astfel imaginea unui cineclub în plină ascensiune.

La al doilea film, *Bumerang*, laureat cu premiul întâi în Festivalul național „Cîntarea României”, primii și privit cu emoție și satisfacție artistică și de spectatori din alte țări, tinerii la care ne referim culegeau roadele maturității lor artistice, o maturitate care le-a adus și satisfacții, dar și necazuri. Pentru că, dincolo de orice succes, în spatele ecranului se produce, fără ședință deschisă, și disensiuni, fiecare considerând că are o contribuție mai mare decît a celorlalți, bineînțeles, la lucrurile bune. Așa s-a întâmplat că la coborîrea lor printre problemele de zi cu zi ale orașului, arma satirei nu s-a dovedit prea ușor de stăpînit, jucîndu-se feste autorilor înșiși. Părea, atunci, că a sosit momentul marii încercări a acestui cerc de creație. Nu mai rămăseseră mulți. Fiecare voia să facă film... de autor. Nu era, de fapt, un lucru rău, principalul era să se treacă de la proiecte la realizarea acestora.

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României”

O experiență de studiat

În „sala de proiecție” sîntem, cu totul, patru persoane! Dar urmăm, fascinați, o dimensiune a naturii pe care doar fotografia și cinematograful ne-au făcut-o accesibilă, cea a lumii adîncurilor. Imagini fericite ne redau universul misterios, Marea Neagră așa cum n-o știu decît cei care îndrăznesc să-i exploreze străfundurile. Cete accesibile, bineînțeles! Pentru că nu privim un film realizat de celebrul oceanograf și vinător de imagini subacvatice Jacques Cousteau, obținute cu ajutorul ultramodernului său batiscaf, ci o producție de cineamator, realizată pe „super-opt” (!), cu o instalație rudimentară de film careia i s-au adaptat un obiectiv super-angular și o carcasă din plastic, care s-o facă rezistentă presiunii apei.

Realizatorul filmului *Tainele adîncurilor*, pictorul decorator Veniamin Chițu, a fost distins încă din adolescență de două pasiuni: scufundarea subacvatice și aventura aparatului de filmat. Probabil că tocmai celebrul film al lui Cousteau *Lumea tăcerii* l-a făcut să în-

țeleagă că cele două pasiuni ale sale pot fi armonizate într-un întreg: filmarea subacvatice. Dar, pentru a reuși să-l calce pe urme, omul nostru a fost nevoit să „bricoleze”, mai bine de un deceniu, la o instalație originală de alimentare respiratorie care să-i dea posibilitatea unei mai mari autonomii submarine. Instalație atît de originală încît i-a adus, în 1986, Marele Premiu al „Salonului ingeniозiilor” organizat la București de revista „Tehnum”, ca și propunerea pentru brevete.

Filmele își „cheamă” spectatorii și cinefilia își merită aplauzele

Și, iată, cineamatorii români au dobîndit un „Cousteau” al lor sau — dacă vreți! — un Nicolaeșcu al lor, pentru că interpretul celebrului comisar Moldovan, înainte de a vîna răufăcătorii, a început și el cu vîntoarea de imagini subacvatice. Din păcate, eroul articolului nostru nu lucrează pe 35 mm, ci pe „super-opt”. În *Tainele adîncurilor*, imaginea ne-a încîntat și cucerit prin strălucire cromatică și mediu.

Veniamin Chițu nu e numai scufundător, ci și un pasionat al efectelor speciale. Cineclubul în care activează se numește „Edison” și un asemenea „patron” pretinde „în primul rînd, inventivitate. Cel de-al doilea film pe care ni l-a arătat, intitulat, *S-a întîmplat mîine*, ne conștrînge la o altă referire ilustră, fiindcă ne-a amintit de *Întîlniri de gradul III*. Filmul — științifico-fantastic — are un rudiment de subiect, despre un cosmonaut surprins în anul 2084 de un roi de meteoriți și silit să-și caute adăpost pe o planetă părăsită, fiindcă vechea ei civilizație a fost pustie de un război nimeritor. Vă mărturisesc că nu subiectul l-am urmărit — cam stufos, deși nu mai confuz decît al altor pretexte profesionale în același gen — ci cheia iluziilor optice. Lumea mai mult fantastică decît științifică era construită cu o convingătoare pregnanță, prin intermediul unor improvizări care stîrneau cînd zîmbet, cînd umire. Niște sanțuri de canalizare erau completate cu un panou pictat și prin utilizarea unei ingenioase linii de fugă în perspectivă, ecranul sugera o lume cosmică după un catacism. De fapt, aproape fiecare secvență a filmului imboldea la întrebare: „Cum ai realizat-o?” pentru că, de fiecare dată, răspunsul să surprindă printr-o simplitate a rezolvării care ascunde, totdeauna, febra căutărilor pasionate.

Aceste rînduri nu se vor elogia unui cine-neașt amator la ale cărui filme majoritatea covîrșitoare a cititorilor, oricum, n-ar putea ajunge. Dar tocmai aici e și problema — nu a lui Veniamin Chițu, ci a cineamatorismului în general, faptul că, întorcîndu-mă la prima propoziție a însemnării mele — „în sala de proiecție eram doar patru!” Patru, maximum zece. Doar la galele „Cîntării României” este un public în toată puterea cuvîntului.

Iată că, totuși, de cîteva luni, un cineclub stîdează această aparentă condiție inevitabilă a amatorismului. Mă refer la „Faur”, cineclubul vestitei întreprinderi bucureștene „23 August”, în secția de scularie a acesteia mi-a fost dat să înlînesc următorii aflis:

„În cadrul ediției a IV-a a Festivalului „Cîntarea României”, comitetul P.C.R. și comitetul sindicatului din secție organizează, începînd cu data de 15 decembrie 1988, gale de filme în sprijinul producției și al instruirilor de protecția muncii. Proiecțiile au loc în fiecare joi (sublinierea ne aparține) la ora 14,30 (ora încheierii programului pentru schimbul II) în sala mare de secție. Vor fi proiectate două filme în genuri diferite realizate de cineamatorii și un film popularizat instrucțiuni de protecția muncii...”

Ce e de remarcă aici? Întîi că organizatorii „galelor” de la scularie încearcă să instaleze o permanență săptămînală a proiecțiilor de club, un fel de cinematograful permanent care „distribuie” producțiile cineamatorilor. Au ei, însă, destule filme pentru a alimenta o asemenea operație de anvergură? Se pare că da. Animatorul „Faurului”, tehnicianul Victor Colonelu, mi-a prezentat un dosar voluminos cu vreo 140 de fișe de producții realizate de cineclub în cele două decenii și mai bine de activitate. Fișele dovedesc nu numai o evidență stimabilă, dar și preocuparea unei neîncetate circulații a filmului de amator. Iată una a întîmplare: documentarul *Displexii românești modulate* difuzat la casa de ospitalitate UGSR, la clubul uzinei, în secția scularie, la cineclubul IMGB, la Academia de partid pentru învățămînt social-politic, la clubul „Tractorul” din Brașov (unde e înregistrat și recordul de public: 550 spectatori), la clubul „Siderurgistul”, la Universitatea bucureștenă și la Institutul politehnic (facultatea T.C.M.). Fiecare proiecție e precedată de anunțarea numărului de spectatori de pînă atunci. Iar cifra globală este: 2.200 de spectatori! Pe alte fișe publice nici nu mai poate fi numărat de oarece, alături de tot felul de ecrane mai „întîme”, găsim și... micul ecran. Ori, după o difuzare la televiziune, cine mai poate să numere spectatori?

Tentativa cineamatorilor de la „23 August” de a permanentiza proiecțiile cineclubului ne pare ambițioasă și în nici un caz nerealistă! Cineclubul are filme, „galele” sale au trezit interes în public, oamenilor le place să vadă și să revadă filmele ai căror eroi sînt ei și tovarășii lor de atelier, iar locuri libere în sala nu prea rămîn. O singură sugestie am strecurat organizatorilor acțiunii: n-ar fi rău ca, din cînd în cînd, să invite și filme realizate de autori cei mai buni din alte cinecluburi. Și, neapărat și pe cei care lucrează pe... „super-opt”!

Tudor CARANFIL

Realizări ambițioase care validează personalitatea unui colectiv de cineamatori împătimiți

Emil Kovacs, unul din animatorii grupului, a înțeles rapid acest lucru și a trecut la realizarea, împreună cu Eugen Cioate și Titus Frîncu, a unui film greu. Creu, pentru că trebuia realizat un film de montaj, un film în care autorii nu mai puteau beneficia nici măcar de un singur interpeu. Spre surpriza generală, *Va fi liniște, va fi seară* a constituit o reușită înconunată cu distincții maxime în marea filmare, cîi și în cadrul galei filmelor cu tematică pentru tineret de la Costinești. Un film care marcă și „reabilitarea” că și reînscirirea cineclubului în rîndul celor mai bune din țară. Consemna, totodată, și un grad mai înalt de profesionalizare a unor cinecluburi, dar și dorința aplicabilă a unor cineamatori nu numai de a vedea scris pe ecran „un film de...”, ci, în special, de a realiza filme cu deosebite calități artistice.

Acum, cineclubul casei de cultură din Făgăraș, care are de apărut și tradiția genului în această localitate, se află pe un drum ascendent, conștient de un nou strat nu numai pentru că se apropie etapa republicană a Festivalului național „Cîntarea României”. Încep să prîndă viață proiectele: un film despre realizările editare ale orașului, un altul intitulat *Memoria clespădrii* și chiar un film etnografic (un gen neabordat pînă acum de cineamatorii de aici) despre minunatele mori de apă din Dumbrava Sibului. Ar urma, deci, să asistăm la realizări ambițioase, care să valideze, o dată în plus, valoarea artistică, personalitatea acestui cineclub care are, iată, aproape zece ani de activitate. O activitate cu satisfacții și insatisfacții; cu satisfacții care puteau fi mai mari dacă filmele realizate ar fi fost cunoscute de un public mai larg, ca și de specialiști. Pentru că filmele lor, ca și ale altora, ar trebui să circule mai mult, ar trebui, să fie prezentate și profesionistilor de la Studioul cinematografic „Al. Sahia” și, în special, studenților de la IATC. Este, de fapt, o dorință nu numai a cineamatorilor din Făgăraș, dar și a multora dintre cei buni, dintre cei care vor să realizeze filme, nu pentru că vor să vadă numele pe generic, ci pentru că vor să comunice cu spectatori prin intermediul ideilor artistice. Iar cineclubul din Făgăraș își amîntă noi inițiative care vorbesc despre evoluția cineamatorilor de la noi în cadrul marilor festivali ai muncii și creației.

Florin VELICU

Plonjind în cotidian cu hazul
la... purtător:

Patricia Grigoriu și George Mihăiță
în *Duminică în familie*,
scenariul Ion Băeșu, Nicolae Țic,
Dan Marcoei, regia Francisc Munteanu



Geografii sentimentale

Locuri

inimă...



Ca o baladă a purității regăsite „pe un picior de plai” (Ioana Pavelescu și Anza Pellea)

Acum, când am cunoscut atîta documentaristi, cînd am trăit alături de ei „febra” acestui gen de film, cînd ei m-au numit la rîndul lor documentarist, primul-mă în această fascinantă familie, tocmai acum ar trebui încercat un portret, nu în fugă, nu doar dintr-o privire, nici schițat în graba condeiului, un portret care să nu fie sentimental, ci lucid, un portret care să aibă martori arhive de filme și sute de mii de kilometri bătuși de cei ce sînt artiști, reporteri, operatori, psihologi și „aventurieri” deopotrivă. Cei care pleacă cu aparatul de filmat și gânduri, sînt în permanență agitație, apar mereu oameni și locuri, se transformă oameni și locuri, ineditul și la fiecare pas, viața te întîmpină pretutîndeni și te întîmpină cum vrea ea, oferindu-ți de multe ori senzaționalul, dar și dîndu-ți peste cap ideile și atunci trebuie să te replezezi, totul trebuie făcut rapid, cu aerul că exact acel lucru îl doreai și-l așteptai, găsești locuri și oameni, locuri aproape știute, aproape iubite, care devin, pentru cîva timp, locurile tale, oamenii pe care-ai fi, devin, pentru cîva timp, semenii adopțați și apoi din nou trenuri, mașini, locuri noi, ce poate să fie documentaristul dacă nu un veșnic navetist între sutele de puncte ale unei veșnice geografii sentimentale! Și mai e ceva — există locuri „de inimă”, la care te întorci pentru că ai descoperit acolo mai mult decît poate surprinde aparatul de filmat, invenție programată pe metraj și timp, ai descoperit ceva ce bate tehnica, oricît de simplă sau sofisticată o iluminare, timpul devenirii! Acele locuri vor însemna reveniri, revederi, redimensionări de destine. Acele locuri care fuseseră odată aproape știute, aproape iubite, aproape descifrate, capătă, în timp, contururi noi. Ce te atrage spre un anumit loc — e suficient un amănunt, un detaliu

sau poate un chip, contiinarea unei idei, pe care doar timpul o poate confirma, o simplă mărturisire care poate țese o altă poveste, există locuri cu neapărată contiinare, fiindcă eroii își vorbesc numai la timpul viitor, vehiculînd imagini poate abstracte în momentul filmării și atunci trebuie să revii, înțelegînd credința lor, aspirația lor, speranțele lor... fără ele nu se poate concepe felia de viață, fără ele locu-

tul, „ploua de trei ori pe săptămîna” și cam altele, e acum forțată, trenul aduce oameni noi, aduce filme noi, caravana cinematografică a fost uitată, e la muzeu și odată cu intrarea acestui tren în gară a început o frumoasă poveste de dragoste între un cefierist și proiecționista cinematografului. În grupul care construia cu înverșunare o cale ferată fără sfîrșit, cineastul a văzut ceea ce nimeni nu îndrăznea să

Ce este documentaristul
dacă nu un navetist
între sutele de puncte
ale unei veșnice geografii sentimentale?

rite nu pot fi, nu mai pot fi de inimă. De multe ori spre un loc te atrage pur și simplu un sentiment, pentru că vrei să simți o bucurie, sau cum s-a vindecat o mare durere, cum zîmbetul a alungat lacrima... și atunci, numai atunci, locurile devin ale tale, oamenii sînt ai tăi, gîndurile și vorbele lor îți aparțin.

În **Pe malul Ozanei**, Copel Moscu a descoperit un loc fără gară și fără o tulburătoare poveste de dragoste. Fetele tractoriste așteptau ivirea unui tren, cu sentimentul că totul se va schimba. Visul la asta ca eroinele lui Sebastian și lucrul și ele la calea ferată, metru cu metru, cu îndîrjire și împlinirea acestei dorințe a însemnat un nou film — **Intrarea unui zren în gară**, care a adus în orașul de pe malul Ozanei poezia, dragostea și superba iluzie — cinema-ul. În locul unde, vorba poe-

spună cu voce tare, deși gîndul zbura mai repede ca un accelerat, a văzut, spuneam, cum pe această rută va veni, închisă în cutii, lumea minunată a filmului!

De la **Valea Frumoasei** Încocae, Felicia Cernăianu a rămas atașată oamenilor de pe șantier. Familia de șantieristi are un destin cu totul aparte, plecînd dintr-un loc în altul, construind baraj după baraj, luînd mereu totul de la capăt, într-un efort etern, luînd un loc și apoi părăsindu-l pentru un altul și tot așa, fără să existe un sfîrșit, ci doar un veșnic început. Fie că locul s-a numit Ruleni, sau Rusca, sau Poiana Mărului, regizarea a urmărit destine în timp, revenind cu aparatul de filmat, iar pelicula, deși stă măturie, pentru trecere anilor, deși oamenii au mai îmbătrînit, mai spune că munca lor și credința lor șine de o tinerțe veșnică.

Impresionanta construcție a Canalului Dunăre-Maree Neagră a fost urmărită etapă cu etapă de Ervin Szekler. Oamenii au realizat acolo un grandios spectacol și fiecare izbîndă aducea la fața locului echipa de cinești. Suta de filme realizate culminînd cu **Porțile** a însemnat nu numai o consemnare, ci poeme dedicate muncii, eroismului, speranței. Montarea giganticeilor porți, unde nu se admite nici o toleranță fie ea numai de milimetri, emoția participării la acest eveniment unic în felul lui, încordarea, amintirea zilelor și nopților de trudă, apoi bucuria depășită, bărbăteasca bucurie, produsă de lucrul bine făcut — iată momente care vorbesc nu numai despre o construcție cu veșnică dăinuire, ci și de o stare umană la cele mai înalte cote. Această construcție a fost un loc al permanențelor reînnoirilor, emanînd, de fiecare dată, aceeași fascinație pentru privitor. De la **Al patrulea braș**, Ioana Holban și Sorin Popescu au revenit la cei ce lucrau la canal și revenirea era sentimentală. **Dacă n-ar fi dragoste** a însemnat un poem dedicat încrederei, așteptării, trăinicii unui sentiment în fața acestui mare proiect uman care a cerut eforturi imense, pentru că, așa cum spunea o familie de tineri veniți pe șantier „nu s-ar fi realizat nimic fără dragoste!” Sugerînd imaginea unei geografii schimbate, a interesat chipul uman adus foarte aproape de noi, atît de aproape ca să-i putem înțelege, atît de aproape ca să-i putem mulțumi, atît de aproape ca să-i putem mulțumi.

Revenirea la locuri păstrătoare de tradiții populare, locuri bătute de Paula Popescu Doreanu (**Sărbătoarea nepoatelor**, **Despre țesături și încă ceva în plus** — unde Maria Secoșan a tras după ea echipa de cinești prin toate codaurile, prin locuri doar de ea și de paslunea ei știute, a prilejuit și Amitei Gîrbea investigarea unei zone foarte aproape de basm. **Cu cît cînt atîta sînt este filmul unei vocea** și al acestui popor și nu o inventariere de instrumente populare. A păstra aceste tradiții, a le îmbogăți, înseamnă a ne păstra, în timp, nemurirea...

Una din cele mai impregnante reveniri este aceea pe care o propune Constantin Vaeni în locul numit **Orșova**. După ani, pentru că au trecut ani buni de la **Apoi s-a născut orașul**, film emblemă pentru documentarul românesc, regizorul va reveni la Orșova de astăzi care nu mai crede în lacrimi, pentru că timpul a mai șters din amintirea marele gest pe care odată, locuitorii aceluia oraș l-au făcut. Înțelegînd că trebuie, înțelegînd că mersul înainte depinde și de el, Orșova s-a mutat, piatră cu piatră, stradă cu stradă și asta a însemnat suferință, dar acum a trecut timpul și e firesc să nu mai știe nimeni de lacrimile de atunci, care au devenit povești, simple povești și explicate astăzi, eforturile de atunci par simple, firești, normale, nici nu se putea altele. Orșova este acum plină de tineri, de copii, iar ei ascultă acele povești cu rosturi năruite, ca să reînțelească alte rosturi, nimeni nu mai crede în lacrimile de atunci... Și dacă-l întrebă ei pot spune că Orșova există de cînd lumea aici, unde este ea acum!

Aceste reveniri, la locuri acum bine știute și iubite pînă la neuitare, nu înseamnă opriri ale documentaristilor din goana lor frenetică după realitate, înseamnă aprofundare și acea supărare înțelegătoare că timpul dictează starea lucrurilor ce merită să fie trăite și reîtrăite și pentru asta trebuie să faci cîteodată o haltă, o haltă de suflet, de credință, acolo unde oamenii filmăși odată te reastepă!

Laurențiu DAMIAN

Drumurile lumii au un centru al gravității sentimentale: Acasă
(Zbor periculos de Francisc Munteanu
cu Enikő Szilagyi-Dumitrescu și Vladimir Găitan)

Ca și natura, iubirea știe să aștepte întoarcerea
antotimpului fast (Lisa de Fănuș Neagu și Ioan Cărmăzan
cu Ecaterina Nazare și Catrinel Paraschivescu)



În definitiv, ce înseamnă „un film palpitant“?

Conciunerea în film nu este o problemă de cantitate și simplă, și una de calitate în cadrul creației artistice, o problemă, deci, de expresivitate. Între mijloacele capabile să accelereze informația în chipul cel mai spectaculos, slujind în egală măsură expresivității și conciunzării filmului, se înscrie, fără îndoială, montajul. Cadru cinematografic, adică succesiunea de fotograme înregistrate într-o pornire și o oprire de aparat, este singurul timp cinematografic a cărui durată coincide cu timpul obiectiv. În procesul montajului dintr-o suită de cadre, reprezentând fiecare câte un fragment din timpul obiectiv, se naște un alt timp cinematografic, subiectiv, care nu reprezintă suma timpilor obiectivi ce-l compun, ci o valoare cu totul nouă, în care timpul obiectiv a fost comprimat, potrivit nevoilor narativității cinematografice. Prin alăturările neașteptate, prin subînțelesurile pe care le creează, prin eliminarea momentelor irelevante ale discursului cinematografic, prin sugerarea timpului care s-a scurs, a spațiilor care s-a modificat, montajul mărește în chipul cel mai eficient dinamica informației, sporind viteza de comunicare, expresivitatea și conciunzarea filmului. Aproape toate soluțiile de montaj au, în afara de o funcție expresivă și una de concentrare a timpilor obiectivi

mare pot fi prestabilite cu toată riguroasă, operatorul obișnuiește ca la începutul sau sfârșitul unei filmări dintr-un anumit decor, să tragă un număr de detalii neprevăzute de decupaj, ca măsură de siguranță. Ele pot deveni utile în montaj fie prin semnificația lor specială în narațiune, fie strict, ca inserturi, în cazul unui accident de record, tocmai pentru că ele pot asigura condițiile continuității și scurtării narațiunii cinematografice.

Vorbind despre montaj și conciunzarea nu se poate să nu aducem în discuție problema ritmului în film, cu atât mai mult cu cât domnește părerea greșită că montajul este sursa principală a ritmului în film. Fără a nega faptul că prin montaj se poate influența ritmul filmului, trebuie spus că această posibilitate aparține montajului conceptual, ce premerge filmării și nu operației concrete de tăiere a filmului și ca toate acestea depind de materialul dramatic cu care se operează, de conținutul filmului.

Se mai face confuzie între ritm și cantitatea de mișcare ce se observă în grafia filmului (urmăriți cu cal, goana cu automobilul etc). Și aceasta este o falsă idee despre ritm. Nu goana, în sine, ci elementele conflictuale interioare, izvorite din materialul de viață, sint

generatoare de ritm. Cu alte cuvinte, ritmul este o categorie dramatică, nu una mecanică. Goana carilor, urmărirea cu automobile din unele secvențe nu este decât expresia materială, modul de rezolvare și concretizarea a unei stări conflictuale, care poate exista și în absența unor urmăriți așa-zis spectaculoși. Ca să vedem că așa stau lucrurile așa amintim faptul că momentele de maximă ale ritmului se exprimă de obicei, nu prin mișcare, ci dimpotrivă, printr-un moment de încordare statică: un șarpe înaintea saltului asupra prăzii, doi adversari care se măsoară reciproc înaintea încaierării, momentul de liniște încordată ce precede asaltul pe front, etc. Mi-am confirmat acest aspect realizând documentarul Craiova văzută din car numai din fotografii statice. Nu numai că filmul nu se resimte de lipsa mișcării, dar se pare că pelicula a câștigat în expresivitate. Faptul se datorește și împrejurării că filmul, urmînd înflecțiile memoriei, așa cum apar ele și în poemul lui Marin Sorescu — poem care a stat la baza filmului — recompune întâmplările din instanțane. Mișcarea în film este suplinită de dinamica interioară a ideilor și de atmosfera sugerată în banda sonoră.

Prezența unui ritm corespunzător în film

presupune concordanța interioară dintre elementele conflictuale și timpul relativ în care ele se rezolvă, cu specificarea că mișcarea interioară — cea mai importantă — se poate exprima și prin nemiscarea exterioară. Starea de nemiscare nu este, în acest caz, un moment static absolut, ci o mișcare potențială, care n-a avut loc încă. Un arc întins, nemiscat, care se poate destinde în orice clipă. Când este potențial dramatic, momentul de nemiscare poate deveni o metaforă, a mișcării, lipsa de ritm, o metaforă a ritmului și prin aceasta o formă de comunicare artistică de mare expresivitate și conciunzarea. În același sens și tăcerile din filme, cu subtextele lor, pot fi un mijloc de accelerare a comunicării. Un moment de tăcere bine pregătit, poate ține locul unui întreg discurs sau unei lungi declarații.

Aceeași funcție poate fi găsită și în banda de zgomote sau de muzică, totul depinzînd de modul în care sînt distribuite pauzele. Muzica însăși, după cum se știe, nu e compusă numai din sunete, ci și din interurperi de sunete, din pauze. Acestea fac parte integrantă din fraza muzicală, contribuind la expresivitatea ei. Cînd o frază muzicală se întrerupe brusc, făcînd loc liniștii, această pauză rămîne, de obicei, încărcată de semnificație, de acordurile romanțene, în decursul cărora auzim altă liniște cit și muzică. În filmul *Stul* — transformînd un semnal muzical executat de flaut și cimbale existent în partitura lui Carl Orff, „Carmina burana” — într-un alt motiv, l-am făcut să revină obsesiv, ori de cîte ori se ivea imaginea gheții pe mările lac Razelm. Tonurile tînguțoare ale instrumentelor, ca niște chemări ale singurătății, se pierd pe oglinda halucinantă a lacului înghețat, culfundat în tăcere. Iar aceste tăceri se umplu de semnificații multiple, de vibrația autentică a emoției artistice.

Titus MESAROS

Montajul descriptiv al unei scene de atmosferă (Osinda de și cu Sergiu Nicolaescu și Aimée Iacobescu)



Montajul „analitic” în portrete și acțiune (Pădureanca de Nicolae Mărgineanu cu Manuela Hărăbor, Victor Rebengiuc și Mihai Constantin)



livi, ceea ce duce la conciunzarea. Putem spune că funcția lor expresivă decurge chiar din capacitatea lor de a accelera ritmul comunicării. Astfel stau lucrurile cu racordul pe mișcare, cu racordul prin unghiuri corespunzătoare, prin contracimp, cu racordul pe replică și cu altele. Chiar un cadru cum este insertul, planul neutru de legătură, cum îl mai spunem noi, care nu mai exprimă un raport determinat al scurgerii timpului, fiind o soluție de montaj universală, ajută concentrării narativității cinematografice și deci conciunzării. Insertul are darul de a frînga reprezentarea cinematografică a spațiului și timpului obiectiv, făcîndu-le în îndeternimare și oferind posibilitatea să legăm între ele două planuri, care altfel nu au nici o corespondență directă, ajută narațiunii să înainteze, accelereze cursul. Acest sistem de a racorda între ele două planuri care nu au nici o corespondență de montaj este foarte curent în filmul de reportaj în care nu există timp și nici condiții să elaboreze un decupaj regizoral sau să aleagă unghiurile de filmare pe îndetete, după cerințele racordului. Astfel, într-un reportaj sportiv, în care unghiurile de filmare nu pot fi prestabilite integral, reporterul își asigură un număr de „inserturi” conștient din planuri neutre (un drapel, câteva chipuri de spectatori, un detaliu arhitectonic al stadionului etc.) care îl vor ajuta să lege între ele cadrele, altele discontinue, ale întrecerii, conferind astfel fluidității și conciunzării relatării cinematografice a evenimentului. Dar chiar și în filmul de ficțiune, unde decupajul regizoral poate fi elaborat în amănunțime, unde unghiurile de fil-

cronica animației

O nuntă ca-n povești

O peliculă ca *Nunta Zamfirei* se înscrie înscris în filmografia Tatianei Aphaidean. Film după film, autorea s-a dovedit reprezentantă „aripii poetice” a animației noastre. *Măgele năzdrăvane*, *Fetița de turtă dulce*, *Avionul de hîrtie*, *Tara mea sau Carte de citire, carte de lubre*, racordează creația regizoarei mai degrabă la tradiția de povestitoare de basme a „artei a opta” decît la aceea a trepidantelor „cartoons” cu gaguri și urmări. Formația de scenograf a cineaștii și-a spus, desigur, cuvîntul în această opțiune pentru că a ajutat-o întotdeauna să sugereze — cum nu mulți se pricep s-o facă — o atmosferă miracolă, atât decît că atracția Tatianei Aphaidean pentru o „ferie națională” ca poezia lui Coșbuc, își are explicația, în primul rînd, în tentația de a zugrăvi o lume de povești.

Talmăcirea în limbajul animației a acestui poem din care oricine știe pe de rost măcar două versuri nu este o întreprindere lipsită de riscuri. *Nunta Zamfirei* are o epică bogată, personaje multe și savuroase, comparații aproape imposibile de tradus grafic. Trebuie să recunoaștem că puțini s-ar încumeta s-o deseneze pe protagonista descrisă de poet „frumoasă ca un gînd răzlet” sau „frumoasă

cum eu nici nu pot/ o mai frumoasă și socot/ cu mintea mea.” Tatiana Aphaidean s-a încumetat însă și a făcut din fata lui Săgeata o ființă plină de grație, din cărel farmec se desfacează în primul rînd din felul diafan în care se mișcă. Este aici și meritul animatorilor, o echipă feminină cu mari posibilități profesionale alcătuită din: Mihaela Mihăișca, Doina Clonga, Anita Ionescu, Doina Vîntilă. Regizoarea a ales dintr-un vers al poeziei, „c-așa e nunta la români”, ideea sub care și-a plasat întreaga ecranizare. Evenimentele descrise de Coșbuc cu rispa de culoare sînt ridicade la rang de metaforă și devin echivalentul simbolic al unei concepții asupra lumii, adică optimistă și pacifistă. Acest moment crucial al trecerii prin lume este sărbătorit la noi așa cum se cuvine și etapele marii ceremonii sînt relatate, după cum sugerează și versurile, sub semnul hiperbolei. Vîrteul dansului și vîrteul vîntului sînt sugerate cu ajutorul fabuloaselor mijloace oferite de animație, dar și cu acela al muzicii ce prelucrează inspirat folclorul (semnează Andrei Brînz și Vasile Timb). Grijă pentru autenticitatea datinilor citate n-a avut ca rezultat un film etnografic. Costumele, decoriurile și secvențele coregrafice sînt în egală măsură autentice și stilizate și concretizate prin spectaculoase metaforoză ale limbii în mișcare. Ansamblul poartă pecetea femininității a unei aspirații spre armonie și a unei intensități afective ieșite din comun. Sînt trăsături care definesc profilul de autor al Tatiane Aphaidean.

Dana DUMA

Cu grația desenului și a mișcării (*Nunta Zamfirei* de Tatiana Aphaidean după George Coșbuc)



în premieră

Dacă am încerca să răspundem veselei capcane din titlu, ar însemna să vrem a ține pept celei de-a 361-a întrebări din cele 360 care pretinde nouă comedie ca pe zădărnici copilul, adultului. Doar că, furați de încântătoare poiană a copilăriei, descoperind o altă încântare: natura — uităm de întrebări încuetoare și răspunsuri enciclopedice și plonjăm cu scenarist-regizor operator-interpreți în lumea satului pe care-l descoperim-redescoperim și noi cu bucurie, precum ne îndeamnă o frază de aceeași proveniență creatoare: „Frumosul îl găsești acolo unde știți să-l găsiți.” Unde au știut să-l afle, cu fantezie și culoare, verva parodică față de niste citadini blazaați Ion Băeșu (scenariu), Cornel Diaconu (regie) și lor le-aș adăuga un alt inspirat co-autor al succesului comediei noastre lirice, tandru-satirice, cu titlu de fabula reconsiderată: Octavian Herescu. Un talent de șase ani și un pic, capabil, simț convins, a lăsat în urmă mulți „oscar” mai mițitei ca spontaneitate, inteligență interpretativă, haz personal. Un ghemotoc numai minte și inimă, cu ochelari și replică promptă, ironizând subțire pedanteria, ifosele intelectuale-snoabe ale unor părinți ce „țin să fie la pagă, cu instruirea cultural-sportivă a odrasle dresate să-și însușească rapid ghidul conversațiilor bilingve și ultimul sport ce cucereste lumea („Tot mapamondul aleargă. Jogging-ul face bine la sănătate. Intereseste.”) Drept care, nodulietul simpatic, ca să-și mențină forma, e pus să străbată, în viteză treia ulițele satului de vacanță, zburzătorcină orătanii și dărîmînd gălețile cu var).

Lecția deloc pedantă pe care prescolarul, împreună cu niste bunici ca de poveste, o administrează, din mers, unor părinți prea-preț și foarte-tare grîjii lui, este săpă de pe-acasă ai copilului (doar că ei uită, tot de vreo șapte să mai dea pe-acasă, prin locurile natale) e spirituală, cînd dulce-amarie, cînd acrisoară, așa cum se cuvine unei sancțiuni vesele și pline de țic. Scenariul nu e zgîrcit cu situațiile amuzante (un verșeaș de pictură nonfigurativă și natură moartă-moartă, în competiție cu unele portrete reale — de caprine și caprine, natura vie-vie, evident mai expresive. Nu-și precupește nici ironiile bene plătite și cu ajutorul interpretilor. Interpreți nu toți la fel de bine serviți de replică sau acțiune, nu toți aprinși de aceeași scintilă „divină”, dar cu toții jucînd — asta se vede — cu plăcerea unei companii stimulatoare. Compania lui Gabi cînt noștim foc, alias Octavian Herescu, descoperind — probabil și el, odată cu alții citadini din echipă — savoarea unei vacanțe active la țară. Vacanța alături de Getuța — miss Aldeni („missis pentru că are doi iezi”) de Ochi Ageri sau de Biblică — curcanul „stresat” cînd de vicleana Vulpe, cînd de amenințarea bunicului

ca-l face furțură. Drept care copilul declară ritos: „Eu nu-mi mănînc prietenii”, ține sîtat în sopron cum să-l deghizeze și să-l ascundă mai bine — în odaie sau în păo? — pînă la urma, cel mai sigur e în interiorul Daciei nou-nouțe, acoperită grîjii lui cu husa, ca să

sau miracolul nașterii unui minz și al impiciorogarii lui treptate. („Vezi tu, Gabi, numai mama lui îi poate da energie. Dar cînd se ridică, se ridică pentru toată viața. Devine o ființă a pămîntului...” și sopteste, cu tandru țic matern, orășeana pînă la urmă data și ea pe

anunță, grav, Gabi mica prietenă din vecini, drept care fuge de la ulucă, înainte ca la-crima să-și compromită vitejia). Ce te faci cu bunicii înăsa? Să-ți ții cu ține la oras, ori să-ți vizitezi mai des decît o dată la șapte ani? E o problemă deschisă pentru familiile cam uitate cu drumurile desfundate de țară.

„M-am înscris gresit!” — recunoaște, cu suavă parere de rău, citadina cam sofisticată și snobă, care începe prin a ține o conferință savantă de farmacologie și educație „modernă”, dar sfîrșește prin a primi ea una plină de viață, experiență și bun simț, de la onorata audiență din sat. O Rodica Mandache cu ironie ascuțită față de personajul ridicol, un Geo Costiniu secundînd-o cam palid și vădit stînjinit de cel puțin două prezente strălucitoare: Octavian Herescu și Valentin Urtescu, la egalitate de puncte artistice (chiar cu un mic avantaj al juniorului, așa zice), apoi citeva schițe lugare, dar care-și fac simțită prezența printr-un accent aparte, o notă personală: Petre Nicolae (ciobanul care doarme cu un singur ochi, cu celălalt gîndeste), Magda Catone (o inimoasă inițiatoare de programe culturale și o uitată primă dragoste a actualului citadin), Florin Zamfirescu — sec și ironic la adresa fostului coleg ce suferă de amnezie, Antoaneta Glodeanu — o bunica blajină foarte, (ne bucură repariția acțriei, după o altă de lungă — și nejustificată — absență de pe ecran).

Realist-cotidiene, sau fantezist-parodice, costumele semnate Ileana Mirea își joacă și ele, cu succes, rolul în această comedie. Un ținar, dar cu personalitate, autor al imagini: Florin Tolaș — și creatoarea unui montaj alert, cu accente potrivite — Melania Oproiu dovedesc acuratețea și profesionalismul echipei condusă de Cornel Diaconu. Cînd un condei cu har și inventivitate ca Ion Băeșu și un regizor cu aceleași calități pun serios umărul (și umorul), nouăzeci de minute de proiectie pot deveni — iată — nouăzeci de minute de bucurie și sănătate spirituală. Nu degeaba scîndau niste copii, într-o altă saia de cinema, înainte de proiectia altui film: „In-ce-pel vi-tă-mi-na Cel!” Noua noastră comedie e, intr-adevăr, o vitamină stimulatorie pentru toate vîrstele.

Alice MĂNOIU

În replică două talente asemănătoare, în anotimpuri diferite (Rodica Mandache și Octavian Herescu)



nu fie deteriorată de orătanii, macar pe-afară. Gabi cel cu plete de fetiță (în consuecția, prima grijă a prietenii din vecini e să-ți lunge caprele, ca să-și precizeze odată sexul) acest Gabi nostim și inteligent e un fel de Naică citadin, care descoperă avantajele vieții în natură, ate scaldel în rîu, nu în bazin;

brăzdă, cu ajutorul acestui sentiment irezistibil și benefic.)

Un happy end realizat în stil idilic-parodic, subliniat de o fanfară triumfalistă, încheie vesele vacanța la bunici, vacanță atît de instructivă pentru mari și mici, în ciuda tristeții desparților, („Mie nu-mi plac desparțirile”, își

Producția a Casei de filme Unu. Scenariu: Ion Băeșu. Regia: Cornel Diaconu. Costume: Ileana Mirea. Muzică: Florin Nanu. Coloana sonoră: Al Vener. Montaj: Melania Oproiu. Imaginile: Florin Tolaș. Cu: Rodica Mandache, Geo Costiniu, Valentin Urtescu, Antoaneta Glodeanu, copiii Octavian Herescu, Ana Maria Dumitrescu, Magda Catone, Florin Zamfirescu, Petre Nicolae. Film realizat în Studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

Minunății în ograda bunicilor

Greu de spus de ce are vulpea coadă și de ce nu au toți pustanii ochioși o pereche de bunici vrednici de pus în rama, tandru, aromați ca plina scoasă din cuptor, învelită în frunze de nuc, hîrți precum o carte pentru copii scrisă de Gellu Naum, locuitorii într-un sat așezat pe-un picior de plai, pe-o gură de rai.

Tandemul Ion Băeșu — Cornel Diaconu, rînd nouăzeci de minute pe ecran, fără urcursi și serpentine a unei glume cinema-tografice de lung metraj, nu își propune elu cidarea chestiunii în cauză. Ne propune altceva, mai pertinent în raport cu starea de grație a copilăriei senine. Ne propune nouă celor mari și gravii și responsabili, să ne așezăm înapoi ochelari (reali) ai cuceritorii lui Gabi (admirabilul Octavian Herescu) și să privim „zoomorphic” de la nivelul născuțului sau cîrn, în jurul nostru. Într-o vreme a superprecuțiilor prescolare: engleză, franceză, șapte ani de acasă (multumesc, poftim, va rog) dicționare, enciclopedii, atlase anatomice, igienă profilactică, vitaminizare. Ei, da! Înapoi la sinul naturii mamă (sic)!

Pe orizontala copilăriei, aparatul de filmat descoperă (desigur, inspirat, uneori calozii) cele mai grozave minunății. O lume fascinantă, patrupedă, zburătoare, oătoare plină de culoare de mișcare, de emoție, de căt-

dură, se deschide în fața ochilor rotunzi ai citadinului erou.

Turma de oi vechind misterios sub clar de lună, botul fiorosului dău de stîna, sarică protectoare a ciobanului „Sara bună”, jocul flăcărilor, totul bîsmuiește altfel decît povestea citită pe roluri de cei doi părinți-educatori. Tragicomedia poznașului iedul cu stea în frunte, orgolios cocotai pe acoperșul coșarului, împiorat patetic de omulețul în pantaloni scurți să nu greșească călcătura-i țea-

pană. Inimioara lui Gabi cînt micuțului puran, bînd grăbită de grija bătușului imprudent.

Gabi moralistul, fixînd în sentință generoasă privirea salbatică a vulpii rafacătoare prinsă în capcana abil întinsa de bunicul, bun cunoscător al năravurilor animalelor și omenilor. Omni-prezentul Gabi asistînd emoționat la apariția pe lume a minzocului cu picioare inadmisibil de lungi. Minunea unică a verticalizării fragilei cabaline. Secvențe sau simple flash-uri, prim planuri

însipiate (Gabi descoperind orătanii orofotia cu moț roșu), sau funcționale ilustrații cronotice, mustind permanent de viață, de viață autentică. Scenariul rezervă o oarecare „proeminență” interacțiilor eroului cu cei trei parteneri fără cuvinte: Getuța, Biblică și Ochi Ageri. Capra cu doi iezi, salvată în ograda bunicilor de indiscrețiile cîmătrului lup, suferă, demn resemnat, rigorile pregătirii, pentru concursul de frumusețe (animală) unde va purta în cinste și cu încăpăținare culorile și fundele micuțului, dar autoritarul ei dresor. Cu Biblică treburile stau ceva mai complicate. Abia scăpăt din gura hainei vulpi, purtînd faloș urmele rînil pînătate cu griji, bălanul va fi obligat (de pofta de mîncare a celor mari) să se supună, prin grija protectoare a eroului, vicisitudinilor unei vieți ilegale, isbetă ocrotit de husa Daciei paterne. Se va răzbuca cum va ști el mai bine. Prietenia (pe viață) dintre neobositul erou și inteligentul Ochi Ageri, cițele gata-gata să vorbească, întrunește sufragiile micilor spectatori. Șahist pasionat, urmărind atent finalul de ture al partidei bunic-nepot, justifiat impetuoz, fătînd în apa scaldel împiedării bășinșii, de adevîntînd pufoșenia micuțului sau stăpin, partener sincer și gînditor în pregătirea Getuței pentru concurs, Ochi Ageri „și țirăște” rolul cu convingere.

Cît de minunată este ograda bunicilor nu ne pot marturisi decît propriile noastre amintiri. Și aici filmul lui Cornel Diaconu nu strecoară note false. Dar, în scenariu, ca și în viață, cei mari se ridică arareori la puritatea celor mici. Cu excepția bunicilor!

Bunicul, cu mustața cînt ciubul de vrabie, cu ochii umezi din care izvorăște ducioșia lumii, cu palma abia atîngînd țană și creștetul, blăla al nepotului, cu vorba lui serios-sugubă, instalează verticala filmului. Putem să-i credem pe minunatul Octavian Herescu, izbucnind după încheierea filmărilor: „Nu mai ești bunicul meu! De ce m-ai pacălit! De ce m-ai pacălit!”

Mădălina STĂNESCU



Economia de vorbe

Orici ar părea de paradoxal, rostirea rîndului în monolog (îndosebi în cel interior) este mai „cinematografică” decît polarizarea ei în dialog, acesta din urmă fiind mult mai periclitat de degenerarea rostirii în vorbărie. Monologul nu trebuie să explicitizeze, să expună și să dezvolte. În el cuvîntul poate rămîne concis, poate fi condens și esență, poate puncta și susține stări, fără a li se substitui, lăsînd imaginea să curgă liber, împlîindu-și menirea sugestivă și evocativă.

Desprinderea filmului din servituțiile sale de ilustrator animat al literaturii și căutarea unui

lor de care se servește imaginea filmică. Filmul, avînd o structură mult mai apropiată de cea a dramei decît de cea a prozei epice, drumul cuvîntului spre ecran va trebui să

treacă, — după părerea mea — obligatoriu, prin vîntile „cuvîntului teatral”. Spre deosebire de literatură, care este o artă reflexivă, cuvîntul fiind aici singurul mijloc de evocare și sugere a unor imagini și a unei realități configurabile intuitiv doar în imaginația cititorului, filmul, spre a deveni artă și a nu rămîne reportaj ilustrativ, trebuie să-și construiască propria realitate, care nu mai este sugerată prin cuvînt, ci înfățișată auzea. Aceasta eliberează cuvîntul de principala lui sarcină narativă, permițîndu-i să devină constitutiv, și nu doar ilustrativ, în contextul global al imaginii cinematografice. În literatură,

cuvîntul relatează despre conflictul între personaje, în film el are doar rolul de a aplica de a nuanța în vreme ce expresia psihică și comportamentală a conflictului trebuie să ne fie direct perceptibilă prin imagine. Nu asistăm la o operă specific cinematografică dacă pe ecran eroii se lamentează că se plictisesc, că sînt triști și că suferă. Într-o atmosferă trebuie să ne fie perceptibilă prin imagine, trebuie să ne facă să vedem tristețea eroilor, să le percepem nemijlocit neliniștea, chinul interior sau bucuria care-i încearcă.

În literatură, cuvîntul are o funcție preponderent descriptivă-narativă; în film, ca și în teatru, el dobîndește una autoreflexivă, reprezentîndu-se în primul rînd pe sine, în concretețea și materialitatea pe care i-o conferă tonalitatea, ritmul și accentul rostirii, capabile să evocă prin ele însele, fără nici un adaos de fraze descriptive, stări de spirit, situații, caractere. Lupta scenariului (sau a dialoghiștilor) cu cuvîntul va fi, deci o luptă împotriva retorismului, pentru concizia și economisirea sa maximă. Prea multe vorbe în filmele noastre sînt tarate de grațuitatea pleonastică, întrucît nu fac decît să repete ceea ce se pricepe și se percepe, oricum, din imagine. Dialogul este și el rareori dialog, adică schimb de opinii diferite și de informații între parteneri, rămîind vorbărie goală sau ceartă de cuvinte. În filmele cele mai consecvente cu specificul celui de a 7-a artă, cuvîntul încează să mai fie relatarea unei acțiuni pentru a deveni el însuși acțiune.

Filmul nu suportă redundanța cuvîntului. Acesta nu trebuie să se substituie celorlalte forme de limbaj cinematografic (gest, mimică, sunet, mișcare aparatului etc.) pînă la a le face pe acestea tautologice. Pe ecran, cuvîntul trebuie să dea expresie doar acelor idei, stări de spirit sau intenții ale personajelor, ce nu pot fi evocate multumitor prin celelalte forme de expresie cinematografică. Funcționînd în strînsă interdependență cu elementele constitutive ale limbajului filmic, cuvîntul este, pe ecran, numai o parte dintr-un întreg și nu, ca în literatură, întregul. Specificitatea artistică a filmului începe de la folosirea în mod propriu a cuvîntului devenit cinematografic încă de pe masa de lucru a scenariștilor. Așadar, scenariștii aveți... cuvîntul!

Victor Ernest MAȘEC

Filmul nu neagă
orice cuvînt,
ci doar
„cuvîntul pleonastic”

profil artistic propriu care, păstrînd caracterul „de familie”, să nu se confunde fizionomic nici cu literatura și nici cu dramaturgia, începe de la declarația de independență a „cuvîntului cinematografic” în raport cu cel literar. Adică de la consientizarea statutului, funcției și ponderii specifice a cuvîntului în complexul opere cinematografice.

Demonstrarea autonomiei filmului în raport cu literatura trebuie să pornească, deci, nu de la negarea importanței cuvîntului în contextul expresiei cinematografice, cum s-a încercat nu o dată, ci de la afirmarea unei specificități și a cuvîntului în constelația semne-



Gestul
ca replică:
Pe malul stîng
al Dunării albastre
de Malvina Ursianu
cu Gina Patrichi.

Moromeții între salcîm și „fonceiere”

Poate că acest film s-ar fi putut numi și „Salcîmul”.
Moartea salcîmului, sacrificiul lui de taină în zori, în zorii condamnărilor la moarte, în timp ce-n cimitirul apropiat o femeie bocește pe cineva...

Și în roman se indică precis, drept comentariu sonor la doborîrea salcîmului, bocetul. Dar bocetul e pe fundal. În plan apropiat se vorbește foarte funcțional, pe pregătete acțiunea:

- Caută securea ailită și hai...
- Se-aude-n fundal:
- De ce murșiți, loane...

În cele din urmă, tulburat de glasul care se aude mereu, în timp ce e gata să doboare împreună cu Nila salcîmul, Moromete comentează:

- De, mă săracă... Așa e...
- Și-î răspunde parcă, glasul din fundal, din cimitir:
- Că nu mai pot, loane... nu mai pot...
- Impresionat de glasul femeii, Moromete nu pare însă a face nici o legătură între moartea lui Ion și moartea apropiată a salcîmului, glasul lui e ferm, ca un ordin:

- Nila, pînă răsare soarele, trebuie să-î trîntim la pămînt.
- Salcîmu' asta? Păi de ce să tăiem salcîmul?
- Înadins, Nilă! Ca să se mire proștii! Hai, pune mina, nu te mai uita așa. Hai!

Regizorul-scenarist Stere Gulea a preluat din roman aproximativ aiodoma, replica, dar nu aiodoma a făcut-o să cadă exact ca o lovitură de secure, amendată și de agresivitatea invectivei, care pare mai puțin umoristică, mai mult amenințătoare în context.

În roman, Preda scrisese:
— Într-adins, într-adins, Nilă, îl tăiem, înțelegi? Așa ca să se mire proștii! Pune mina, nu te mai uita, că se face ziua.

Scenariștul a simțit însă nevoia să eludeze

meandrele lingvistice spre a transmite mai dur, mai direct, imperiosul, necesarul.

Pentru că momentul acesta, hotesc aproape, în care se taie salcîmul, e ca ceasul celălalt hotesc, dar tot alt de necesar, al unui mare poem care s-a scris tot în perioada apariției „Moromeților”: „Moartea caprioarei” al lui Labis.

În ceasul de taină, omul ataca natura pentru a supraviețui. În „Moartea caprioarei” motivul era seceta, aici „fonceierea”.

De altfel, salcîmul și „fonceierea” sînt cele două motive corespondente ale necesității între care se leagă acțiunea acestui film și dincolo de ele, ca o victorie a voinței, sub imperiul altei mari necesități, cea adîncă și no-

bila și ieșită din sudoare de sînge trimiterea lui Nicolae, mai departe, la școală.

Dar din acest episod al salcîmului a reieșit, în film, o modalitate stilistică specială a prezenței cuvîntelor, ceea ce izbește cu pregnanță conștiința spectatorului, compoziția corală, contrapunctică, de fugă.

Există
și o elocință
a tăcerii

În tot filmul e un contrapunct, parcă, între două mari monologuri: unul al lui Ionul, prin care și cu care respiră toți acești Moromeți

cu neamurile și vecinii lor, integrate tuturor zgomotelor satului (planul doi sonor) și monologul provenit din dialogurile cu interlocutori vizibili (prim plan sonor), dar care tot un monolog întreg fac.

Monologul interior pe mai multe planuri ar fi structura stilistică a acestui film, structură inspirată, poate, și din povestirea „In ceață” care deschide volumul „Întîlnirea din pămînturi”.

E un permanent taifas, interior, mult mai adînc și exterior aparent doar, un monolog angosant, a cărei formulă o dădea Baocvia într-un vers din poezia „Singurătate”:
În crierul meu plînge un nemilos taifas”. O definiție a rostirii mereu în stare de veghe și nerficerie, de blestem parca, inexorabilă dam-nare. Dialog între taifasul melopeic al locului cu oameni, scriții de care, strigăte de animale, zbateri de ploaie și vînt și monologul individului din prim-plan, cu capul în palme, ca strămoșul lui de la Hamangia.

Această înlînțuire între nerficeria unui loc și nerficeria unui om unei familii, prin aceste zbateri sonore, duc în film tocmai la o prezență foarte pertinentă a vocii auctoriale a lui Marin Preda.

Se adună piraie de vorbe, parcă într-un spațiu curb, în care paralele se-nținesc, și piraiele se fac mari și fonceiera — o lege, un bir ce-i aticeva — devine un blestem, o interdicție, ca în „Antigona”. Și doborîrea salcîmului — un sacrificiu uman.

Și parcă vorbele nu mai ajung pentru a spune totul, fiindcă este alt de important ceea ce trebuie spus.

Iar sacrificiul uman este viața lui Iile și a Cătrinei și a celorlalți, care tac de fapt, deși vorbesc alt, vorbele lor se-întorc asupra lor înșiși ca mari bumeranguri, dar ei tac de fapt și rabdă sub negurile vremii, ca o podoa de capete pe care umbă nepăsătoare, cu pasul greu, Soarta.

Acest film în care n rol deosebit revine asului benzilor de dialog, a știut să dea o înțelegere cosmică a taifasului interior al omului, a celui care are mai mult de spus decît spune, ca stîncă ce are dedesubt straturi geologice de alte și alte stînci și ca într-o cunoștință poetică a lui Rilke, o inimă, un suflet, în care sub iarnă există atît de puțină iarnă și multe numărate ierni, peste care tot supraviețuiește inima ecateră...

Dumitru DINULESCU



„Îmi vinzi,
mă, salcîmu' ăla?”...
(Dorel Vișan
și Victor Rebengiuc
în Moromeții
de Stere Gulea,
după romanul
lui Marin Preda)

Dorința mi-e pe loc îndepărtată: o comandă automată și ecranul de sticlă începe să răsfîrîngă — parcă mai intens decît ecranul de pînă — abisul existențial dintre evanescența sublimă cîndori și stabilul, ridicolul conformismului, seriana bucurie de a trăi și te-stra frică de a nu răci, transparența de sentiment și opacitatea de gînd. O *lebadă iarna*, scenariul Paul Everac, regia Mircea Mureșan, protagoniștii Rodica Mureșan și Octavian Cotescu. În semintinerul încaperii, privesc chipul gazdei: nimic nu-i trădează emoția confruntării cu „oștrada” acestor difi-til rol cinematografic, *Duly* — bizară ființă plămădită din grație și cinism, pură în frivolitate și trivială în sinceritate, banală și fascinantă totodată...

— Poate ar fi fost mai bine să fi văzut filmul după ce stăteam de vorba... Am acum o stare mai specială... Mi-e foarte drag filmul asta pentru că în el se regăsește ambelă multe mari iubiri: baletul și actoria. De mică m-am pregătit să urc pe scena dansului și se pare că m-aș fi fust defel a... cîncea lebadă. Un accident stupid, o mișcare greșită, o cazatură și cariera mea de balerina s-a frînt înainte de a fi prins curtur.

— A început însă lungul drum al balerinei către actorie...

— Aptitudinile mele și de cîntat și de rostit versuri auseseră timide manifestări încă din liceul de coregrafie, în spectacolele pe care le organizam împreună cu alți colegi, deoparte talentați dansatori și recitatori. Ar fi existat posibilitatea de a deveni profesor de balet, dar eu mă pregătisem cu tot sufletul pentru o meserie pe cit de grea pe altă de frumoasă, care presupunea confruntarea directă cu publicul. Simțeam că pot să mă exprim mult mai profund. Și pe urmă am venit în țară, prin mișcare, și cu vorbirea, prin mimica și trăirea interioară. Totuși la facultatea de actorie am ajuns tirziu. Profesor-Jam avut pe Amza Pellea, la prima și, din păcate, ultima lui clasă. Din entuziasmul lui extraordinar cred că a transmis și studenților. Era de o formidabilă vitalitate, de o încredere proaspăt și inventiv, dornic să ne arate cît mai multe, să ne învețe cît mai bine. Lansa o idee incitantă și ne invita să improvizăm, venea apoi cu noi propuneri, încercări și soluții, nu lăsa o clipă să ne lînceșea imaginea. Și mai ales nu forța opiniile sau inclinațiile spre comedia sau tragedie, considerînd că „specializarea” vine foarte tirziu sau, poate, niciodată. Asta în cazurile fericite. Eu, de exemplu, după ce că am debutat destul de tirziu, deci sîrînd peste o fază absolut obligatorie și pentru teatru și pentru film, m-am văd cantonată, de prea multă vreme, într-un arume gen de roluri. Dar, de fapt, eu nici nu-s ingenua. Ce ingenua poate fi aceea care vorbește cu o voce plină, gravă, ca a mea. Dacă în teatru sufăr că încă joc copile în loc să-mi joc virgulă în film nu pot scăpa de personajul tip: blonda, blîndă, bună, cumine, prea cuminte. Drept să vă spun, așa vrea să fiu mai nebulă, mai trăsnetă. Simt un ciocot interior și-mi doresc să am posibilitatea să mă exteriorizez. E trist cînd toată, chiar toate eroinele au ca dominantă aceeași trăsătură. Virgulă, nevredic într-o galerie de personaje asemănătoare, creionate în aceleași tonuri. Oricît m-aș strădui să le imbogățesc eu, tot pe un culoar îngust se plasează ele de la sine, pentru că sînt eroinele la fel. Într-un zădărnesc să spun că eu sînt ceva mai colorată, cu nuanțe mai vii: mi-ăs dori personaje puternice, femei cu un caracter ferm și temperamental ardent, care foarte bine ar putea fi și pline de gingășie. Mi-ar plăce să joc în comedii muzicale, antrenante și, de ce nu, și în spectacole de revistă în care să danșez și să cînt.

— De ce nu încercați un recital?

— Am încercat demult de tot... Poate că ar trebui să fiu mai bătoasă (mai ales că m-am născut la Ploiești!), dar de felul meu sînt o fire pasnică și neastîmpărlt mi-l consum, de exemplu... tricotînd. Mai intervine și un soi de pudoare, de temere: ce mă fac dacă nu iese bine? Altfel nu mă feresc să accept orice rol, oricît de mic și indiferent la ce rezor pentru că înseamnă că, dacă rîi, mă prouez pe mine m-a văzut în respectul personaj. Rolurile mi le-am iubit și continui să mi le iubesc. Pe toate. Sînt ca niște copii: te atasezi de ele elaburindu-le. Fiecare creație e aproape ca o naștere. Continui apoi să adăug rolului noi fațete, așa cum în educația unui copil îi slufuești fiecare trăsătură de caracter. Și totdeauna rămîne loc de mai bine. Înfrăpănată a făcut ca la Teatrul dramatic din Constanța, unde am jucat în primii ani, să debutez în piesa lui I. L. Caragiale, *„Cei care primeste palme”* cu rolul unei acrobate — un rol cu, multe elemente de mișcare și avînd un anumit dramatism, dramatismul omului de circ, ființă mai specială, totdeauna cu o lacrimă în plus.

— La Naționalul bucreștean ați debutat în spectacolul Ancăi Ozvane, *„Tineretea lui Moromete”*...

— În film, dar mai ales în teatru, am avut bucuria să joc alături de mari actori. În piesa lui Marin Preda, protagoniștii erau doi monștri sacri: Silvia Popovici și Gheorghe Cozorici. De la colegii mei „cei mari” învăt seară de seară cîte ceva. Am jucat alături de Mircea Albulescu și Ovidiu Iuliu Moldovan în „Des-

actorii noștri

Rodica Muresan:

Dragostea de perfecționism

pot „voda” de Alecsandri, un spectacol interesant, conceput inițial pur și simplu ca o contemporană lectură pe scena a unui clasic text.

— Ați vrea, desigur, să vă încercați puterile și în alte piese ale marelui repertoriu. De la *Caragiale la Shakespeare*...

— Joc acum în „A douăsprezece noapte” Viola — un travesti; nu-mi permite să îmbrac, cum mi-ar plăce, și somptuoase toalete de epocă (există o adevărată slăbiță în a purta o rochie lungă care cere alt pas și alte gesturi), dar care personaj fascinează tocmai prin feminitatea și ingenuitatea ascunsă. Am început o serie de turnee cu acest spectacol și peste tot publicul se arată incîntat. Anca Ozvanez m-a distribuit deosemena într-o multiplicită și distinsă companie feminină în piesa lui Julius Edlis „Faleza”, în care cinci femei ne etalam tristețea destinelor simple, „ca-n viață”.

— Faceți parte și din distribuția unei recente și foarte apreciate montări, *„Vasa Jeleznova”* de Maxim Gorki. Ana v-a oferit șansa unei partituri articulate strins: sobrietatea austeră și devotamentul absolut la granița cu senzualitatea disimulată și duplicitatea declarată.

— Am format cu toții o echipă, în frunte cu Florina Cercel și George Constantin; o echipă în care ne-am completat și ajutat reciproc. Adică pur și simplu ne-am iubit pentru că altfel n-am putea menține la o cotă altă de înaltă tensiunea reprezentății — un flux continuu de emoție ce se transmite publicului aflat alături de aproape de noi, actorii. Date fiind condițiile sălii Amfiteatru, montarea a fost gândită aproape cinematografic, cu dese prim-planuri. Gesturile ample nu mai sînt necesare căci vizibilitatea este foarte bună aproape din orice punct al semicerului de spectatori, fiecare expresie a feței, fiecare trăsătură este sesizabilă și din cauza aceasta concentrarea este și mai intensă. Ion Cojar a culețat să-mi încredințeze acest personaj înțîind o schimbare pe care eu o simt de mai multă vreme. S-a acumulat în mine gînduri, s-au sedimentat experiențe de maturitate profesională și acest rol mi-l este de mare folos. Îl doresc ca o deschidere, o genă de speranță spre altceva, spre personaj de altă factură.

Dacă m-ați întrebat ce mi-aș dori să joc...

— *„Femeia îndărătnică”!* Catarina, nu Blancal!

— Poate, Da. De ce nu? Eu însă mi-ăs dori alt rol: Nora. Simt textul iberian ca foarte potrivit, foarte pe structura mea actuală.

— Cu siguranță ați văzut-o pe Jane Fonda în versiunea cinematografică a lui Joseph Losey, *„Casa păpușilor”*.

— Extraordinar film, minunată acțiun!... Doresc un viitor rol care ar avea acest dram de complexitate alături de multă rîvnită... Să depășesc cîndoarea, aer blînd, duos și tîrziu. Vreau să explodez odată și vitalitatea mea temperamentală.

— Deși o oarecare diferențiere există, majoritatea eroinelor dumneavoastră cinematografice par a face parte din aceeași familie — așa cum bine sesizați și dumneavoastră. Și este curios cum o evoluție altă de subtilă spectaculoasă ca cea din filmul pe care l-am revăzut cu plăcere împreună nu v-a asigurat oferte mai diversificate nu doar sub raportul

profesional personajului (profesoară sau profesoară, ingineră sau tehniciană, avocată sau doctoriță), ci și sub incidența tipologiilor.

— V-am spus, pentru mine nu contează dimensiunea rolului. Totul este să poți să-dăruiești personajului din forța ta, așa încît să capete pondere, amploare. Să-l poți condimenta după cum scenariul sau regia o cer, o pretind sau nu...

A venit, cred, momentul să vă marturisesc că prima întîlnire cu cinematograful am avut-o în adolescență. Aveam 16 ani cînd am făcut figuratie în filmul lui Manole Marcus *„Cartierul veseliei”*. Erau filmări de noapte — secvențele în care urechii răsădeau pe

Cînd „ingenua” visează la un rol mai puțin vaporos, dar mai vital

străzi manifeste. Am trăit atunci farmecul inefabil al muncii sub ochiul magic al aparatului de filmat. Undeva, în inima mea, o scrieție s-a aprins și să avea, peste ani, să se aprîndă din nou. Debutul mi l-am făcut în *Miljoacă la deschidere*, în 1980. Regizorul Dinu Tanase simțea nevoia să discutăm, să ne ceară părerea, totdeauna înainte de filmare ne întreba cum ne simțim, creînd o stare de apropiere, de încredere, de înțelegere. Și asta contează foarte mult în cinema pentru că în fața camerei de luat vederi actorul este supus unei adevărate „dezvăluiri” sufletesti — pelucua, sensibilă, înregistrată orice impuritate în expresie, orice inadecvare de stare, de gest, de gînd. O atmosferă propice de lucru am cunoscut și la serialul tv *Lumini și umbre*, în compania regizorului Andrei Blajer, care are un stil foarte personal de a colabora cu actorii...

Eroina mea din *Întoarcere la dragostea dinți* (scenariul și regia Mircea Mureșan) nu mai era o personaj secundar, trebuia să demonstreze, la rîndul ei, că revenirea, după brutale despărțiri, nu mai sînt, de fapt, posibile și chiar dacă pe moment se încarcă o apropiere, gustul amar al zădărnici și mai puternic...

— După doi ani, în 1983, următorul rol, tot în regia lui Mircea Mureșan, *Duly*, balerina. Faptul că din start vi se propunea un emploi aproape perfect ar fi putut să vă blocheze, să vă limiteze claviatura compoziției...

— Nefrosînd ca balerina, am abordat rolul cu mijloace actoricești — nu cu știința unei rutinate dansatoare, ci cu prospectivă împîlniri unei prime iubiri care nu se conside-mase încă. Sigur, personajul din film e trist, e melancolic, poartă cu sine durerea că nu e o stea, că nu o să ajungă o vedetă în dans — o nostalgie care se confundă cu propria mea nostalgie după balet și poate că acest lucru a dat un plus de firesc personajului. Censușii vieții de *Jebedă* din planul doi semăna cu starea mea, căci sufeream și nu avusesem posibilitatea să joc rolul *Duly* pe scenă. În teatru bucuria e imediată și continuă seară de seară. Dar după un număr de spectacole,

oricum, totul se sfîrșise, în schimb pelucua rămîne. Mi-am pus din nou pîntecele și pe scena *Operei* din Timisoara, am tratat emoția crudată a reîntîlnirii cu foștii mei colegi, însăși starea mea de neliniște, de căutare se transmite personajului, așa cum personajul îmi impunea, la rîndu-i, situații insolite pentru mine. Neîndînd prea vorbăre, Mircea Mureșan îmi explică în foarte puține cuvinte despre ce este vorba: are darul rar de a te face să înțelegi totul dintr-o privire sau un simplu gest. Te lasă să fii tu însuși. Sau poate o face numai aparent? Pentru că deși îți dă senzația de liberă creație, își impune propria viziune pe care, de la început, a avut-o în concepția personajului, a filmului respectiv. Izbutește o atmosferă de lucru pe care mulți actori și-ar dori-o: de calm, de liniște, de siguranță, de lucru bine făcut.

— Ați avut și un partener excepțional!

— Octavian Cotescu! Facea parte din categoria marilor generosi; chiar cînd el se afla cu spatele la aparat într-o relație de plan comun plan de sus-lînea cu privire, te ajută, îți însușia din dezvolțuarea lui de maestru. Ce pacat că...

— ...De sub aura metalelor, sub imperiul hiperboliei satirice: *Secretul lui Bachus* (1984)...

— ...alt ritm de lucru, desigur, mai agitat, mai pe potrivă regizorului Geo Saizescu care, după cum știm, e și un actor de comedie în-născut și nu uită asta nici un moment, stimu-lînd buna dispoziție cu jovialitatea-i cunoscută în compania lui Emil Hossu. Am jucat și în *Sosesc pasărele călătoare*, apoi în regia fermecătorului Francisc Munteanu și în *Vară sentimentală* — sîntem de acum un veritabil cuplu cinematografic și ar fi o idee să ni se urmărească „evoluția” în continuare!

— V-ați mai înscris în filmografie și un rol de dublu agent în polițier-ul *Racolarea*, în regia lui George Cornea, și a mai fost și un deloc de neglijat popas în sfera dramei: *O lumina la etajul X* — un film al tensiunilor subterane în care personajul dumneavoastră era soția avocatului interpretat de Gheorghe Dinică.

— Drept să vă spun, la început mi-a fost teamă de întîlnirea cu Malvina Ursianu. Era prima mea colaboră în cinema cu o regi-zoare. Maniera ei de lucru este cu totul și cu totul deosebită. Altfel de tare iubeste actorii, altă grija are față de ei cum nu mi-a fost dat să văd. Te învîluie cu o imensă afecțiune. La filmare vorbește în șoptit; nimeni nu ridică tonul tocmai pentru ca interpretul să se poată concentra, ca sub o copulă de sticlă, rămînd doar el cu personajul. Și, odată adus în starea de grație a inspirației, ea are capacitatea de a-l menține suspendat exact acolo unde a ajuns cu trăirea pînă ce se trage dubla cea mai bună.

— Ați filmat și la Elisabeta Bostan: *Promisiuni* (1985).

— E știu cît de greu se lucrează cu copiii, dar pe Zizi Bostan e o plăcere să o urmărești cum acționează. Ca un magician. În momentul cînd vorbește cu interpretii copii, se transformă și se adaptează la personalitatea și vîrsta fiecărui în parte. Le inventează special jocuri și ne introduce și pe noi, maturanți, în joc, pe nesimțite, cu tact, astfel că nici nu observi cînd s-a și dat comanda „motor”. E un amestec de stări care stimulează disponibilitatea, sensibilitatea tuturor încît se evită situațiile delicate în care poți fi complexat de reacția improvizabilă, atît de spontană și naturală a partenerilor copii. Și cu cît sînt copiii mai mari și problemele sînt mai mari. Joc acum din nou un rol de profesoară...

— ...și după cel din *Lumini din larg*, filmul debutantului Stelian Stăvîță...

— E vorba de un serial tv pe care realizază Geo Saizescu. Eroii sînt elevi de clasă a XI-a și cu spiritul lor caustic de adolescenți îi întrec capacitatea de gîndire rapidă a momentului artistic. Dacă te lasi cumva descoperit, rispi să fii surprins fiindoc jucat cu tinerii neprofesioniști e dificil, dar interesant și nu imposibil...

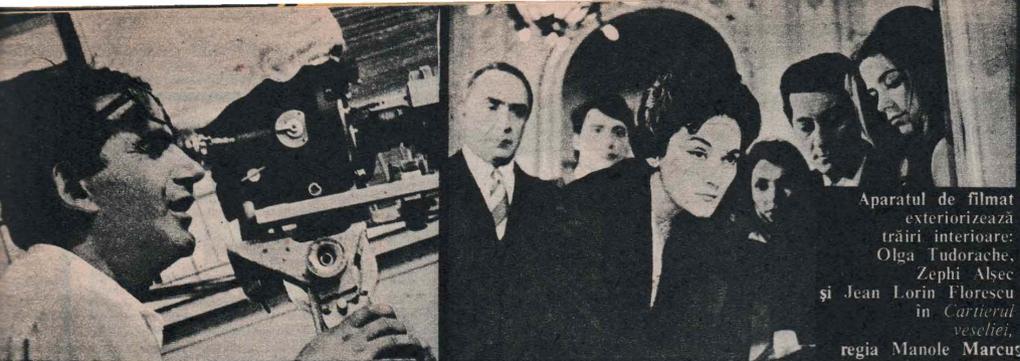
— ...Ca final al discuției, o ideală cortină muzicală: *Cezalovski* — „Lacul lebedelor”.

Irina COROIU

...Partener de neuitat

(Octavian Cotescu cu Rodica Muresan) în *O lebadă iarna*, scenariul Paul Everac, regia Mircea Muresan





Aparatul de filmat exteriorizează trăiri interioare: Olga Tudorache, Zephî Alsec și Jean Lorin Florescu în *Cartierul veseliei*, regia Manole Marcus

operatorii noștri: Alexandru Intorsoreanu

A te înnoi de la film a film

— **S**timete Alexandru Intorsoreanu, în dialogul nostru vă propun să vă rețeriți la doi termeni care vă sînt apropiați: *inventivitatea* în materie de procedee de filmare și *pedagogia* ca formă a generozității profesionale. Este știut că sinteți deținătorul unui brevet incontestat cu premii, în țară și peste hotare, iar adesea sinteți invitat la IATC pentru a preda cursuri de măiestrie operatoricească.

— Ca realizator al imaginii, operatorul trebuie să fie elementul catalizator al procesului de sublimare a tehnicii în expresie artistică. În funcție de concepția imaginii, am avut de rezolvat cu fiecare film și probleme de tehnică. M-a preocupat, în primul rînd, inventivitatea folosirii dotării existente în perspectiva obținerii anumitor „efecte artistice”. O bună cunoaștere și mînuire a mijloacelor tehnice îi oferă operatorului o mai mare mobilitate în gîndire și exprimare. Doriința mea este să imprim sens și expresivitate imaginii, să fie altul de la film la film. Este important să cunosc atît concepția regizorului despre film cît și problemele sale specifice de creație. Mă interesează reacțiile psihologice ale personajelor, pentru că o serie de sentimente pot fi evidențiate mai bine cu mijloace operatoricești. La întocmirea lui *Vodă Lăpușeanu*, de exemplu, în numeroase scene, vizualizarea unor anume stări de spirit a putut fi rezolvată datorită mobilității camerei de luat vedere. Bineînțeles că o mișcare complicată de aparat arage după sine mari dificultăți în punerea luminii. Nu intru în amănunț. Amintesc un cadru în care George Motol interpreta un moment de nebunie a eroului, cadru-secvență rezolvat cu o mișcare de aparat foarte complexă: pornind de la un prim plan văzut aproape din spate, aparatul execută o rotire depășindu-l pe actor, ajungînd în fața lui, îl menține foarte aproape de obiectiv, înclinîndu-l pînă la piciorale tronului unde el se prăbușea; aparatul descria o mișcare pe verticală și se depărta într-un unghi foarte înalt, în direcția în care domnitorul invocă amintirea lui Ștefan cel Mare. Acea stare specială, acel vers „jucă” de mișcare fluidă a aparatului susținînd trăirea interioară acută a interpretului.

— De multă vreme filmul nu mai este considerat o artă doar a văzului, ci și a auzului. Această înțelegere „audio-vizuală” a diminuat cumva puterea de expresie a imaginii?

— Nu, cu toate că mai sîntem încă vrăjii de capodoperele filmului mut și de puterea imaginilor lui. Arta montajului a impus subordonarea mijloacelor componente ale imaginii transmișiei de idei, simbolurilor, comparațiilor, metaforele constituite în fraza de montaj reprezintă idei gata coagulate. De filmul sonor, sunetul și perfecționarea mijloacelor teh-

Aici, „transtravul” avant la lettre: (Irina Petrescu în *Povestea sentimentală*, regia Iulian Mișu)



nice au înlesnit realizarea cadrelor lungi cu montaj interior. În mod paradoxal, în ciuda rafinării limbajului sonor, interacțiunea formelor plastice care constituie imaginea oferă în continuare posibilități nebanuîte de expresie. Din atmosfera creată de sunet în corepondență sau contrapunct cu imaginea nu rezultă oare o figură de „stil audio-vizual” comparabilă cu hiperbola în arta cuvîntului? Iertați-mi această divagație, dar literatura a exercitat asupra mea o adevărată fascinație, pînă în umbră pasunea pentru pictură, chimie și radiotehnică. În liceu, profesorul de română Traian Cantemir (distins filolog și eselist) ne-a dezvăluit nouă, elevilor, cîte ceva din tainele cuvîntului îndrumîndu-ne chiar spre exerciții de creativitate literară. Această experiență m-a ajutat să trec, fără probleme examenul de admitere la operatorie. Mai tîrziu am intuit nelimitatele virtuăți ale expresiei ale filmului și am asociat aceste posibil-

**Eram convinși
că am descoperit
un nou cinematograf.
Poate chiar așa era!**

ități cu cele ale literaturii, picturii, muzicii și ale celorlalte arte care intră în interferență și fuziune cu cinematograful. Cîrînd însă am înțeles că imaginea filmică nu poate pur și simplu să adapteze sau să combine gîndirea literară cu plastica picturată. Am crezut și cred că imaginea cinematografică cîștigă noi valențe plastice, figuri proprii de limbaj, prin compoziția și interconexiunea formelor. Compoziția devine, de fapt, conțut, dacă evoluarea formelor se face în funcție de explorarea caracterelor umane în situații concrete.

— Imaginea de film ca proiecție a stărilor psihologice — cum sunteți dumneavoastră.

— Donenium universului vizual operatorul îl poate investiga profitabil și prin intermediul efectului de participare. Spectatorul, implicat în descifrarea mesajului plastic, devine coautor în recrearea imaginii receptivă, imagine recreată prin filtrul gîndirii și sensibilității personale. Din spectator de imagini se transformă în „cîntor” de imagini. În literatură, chiar și în poezie, există observații de mare acuitate. Inefabilul se poate naște prin înșeși puterea de evocare a vizualului. „Seceta a ucis orice boare de vînt./ Soarele s-a topit și a curs pe pămînt./ A rămas cerul fierbinte și gol./ Ciuturile scot din fîntînă nămol.” Nu îmi timpilor am amintit aceste versuri din „Moartea caprioarei” care se năsture în perioada cînd debutam la un film ca *Viața nu are rădăcini*. Cred că m-au inspirat să concep o imagine violentă din punct de vedere formal. Iulian Mișu și Manole Marcus mă descoperiseră datorită lucrării mele de diplomă *Cordovan*, după Ion Lăncrăjan, în care Amza Peileanca juca întîiul rol al carierei sale cinematografice: *Lae Cordovan*. Primele mele filme și „Primele iubiri” — volumul din debut al lui Nicolae Labis. — Cred că am fost cea mai tîrînară generație care debută în film. Un debut trăit la temperatura înaltă: eram convinși că am descoperit un nou cinematograf, și poate chiar așa era, și ni se părea firesc să fie așa. Totul se baza pe vizualizarea sentimentelor. Mișu și Marcus au venit cu povestirea cinematografică deprinsă din paginile lui Sahia și desfasurată pe mai multe trepte de rememorare, într-un flux discontinuu. Imaginea trebuia să fie expresia pregnantă a unui fapt

de viață real, despuiat de orice simbolism, relieful maxim obținut urmînd să ajute la fixarea fiecărui cadru în memoria spectatorului. Există în scenariu o simplă propoziție: Tatăl a trecut pe lângă ei fără să-i vadă. Era vorba de o mamă și un fiu veniți să-și înfrînă pe bărbatul aflat în spital. Rezolvarea n-a venit de la sine, dar am ținut cu tot dinadinsul să rezolv acest moment altfel decît la modul enunțiativ. Am construit o imagine în care fiul și mama așteaptă pe o banchetă în fața unui perete alb — o suprafață deosebit de mare pe care apare umbra latăului ce alunecă peste fețele celor doi din cadru fără să se oprească...

— *Viața nu are rădăcini* — un film extraordinar și ca experiment alncori cu precupărie este să îl filmeze mondiale, dar și ca impact emoțional.

— Apropo de sincronism. Pe vremea cînd turnam *Povestea sentimentală* cu Iulian Mișu (scenariul Horia Lovinescu) — cadre lungi, filmate cu aparatul în mîna, translocator cu efect de transtrav, — „nou val” francez încă nu apăruse. La fiecare film mi-am descoperit — zic eu — cîte o „temă” irepetabilă. La *Canarul și viscolul* se preconiza o incursiune psihologică în trecutul eroului principal, incursiune conjugată la prezent, mai mult ca perfectul, perfectul simplu, opțiiv, și iar toate aceste alternanțe trebuiau să dea o imagine unitară a stării limită: moartea lentă datorită frîgului, trecerile de la coșmar la visele cele mai frumoase fiind redată cu putere de sugestie prin raporturile dintre compoziție și mișcare, efecte de iluminare și atmosferă. — Spre norocul și bucuria mea, călătoria operatoricească mi-am continuat-o împreună cu personalități din cinematografia noastră: Malvina Urșianu, Iulian Mișu, Manole Marcus. În *Viața nu are rădăcini* și *Figuranții* se află *Cartierul veseliei*, *Zodia Fecioarei*, *Felix și Otilia*, *Marele singular*, *Trecătoarele iubiri*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu*, *Înșlețea din adîncuri* și multe alte filme care mi-au împlinit visul de adolescent, acela de a povesti în imagini.

— Despre Graphy-color și alte tehnici „salvatoare” din timpul filmărilor ar fi multe de povestit. Ceea ce nu vreau să uit să vă spun este că fără bunii mei prieteni, specialiști în foto-procese, George Paliuț și Dumitru Moruzan, Graphy-colorul n-ar exista. N-ar exista posibilitatea ca imaginea de film să se poată exprima în nuanțe cromatice concomitent cu extensia gamei de griuri urcînd pînă la alb, alb cretos, topit în irizările luminii solarizate, și coborîrea pe scara tonurilor călitate, pierdute în materia carbonului pur. Probabil din acest motiv, în țara marilor actori, Italia, imaginii filmului *Felix și Otilia*, realizată în Graphy-color, i s-a decernat „Premiul de excelență” al la 9-lea Concurs internațional de tehnică a filmului.

— Graphy-colorul, un procedeu tehnic prin care se obține și un alt efect — concret, *teja temporală* — tribut al imaginii filmice pe care dumneavoastră îl considerați preponderent.

— Cinematograful are formidabila capacitate să redea un timp amnez, să-l înregistreză și să-l reproducă prin proiecții pe ecran. Acest timp care trăiește în imagine și însăși imaginea care trăiește în timp cred eu că reprezintă specificitatea filmică.

— Discuția noastră m-a făcut să înțeleg mai bine cum experiența cineastului împămiat poate fi transmisă și direct și indirect învățătoare.

— Îmi place, în răgazul dintre filmări, să fiu alături de studenții de la IATC, ajutîndu-i să se pregătească pentru cinematograful de mine.

Interviu de Irina COROIU

Un interviu cu un „alergător de cursă lungă” pe pista umorului trebuie să fie. În rîndul lui, plin de haz sau este suficientă operațiunea de „demontare” a mecanismului care declanșează râsul?

Amărăciunile, indoietile, gustul sărat al lacrimii de transpirație amestecată cu cea de glicerină își găsesc locul într-o discuție despre ce este, cum este umorul? Cel de toate zilele, cel negru, cel absurd, cel macabru, cel cu funcție terapeutică, cel necruțător, cel hoților, etc.

Este oare oportunitate să începi prin a creiona o schiță de portret a interlocurului? Adevărat „cocteil” de bonomie și lirism, de ironie și sarcasm, atunci cînd ești regizorul care a transpus pe marele ecran peripețiile lui Păcală?

Cam între acești poli de frămîntată dispoziție interioară mă găseam, într-o după amiază de primăvară timpurie, cînd pașii mei loveau ritmic caldarimul străzii Dionisie Lupu îndreptîndu-se spre numărul 74 unde locuiește regizorul Geo Saizecu. În locul obișnuitelor fraze de politețe m-am trezit că-l întreb de-a dreptul:

— E greu să-l faci pe oameni să ridă?



„Ce comedie pregătește Geo Saizecu?”

— Uite ce este: mulți gîndesc cam așa atunci pe o coajă de ceapă, te împiedică de un pai și, gata — risul! Poate, pe moment, în mod spontan s-a obținut reacția scontată. Ca un flash! Dar dacă vrei să-l faci pe om să ridă profund? sau, hai să zicem chiar „estabonrat”, atunci „se schimbă calimera”. Uite, în fotografia asta, îl vezi pe Grigore Vasiliu Birlic, înconfundabilul nostru comic. De cîte ori îl urmăream pe scenă sau pe ecran îl descopăr în spatele grămisei gîndul, efortul, încordarea. Și totuși s-au găsit unii care au spus că talentul lui Birlic stătea... în nas.

Văzînd că mica mea îndrăzneală a dat roade neașteptate îl adresez o altă întrebare: — Pușini spectatori știu că regizorul Geo Saizecu și-a început cariera cinematografică ca actor, interpretînd roluri de ziaristi, gangsteri, tenori, tineri malagambii!...

— În drumul meu spre arta filmului și a teatrului am făcut cîteva popasuri ca actor în fața publicului... Școlar fiind — umam cursurile liceului „Traian” din Turnu Severin — prin clasa a X-a, o profesora a pus în scenă, pentru serbarea de sfîrșit de an, nici mai mult nici mai puțin decît *Livada cu vișni de Cehov*. Eu l-am jucat pe Lopahin. Ei bine, cu acel rol, am ieșit, cum se spune, din găoacă, am ieșit „din mine”. Eram un băiețdrun trist, introvertit, un soi de soarece de bibliotecă. Pășind pe scenă, — am avut succes! — m-am schimbat, m-am transformat și am dobîndit chiar o oarecare faimă actoricească. După absolvire m-am suit în tren și, hai la București, hotărît să susțin examenul la Institutul de teatru și cinematografie. Ajuns la destinație, trag în gazdă la nenea, la frate-meu, care mă ia blind deoparte și îmi spune: „Mă băiete, neam de neamul nostru n-a umblat după cai verzi pe pereti, așa că, ia vezi-l tu frumuseț de treabă și ai o meserie serioasă. Du-te la agronomii! Poate dacă împletesc ceapa cu prazul...” Eu, surd la sfatul lui, mă reped la Institutul de cinematografie cu gîndul să mă înscriu neîntîrziat. Cînd mă vede portarul, așa de hotărît abrag, mă „încurajează” mai abtîr ca frate-meu: „Du-te, mă băiate, la altă parte, la altă facultate, că aici vin oameni înalți, nu așa mărungi ca tine!” De data aceasta m-am conformat, am plecat și

cineastii noștri: Geo Saizescu

Un „alergător de cursă lungă“ pe pista umorului

m-am înscris la filosofie. După vreo an de zile, plimbându-mă împreună cu prietenul și colegul meu din liceu Ion lovi Popescu (actualul rector al Universității) văd în tramvaiul 16 un anunț: „Se primesc înscrieri la Conservator”. M-am dus așa și lăsa-mă intrat la secția de muzicologie și canto. Profesorul de pian mă tachina vesnic: Măi cîntărețule, tu faci pe actorul! Vorba e, că la cor cînd m-a pus profesorul Nicolă să dirijez am fost atît de mobil în gestică, în manevrarea minilor, încît, în final, am cules aplauze. Bănănesc că mai puțin pentru precizia muzicală, și mai mult pentru comportamentul meu de dirijor.

N-am zăbovit prea mult nici la Conservator, pentru că tot într-un tramvai, dar nr. 5, am citit un anunț despre preselecția la Institutul de cinematografie pentru secțiile: actorie, regie, operatorie. La examen — era în 1953 — comisia testă, în primul rînd, calitățile actoricești ale candidaților chiar dacă acesta urma să devină regizor așa că, m-au pus să recit. Eu nu prea știu poezii și am recitat textul unei melodii care se cîntase la Festivalul mondial al tineretului. Tîm minte că era vorba despre un tînar de culoare care suferea cumplit din pricina oprămirii rasiale. Emoția mi-a cam gîntit vocea, a mai apărut și „una lacrimă sul viso”, comisia s-a impresionat și eu am trecut cu bine examenul. Ca student la regie lucrăm „cot la cot” cu colegii actori, îi îndrumăm „într-o manieră cinematografică”, dramatizăm împreună texte, repetăm. Se muncea de dimineața pînă noaptea tîrziu, aproape non stop. Era o stare de emulație greu de „prins” în cuvinte. Amza Pellea, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, susțineau recitaturile de poezie ad-hoc în fața studenților din anii mici. Florin Piersic, Leopoldina Bălanuță, Ioana Bulcă, profesorul Ion Finteașeanu ne solicitau permanent pe noi, cei de la regie, să participăm la montările pieselor pentru examenele de sîrșit de an, într-un cuvînt, domnea o teribilă atmosferă de lucru.

Pregătindu-mă în anul trei de studiu, dramatizarea schiței „Art. 214” de I.L. Caragiale, i-am distribuit în diferite roluri pe Draga Olteanu, Constantin Răuțchi, Amza Pellea și Iarina Ionescu și am constatat cu stupeoare și supărare că nu îmi vin actorii la repetiție. Un coleg îmi spune că dacă vrea să-și găsesc, trebuie să-l caut pe strada Uranus unde repetă sub conducerea lui Ion Cojar piesa Tragedia optimistă. Alerg într-acolo și cum eram grăbit și cam nervos nu mai trec prin culise și urc direct pe scenă — nimerind... În tabloul anarhiștilor, Ion Cojar mă vede, îmbrăcat în lodenul meu de zi cu zi, cu umbrela sub braț, și-mi strigă: „Bătrîne, rămii pe loc, ești distribuit în piesă”. Unde dai și unde crapă! Șeful anarhiștilor era interpretat de Amza Pellea, iar eu „îl făceam” pe adjunctul lui. Atunci mi-am dat seama cît de important este detaliul care semnifică un tip, o stare. Și am înțeles de ce, de multe ori, publicul reține, mai degrabă, roluri și momente de o clipă, decît roluri importante... dramaturgic.

În anul IV, alt moment actoricesc: regizorul Dinu Cernescu mă distribuie în piesa Peer Gynt, în rolul directorului de ospiciu. Eram partenerul de replică al lui Florin Piersic. Știi că am înțeles prin țară, foști studenți ai acelor ani care-și mai aminteau de interpretarea noastră?

În 1961, Gopo turna S-a furat o bombă și-mi dai un rolșor de ganster care, la un moment dat, este aruncat pe fereastră. Ce să-ți spun? Cornel Girbea, cel care mă aștrivea, nu prea știa de glumă și nici geamul nu prea era butafior. Norocul meu că nu s-a tras decît o dublă și așa am scăpat întreg și nevătămat. A urmat o colaborare cu Mircea Muresan la filmul Partea la de vină, alta la Asediul, am jucat în Celebrii 702 și cam atît, pentru că, în 1957 cu Doi vecini se deschide un nou capitol în cariera mea cinematografică: regia.

— Ca profesor la I.A.T.C. „I.L. Caragiale” și-mi plăcuse adesea studenților dumneavoastră întrebarea: ce este regizorul, dar regizat? Ce răspuns sau mai exact, ce definiție dați dumneavoastră regizorului și regiei?

— Regizorul este omul care are multe de spus lumii. Și ca să poată spune, el trebuie să vadă și să simtă lucruri pe care în mod obișnuit oamenii nu le văd și nu le simt: Regia se compune din mesleug și din talent. Mesleșugul e la îndemîna oricui. Talentul

Meștesugar
sau om de talent
sau și una și alta,
nu poți să faci film
dacă nu pornești de
la un scenariu solid



În stil grotesc despre personaje grotesci
(Secretul lui Bachus)

vine din interior. Dar meștesugar sau om de talent sau și una și alta nu poți să faci un film dacă nu te bazezi pe un scenariu solid.

— Acest lucru îl spune un regizor care s-a bazat pe scenariul scris de Tudor Arghezi, D.R. Popescu, Titus Popovici, Fănuș Neagu, Ion Băleșu, Rodica Ojog Brașoveniu, Al. Struțeanu...

— Da, pentru că un regizor, indiferent din ce generație face parte, indiferent cărui... curent sau mode i se subordonează trebuie să tîna cont de aceste două elemente: scenariul și interpretarea. Scenariul este punctul de plecare, scenariul îi determină în mod fundamental gîndirea, te domină și este dominant, la rîndu-i, de tine. Eu improvizez foarte mult momentul comic, în funcție de actor, de stare, de decor. Ca să pot găsi soluții pentru a improviza — căci una este să improvizezi acasă, singur, avînd în fața coala de hîrtie și cu totul altceva este cînd te afli pe platoul de filmare — ai nevoie de această dominație a scrisului, a scenariului. Numai sub puterea lui de irinire îți găsești propria libertate de a da forma convingătoare, expresivă ideilor. Această determinare reciprocă conduce la adevăr... cinematografic.

— Să ne oprim puțin la munca regizorului cu actorul. După succesul obținut de Sebas-

lian Papaiani în Păcală, de Ștefan Mihailescu-Brăila în Secretul lui Bachus, de Dem. Rădulescu în Astă seară dansăm în familie s-a spus: Geo Saizescu a avut mare noroc cu acești actori grozavi!...

— N-a fost vorba de nici un noroc. Ne-am format reciproc. Eu le-am dat roluri mici, mărisoare și deodată, marele rol! Cine i-a mai distribuit pe Papaiani, Dem. Rădulescu sau Mihailescu-Brăila așa cum am făcut-o eu? Nu mă simt în perioada filmului mult cînd „se trăgea” un film comic pe săptămîna, și regizorul putea rata trei ca să-nimerescă pe al patrulea. Acum cineastului îi trebuie multă concentrare, putere de a se mobiliza și a-i

În Căătorie de neuitat apar o mulțime de tineri care vor cunoaște geografia patriei „cu piciorul” și istoria „cu inima”. Scenariul îi aparține lui Alexandru Struțeanu, care l-a scris cu ani în urmă. Citindu-l, recitindu-l am constatat cu bucurie că își păstrează intactă prospețimea. Un film pentru tineri și cu tineri implică din partea realizatorului o mare responsabilitate. Tînarul vine la cinema din dorința de a-și recunoaște preocupările, necazurile, bucuriile și împlinirile și dacă i se oferă un surrogat de artă consecințele vor fi foarte grave. Tînarul va refuza să mai acorde încrederea lui filmului.

— Numele cineastului Geo Saizescu este strîns legat de mișcarea cinecublistă din țara noastră.

— În anul 1957 cînd s-a înființat primul cineclub la Casa studenților din București, în programul întocmit, mi sînt stipulat necesitatea de a milita în vederea creării unui public care să știe să vadă filmul — film, mijloc de educație a maselor. Ne propuneam să formăm un public, pentru că cea de-a șaptea artă, prin deosebita ei audiență avea la îndemîna această materie nemopaimentă: publicul. Ne propuneam să mergem împreună înainte, realizatori și spectatori. Treceai anii, această idee a prins rădăcini, a dat roade frumoase. Numărul cineastilor s-a dublat, s-a triplat și ei sînt cei care astăzi abordează toate modalitățile de film de la documentar și reportaj, la animație și film de ficțiune, obținînd succese notabile deși condițiile tehnico-organizatorice sînt adesea precare. Odată cu inițierea Festivalului național „Cîntarea României” mișcarea de cinematografi a luat o amploare deosebită, iar faptul că entuziasmul cinefil a pătruns și la sate e un fenomen de mare interes pentru filmul nostru profesionist. Cineastorii nu sînt specializați pe genuri, ei au o dezvoltare teribilă cînd trec de la un gen la altul și nu de puține ori reușeau lor au fost spectaculoase, atît pe plan intern, cît și în tîrîmirile internaționale, europene.

— Ce-și propune Geo Saizescu pentru viitor? Scenarii noi, filme noi?

— Am scris în decursul anilor, singur sau în colaborare cu diverși scriitori, o mulțime de scenarii pe care încă nu le-am văzut filme”. Așa că, dacă nu s-au perimat, dacă au ramas mai ales interesante și astăzi nu rămîne decît să le realizeze. Mă gîndesc întors la Proverbele romînilor, un film cu Dinu Săraru... Mă gîndesc la filmul pe care l-am proiectat împreună cu D.R. Popescu prin anul 70 intitulat Pasărea paradisului. Gloria... pasăre a paradisului, și noi ne-am pus întrebarea ce poate să facă un tînar atunci cînd obține, încă de la începutul carierei succes și glorie?

Rămîne deci să-mi pun în practică ideile mai vechi, dar permanente în filme noi... de permanentă.

Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE



Să ridem cu... Păcală
(Sebastian Papaiani)



Complicii fotonilor

Ata, a venit rîndul unei profesii, mai curînd a unei funcții de studiu specific cinematografic, în sensul că este direct legată de munca echipei de filmare. Ea se găsește, într-un fel, pe ecran, titlatura o recomandă de la sine și noi, cu toții, avem impresia a-i fi descifrat resorturile intime: maestrul de lumină. În general, cinematografia de pretulideni și-a cam standardizat nomenclatura, iar rarierea de pe generic fluctuează în funcție de studiu, dar, în mare, se conformează unor legi necrise, unanim recunoscute, și totul pare bine și frumos pînă cînd coboară la detaliu: bunăoară, profesia pusă în discuție. Adică, cum? Maistrul în cauză reprezintă „omul care mestereste lumina”, o categorisire a fel de „ambiguă” și de poetică precum „omul care aduce ploaia”!

Să existe, oare, în cinematografie, specialități care, „mesterind lumina”, înseamnă, în termenii meserilor uzuale, că o prelucreează, îi dau formă, consistență, o modelează etc? Abărant. Cum să schimbi „direcția luminii”? Dar în studiu, totul este posibil. Îmi amintesc, cu mulți ani în urmă, de un director onipașă dintr-un domeniu ce nu avea nimic comun cu cinematografia, cum își ascundea ignoranța vociferînd în stînga și în dreapta. Dialog, absolut autentic, cu un regizor care, din nu știu ce motive, ratase o zi de filmare: „De ce nu ați filmat, astăzi?” Răspunsul hîrnic, de milioane: „Fiindcă ni s-a strîmbat axul optic la aparat, tovarășe director”. Decizie fermă, autoritară: „Mergeți imediat la atelier și îndreptați axul optic”. Vedeți, că se poate?

o justifice. Acesta este crezul său estetic. Conversația mă incită și îi adresez interlocutorului „întrebarea capitală”: „De la cine ați învățat toate acestea?” Răspunsul a venit prompt, așa, ca o mirare: „De la maștrii picturii universale”. „Mă așteptam la orice, numai la asta nu!” Și, astfel, aveam să aflu că Nica Ion este un mare iubitor de pictură, că, pe cont propriu, a bătut toată Italia, a stat cu emoție în fața pinzelor celebre din mai toate muzeele dintre Roma și Milano și, mai cu seamă, s-a simțit atras ca un magnet de „Cina cea de taină” a lui Leonardo da Vinci. Nu mă dau bătut și contra: „Ce anume v-a impresionat, în mod cu totul special, la această frescă de domina, de secole, trapeza minăstrierii Santa Maria delle Grazie?” Răspuns de trăgător de elită, în maniera punct ochi, punct lovit: „Perspectiva!”

Deci, așa stau lucrurile! Multe din succesele imaginii de film romănesc își au rădăcinile adînci în infrastructura studioului, unde sînt și maștrii noștri de lumină care, dincolo de proiectoare, cabluri, blende, comunică cu operatorul într-un limbaj secret, învățat în parte la școala picturii! Mă scutur și zic:

Ei „dorm la cap” cu istoria picturii

„Nica Ion este o excepție, s-a stau de vorba cu altul”. Și vine altul, Gheorghe Valeriu, care începe prin a-mi spune că a lucrat cu Gologan (la Buttea, toate drumurile duc spre Gologan), că are doi copii, primul a văzut lumina zilei pe cînd filma la *Pădurea spinuzăra-*

Amintirea unui maistru: Ovidiu Gologan (*Pădurea spinuzăra*) de Liviu Cluian, cu Gina Patrichi și Victor Rebenguc; maistru de lumină Florea Straton, secondat de Gheorghe Valeriu)



Lăsînd gluma la o parte, să lămurim, totuși, dilema cu mesterul luminii. Este vorba de cu totul altceva; maestrul de lumină, electrician la bază, posedînd temeinice cunoștințe electrotehnice specifice filmului, este șeful echipei de electricieni care asigură lumina la cadru. Nu degeaba francezii îl trec pe generic exact așa: „șef electrician”. Noi, românii, aprecîndu-i și aportul artistic, căci „a pune lumina” în sensul cu concepția operatorului și înseamnă a-întîi valoarea ei plastică, i-am botezat maistru, cu semnificația ascunsă de mestec creator. Asta presupune stăpînirea desăvîrșită a meseriei, pasiune, talent și un dram de știință pusă în slujba actului artistic. Dintre toate cinematografiile lumii, sîntem singurii care am dat acestei profesii denumirea de maistru. De la maistrul pînă la „maestru” nu-i decît un pas.

Nu exagerăm cumva, așa, mai mult dintr-o pornire sentimentală, tipic meridianală, ca să nu zic latină? Deloc, absolut deloc. Am stat de vorbă, înainte de a scrie aceste rînduri, cu cineastul Nica Ion și am rămas perplex: în cel mai desăvîrșit anonim, avem oameni de excepție pe umerii cărora se sprijină, efectiv, filmul românesc. Căci Nica Ion știe să cîntească un scenariu, să comenteze un film, cunoaște „fețele” tuturor marilor actori și lumina cea mai convenabilă ce le pune în valoare, propune operatorului scheme de plan-tarea proiectoarelor în funcție de dramaturgia unei scene, într-un cuvînt, „stăpînește lumina”. Pentru Nica Ion lumina înseamnă „direcție”, iar direcția este singura în măsură să

știe și al doilea la Mihai Viteazul, că are peste o sută de filme la activ, că lumina la film nu poate fi judecată decît în funcție de concepția globală a regizorului, a operatorului și că de aceea a trebuit să vadă filmul *Dușii* și de zece ori pentru a-și da seama în ce măsură cadrul, scenografia, costumele, atmosfera sînt influențate de lumină... și-mi administreză Valeriu (asa îl spune toată lumea din studiu) o lecție de „cronică a imaginii”, de m-am jurat, în gînd, să mă las de sportul asta. Îi pîndesc la cotitură și insinuîz: „Desigur, filmul este cu totul altceva decît pictura” și interlocutorul meu reacționează brici, explicîndu-mi că efectul de clarobscur l-a desprins din „Garda de noapte” a lui Rembrandt, o pînză de proporții ce i-a lăsat impresia unui spectacol cinematografic, și mă pîmbă Valeriu, făcîndu-mi teoria clarobscurului, de la Rembrandt la Veasquez, înfăcărîndu-se, ca un copil, de explozia culorii la van Gogh, de peisajele lui Andreescu, de puritatea culorii la Luchian... și conchide: „Căci, vedeți dumneavoastră, eu dorm la cap cu istoria picturii!”

Mă dau bătut. Într-un efort suprem, mi consult încă doi asi ai profesiei, Călin Constantin și Moldoveanu Nicolae, de la care mai aflu cite ceva despre „Capriciile” lui Goya și, lucru inedit, că în cinematografia noastră se poate vorbi despre „un stil al maistrului de lumină”, după felul în care acesta plasează în cadru spotul unui proiector sau pune în valoare o pată de culoare.

Sper să nu se supere operatorii noștri, co-

mit, poate, o indiscreție, dar maștrii de lumină se consideră părtași la premiile de imagine, pentru că ei, adaptîndu-se la stilul de iluminare al operatorului, ajung să se confunde cu el, devenind o prelungire a acestuia pe platou. Tocmai de aceea, cei mai în măsură să le aprecieze munca și contribuția creatoare, la film sînt operatorii. Le transmit stăruia, subsemnatul rezumîndu-se să concludizeze că, în studiu, în această miza-cantă alcatuire de specialități centrifuge, distanța dintre „maistrul” și „mastru” este valabilă pentru oricare dintre profesii.

Constantin PIVNICERU

Marilor anonimi

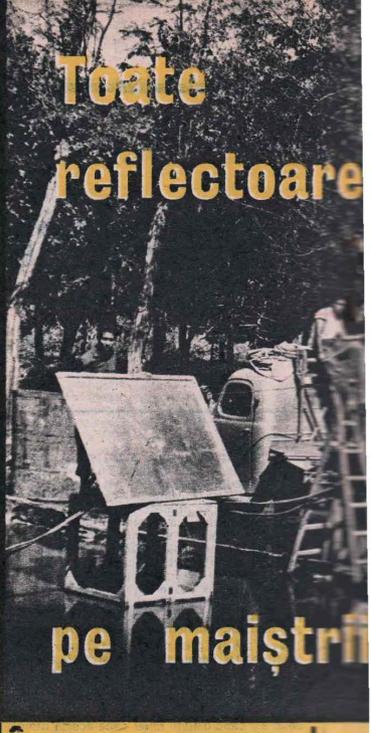
Fusesem invitat la un club unde era organizată o întînire — concurs cu un grup de cîntecari. Printre filmele la zi figura și *Cale liberă*, ba mai mult, chiar și întrebări privind filmografia mea, detalii, nume de realizatori mai puțin cunoscuți... chestiuni care măreau gradul de dificultate al concursului. Am fost prezentat, aplaudat, m-am așezat la loc și încercam să urmăresc starea concurenților, sala, dimensiunea interesului. Însa în urechi îmi stăruiau aplauzele. Retraiam o senzație pe care, și în alte împrejurări, o simțisem la fel de delicată și de greu de lămurit.

Cînd s-a terminat concursul, se întoarse. Mergeam agale cu miinile înfundate în buzunarele pardesiului și prin fața ochilor mi se derulau două filme. O bandă mea de concurenți și una, banda mea de viață. De fapt, ei au delectat proiectia din mine și, odată cu ea, întrebarea: „aș putea trăi fără amintirea nenumeratelor clipe chinătoare sau stărilor de bucurii duse pînă la euforie petrecute la filmele care au dat adevăratul sens al vieții mele? Nu! mi-am răspuns fără ezitare. În banda mea de viață sînt sîapte adînc detalii ale clipelor dureroase pe care le trăiam mîntea vreunei filmări grele sau felul cum îmi ascundeam bucuria reușitelor, pentru că nu vroiam să se știe nici cîtă muncă am investit, nici riscul momentului, nici frîntămura cu care ajungeam pînă la pierderea spiritului de conservare cînd, aproape inconștient, intram cu aparatul de filmare prin foc — *Puterea și Adevărul* — printr-o pădure care ardea, cîlcînd prin napalm și aiergind cu talpile în flăcări — *Pădurea pierdută* — sau într-un decor în care nu știi clipa în care îți va cădea în cap o grîndă însoțită — *Hanul dintre dealuri* — momente de imagine extrem de dificil de realizat.

Și iar îmi răsunară aplauzele în urechi. Întrebarea născută cu ani în urmă îmi cerea un răspuns mai lămurit: „Sincer, Nicu Stan!.. Întocșiți, faza în oglindă, uite-te în ochii tăi și răspunde: cît la stînga din aplauze pe care le premești și te cuvînt și cît la stînga aceluia care stau în spatele aparatului de filmat alături de tine și te ajută?” — „Mult! Foarte mult!” Eu îi numesc *marilor anonimi* și le port mereu în recunoștință.

Forța de sugesție a imaginii este dată de atmosfera, adevărul, taina, misterul, culoarea, lumina, mișcarea, emoția. „Pînă nu-vei plînge tu, în tine, nu-vei face pe ceilalți să plîngă” — spunea un înțelept, referîndu-se la arta. Cu gîndurile la marilor anonimi, care nu așteaptă aplauzele nimănui, ci se mulțumesc doar cu o sinceră strîngere de mînă, banda mea de viață se derula amețitor. Deodată, s-a aprins brusc la chipul unui bărbat blond, cu ochii albaștri, lat în umeri, puternic, sever și tandru în același timp și de la care am învățat că: „Nu se poate este o expresie pe care nu o cunosc”. Se numește Nicolae Văduva. A fost primul maistru de lumină cu care mi-am început cariera de operator șef prin anii 1960.

Atmosfera cromatică, talentul fotocompoziției (*Hanul dintre dealuri*) de Cristiana Nicolae, cu Dana Dogaru și Florin Busuioc, operatori Alexandru Întorsureanu, Nicu Stan, Mihai Truică, maistru de lumină Călin Constantin)



Toate reflectoare

pe maștrii

În iarna lui '67 căzuse multa zăpadă la Brăso. Trebuia să filmăm Tabăra barbarilor din filmul *Columna*, într-un luminii de pădure în spatele Uzinelor Steagul Rosu. Secvența se petrecea noaptea, iar aparatul trebuia să cuprîndă, într-o singură mișcare, întreaga lăbără cu vreo șase locuri barbare, învîlînd, în final, doi copaci groși de care era legat un fel de hamac în care trona șeful barbarilor. Aici se consuma miezul scenei. Formula regizorală propusă de Mircea Drăgan mi se părea foarte bună. Greu, însă de virtuozitate filmică atît pentru regizor, cît și pentru operator. Săteam cu piciorule în zăpadă pînă la genunchi, căuțind o soluție. Ce-mi cerea Mircea Drăgan reprezenta o vedere panoramică de 360°, adică întreaga poiană cu spațiile între copaci, fozurile din adîncime și nici un element de decor în spatele cărui să pot ascunde măcar un proiector. O situație mai grea nici nu se putea. Și, totuși, trebuia rezolvată. Era ora 11 dimineața. M-am uitat la Văduva, el la mine, m-am mai uitat o dată în jur, l-am luat de braț, iar el, întîind ce vreau să-i spun, mi-a lăst-o înainte: „Nu avem altă soluție. Dați-mi limita de sus a cadrului și legăm toate proiectoarele în brazi. (Ce să-i spun? Că-i o nebunie? Știu și eu și el. Am zîmbit.) Asta-i situația, a continuat Văduva. Trebuie să filmăm. Dumneavoastră faceți-vă schema, marcați copacii și eu mă ocup de restul. În cinci ore aprindem lumina.”

Nu mă îndoiam de promisiunea ce o făcea. Avea un simț al exactității cu totul remarcabil. Cît privește dăruirea profesională, cuvîntul dat, cînteața față de colegi, atașamentul sentimental față de echipă, de răspunderea pe care simțea că o am, asemenea trăsături erau atît de evidente încît îmi simteam omul de cea mai bună calitate umană. La ora 16.30, cînd a sosit restul echipei și au venit toți actorii, peste 30 de proiectoare de cînt 50-60 kg, fiecare erau legate de brazi ca uriașe lanare pe catarge de corăbii. Lumina (șinea din guri uriașe de sticlă îndreptate acolo unde urma să se desfășoare una dintre cele mai frumoase secvențe ale filmului). Multora nu le



Universul muncii în universul filmului

Răstignit pe o masă lungă cu blatul gros cioplit din trunchiul unui arbore bătrân, eroul filmului **Hanul dintre dealuri** suporta cu greu găcușniile călugărilor în sutane negre care înconjurau masa cu luminărie aprinse, pasă-mi-te să alunge diavolul ce se strecurase în sufletul său. Logic, efectul plastic pe care îl obținusem în cadrul larg, trebuia sugerat și în planul apropiat, atunci când spectatorului îi se dezvăluie adevărată dramă pe care o trăia eroul, când îi se putea citi în ochi toată ura și umiliția la care era supus. I-am explicat maestrului de lumină Călin Constantin, altă personalitate din lumea anonimilor, ce vroiam să fac, mi-a cerut un răgaz de cinci minute, a schimbat legăturile la trei proiectoare, eu, el și Iliuță, alt personaj special, am îmbrăcat satulele a trei călugări și, cu proiectoarele în mână (ținute desupra capului, am repetat mesul călugărilor, având grijă ca efectul să pună în valoare vibrația fiăcărilor de luminări, să umbrească, din când în când, trăsăturile, făcându-i actorului chipul mai cioplit, mai îndurerat, mai revoltat. Pe ecran, efectul a fost surprinzător... Știam despre Călin numai lucruri bune. Că este un excelent organizator, că are grijă să-și alcatuiească echipe numai din oameni bine pregătiți, că este parolist, politic, cultivat, profesionist de înaltă clasă. Ce nu știam?... Cît de ușor poate veni către mine, cît de sensibil înțelege intențiile pe care, uneori, nici nu ai timp să le explici, cît de repede decodifică starea pe care vreți s-o obține într-o scenă, punând în valoare planurile de umbră și lumină care dau misterul unei secvențe...

Se întincau bine când am terminat de filmat, am repetat mesul călugărilor, având grijă ca efectul să pună în valoare vibrația fiăcărilor de luminări, să umbrească, din când în când, trăsăturile, făcându-i actorului chipul mai cioplit, mai îndurerat, mai revoltat. Pe ecran, efectul a fost surprinzător... Știam despre Călin numai lucruri bune. Că este un excelent organizator, că are grijă să-și alcatuiească echipe numai din oameni bine pregătiți, că este parolist, politic, cultivat, profesionist de înaltă clasă. Ce nu știam?... Cît de ușor poate veni către mine, cît de sensibil înțelege intențiile pe care, uneori, nici nu ai timp să le explici, cît de repede decodifică starea pe care vreți s-o obține într-o scenă, punând în valoare planurile de umbră și lumină care dau misterul unei secvențe...

Stă și se gîndește, se uită de jur împrejur, apoi caută cu febrilitate puncte de sprijin, între pereți și plafon, de unde ar putea să așeze proiectoare.

— Valerică, nu ne complicăm, trebuie să meargă repede, sintem în întziere.

— Repede, repede, dar vād că ați pus un travling aproape circular, de undeva trebuie să mă așez și eu cu proiectoarele...

— Bine, Valeriu, hai să vedem cum o putem simplifica...

— „Domnu” Anton, lăsați simplificarea, asta nu rămîne pe film!

— Valeriu, trebuie repede...

— Repede „domnu” Anton, dar dumneavoastră veți filma tot timpul pe travling și alți mai pus și sârăcia asta de „Canon” (este vorba de transfocator), vād că-i decupați în portrete foarte multe...

— Da, Valerică, este o „cameră de taină”, cu lumină de la luminări, atmosferă conspirativă, cu portretele interpretelor ce se impun evidentiate în atari situații.

— Ei, vedeți! Și mie îmi cereți repede să așez alți proiectoare!

— Nu Valeriu, proiectoare mai puțin...

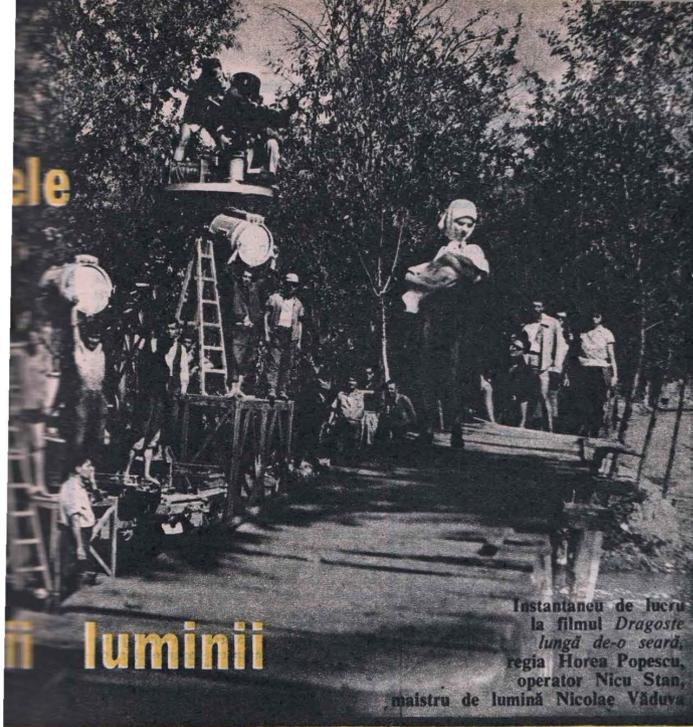
— Asta complică situația... Știți, vă trebui să lucrăm cu „cremere” cu „mama tului” (dispozitive și anexe pentru reținerea luminii — n.r.)...

— Da, am mai făcut și altădată... Se uită țintă în ochii tăi, adică unde? Îi trimite eu cu mult în urmă, aproape la începutul colaborării noastre...

— Camera tătăului lui Liviu — discuția dintre doctor și Dudu... Se face că nu-și aminteste.

— Ultima noapte a copilăriei... Biroul care era luminat numai de la lampa de pe masa de lucru...

— Dal proiectorul pom de iarnă — și aminteste... (În acel birou atmosfera a fost creată numai cu lumina unui proiector mare la care



luminii

Instantaneu de lucru la filmul *Dragoste lungă de-o seară*, regia Horea Popescu, operator Nicu Stan, maistru de lumină Nicolae Văduva

venea să creadă. Ce-i uluia pe ei, pentru noi, care bătorosim zăpada din poiana alergînd de la un brad la altul, ridicînd proiectoarele la 8-10 și chiar 12 metri înălțime, uitînd de frig și foame, devenise un act banal de care nici măcar nu mai eram conștienți. Instalația de lumină pe care a făcut-o atunci Văduva nu se mai făcuse în cinematografia română. Mărturia vie, incontestabilă o reprezintă filmul. Cu nea Văduva am făcut peste 25 de filme, unele de referință. *Răcoala*, *Dragoste lungă de-o seară*, *Columna*, *Legenda*, *Baltașul*, *Puterea și Adevărul*, *Zestrea*, *Conspirația*, *Capcana*, *Trei scrisori secrete...*, sînt doar o parte. Cinci premii de imagine... și 14 ani de viață, de muncă cot la cot, de experiență dobîndită împreună cu un ins de la care am învățat foarte multă meserie.

Rămăs cu gîndurile la maestrul de lumină, primir-o înălțare, ca-n filme, peste chipul lui Văduva s-a suprapus cel al unui alt bărbat care, ani de-a rîndul, îi fusese mina dreaptă. Marin Ion. În afara faptului că multă vreme nu eram foarte siguri care din cele două nume este cel de familie, cred că, uneori, numele îl reprezintă caracterologic pe cel ce-l poartă. Numele Marin Ion percută prin simplitate. E direct și fără zorzoane. Așa este și purtătorul lui. Îi spui ce vrei, înțelege imediat, se apucă de lucru, dă indicații scurte, directe, își ține echipa în mînă și pînă nu este gata, nu te mai întreabă nimic. A moștenit de la maestrul său tot ce era mai bun. Are un simț al luminii cu totul remarcabil. Intuiește direcția și utilitatea fiecărui proiector. Știe că lumina este aceea care face să trăiască sau să moară imaginea, că numai prin ea crezi atmosfera și nu se dezlipiște de operator, uneori el fiind acela care îți sosește la ureche: „Nu vrei să subliniezi mai mult arcada... sau, umbra de sub scară nu e prea groasă?”

Cînd filmam *Toate pinzele sus*, nevoia ne-a dus la gura de vărsare în mare a riului Ropotam.

Arhitectul Bogos construisese pe un mal cîteva colibe din birne, iar dincolo de riu, pe o plajă fără acces, o altă construcție mai impunctuală care servea de locuință, depozit de mărfuri, unelte și pulberă de aur culesă fir cu fir „de atalului angajați de Strikland”. Trebuie să precizez că singurul drum de acces pentru camioane și utilaje grele — grupurile electrogene — era numai pe malul sătucului construit de noi.

Promisiunea făcută regizorului Mircea Mureșan, încă din momentul alegerii locului de filmare, era de necomentat.

„Marinică! m-am întors eu către unica mea speranță. Am nevoie de lumină pe partea cealaltă a riului”. Nici o problemă. Ducem! Îmi spuneti ce vă trebuie și... Miine seară filmăm, da? „Miine... însă nu de proiectoare îmi este grija. Coloana de tensiune. Am nevoie de vreo 100 de kilowați.”

„Eu vorbesc cu directorul, se uită în ochii mei Marinică. Dacă nu mă descurc, intrăți dumneavoastră tare.”

„O să te înțelegă. Oricum, amintesteți-că miine este ultima zi de locație în Bulgaria. Clauzele contractului îl privesc.”

Era aprilie. A doua zi la ora 12.00, camioanele cu utilaje, întreaga echipă de electricieni, masiniști, timpieri și eu eram la locul filmării. Ne așteptau 12 bărci pescarești cu ancore și cu cite un pietros de 10-15 kilograme. Marinică le-a înșirat de-a latul cu ancorele în amonte — riul avea cam 150 de metri lățime — timpieri au făcut punți de legătură și, cînd încă nu se inserase bine, lumina era instalată pe amîndouă malurile riului Ropotam.

Cum poți uita astfel de oameni?... Mai bine de zece ani am împărțit și binele și răul trînd la Actorul și sălbaticii, Trepte pe cer, Înainte de lăcere, Clipa, Mireasa din tren, Punga cu libelule, Dragostea și revoluția, Acaasă... Cinci premii naționale și unul internațional la San Sebastian... Dal Cu Marinică, acest mare pasionat al meseriei pe care o face cu dragoste. De cite ori ne înțîlim în string mîna și-n gînd îi mulțumesc pentru buna colaborare ce-a fost între noi.



Arta iluminării portretului în cadrul (*Marga Barbu și Olga Delia Mateescu în Colierul de turcoaze*, scenariul Nicolae Paul Mihail și Eugen Barbu, regia Gheorghe Vițanidis, operator Ion Anton, maistru de lumină Grigore Stoica

mului. Din nefericire, colaborarea a fost prea scurtă. Am reluat-o după zece luni și nu ma înșelasesm. Călin s-a dovedit așa cum intuissm: Un mare maistru de lumină, un sensibil la frumos, un om drept și cinstit, unul dintre maestrul care alcătuiesc elita „marilor anonimi” ai cinematografilor noastre și fără de care noi, operatorii, nu ne-am putea tălmăci gîndurile pe ecran sau, mai direct spus, chinurile noastre nu s-ar transforma nicodată în emoții.

Nicu STAN

s-au pus tot felul de difuzoare, jumătăți „mama tului — cremere” agățate la mică distanță în fața lentilei. Aveai impresia că lumina se strecoară... Învinge legea implacabilă a propăgării. Lumina vibra, cînta.

Îi face mare plăcere această amintire, începe să zîmbească.

— Da, „domnu” Anton, vă amintiți ce spunea domni” Gologan: „Lumina trebuie să vibreze, să cînte ca o simfonie”. Începe să-l imite pe Ovidiu Gologan, dînd din mîini ca un dirijor.

— Știți, la Facerea lumii, decorul hipodrom, construit pe platoul 47 Am instalat 800 kw, lumina venea de la soare...

— Valeriu, hai la oile noastre... acum luminăm cu luminări.

— Da, dar e mai complicat să instalam vreo patru pomii (aluzie la pomul de iarnă). Cere timp... Începe să-și scoată cămașa, rămîne în maledu.

— De ce în maledu? E curent!

— Nu-i nimic, sus e cald! Se urcă pe scara Gigele, dă-mi-le pe cel de cinci.

— Nu, Valerică, pe cel de zece.

— Ei, vedeți „domnu” Anton, cum mă complicăți? Asta durează și costă...

— Costă, dar merita!

— Domnu Anton, obrazul subțire cu chelutială mari și țîni... Și uite așa începe o nouă zi de muncă, o nouă secvență, cu zîmbetul pe buze, cu voce bună. Ai poftă să mai și crezi?... Atmosferă de taină...

Ion ANTON



„Lumina să cînte ca o simfonie” (Mariana Buruiană în *Figuranții* de Malvina Ursianu, operator Alexandru Intorsureanu, maistru de lumină Alexandru Nicolae)

800 kw sub soare

Valerica — un nume sau un prenume?
— Valerică!
— Valerică mă cheamă!
... Ziua de lucru începe cu voce bună.
Valeriu, în această încăperă se va petrece partida de cărți — jocul de taină al boierilor conspiratori. (Ne aflăm într-unul din foaierele Teatrului „Pastia” din Focșani). Pe masa vor fi aprinse luminările din cele două șlefnițe, în cele două colțuri opuse ale camerei de taină vor fi puse cele două șlefnițe mari... Cam atât.

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

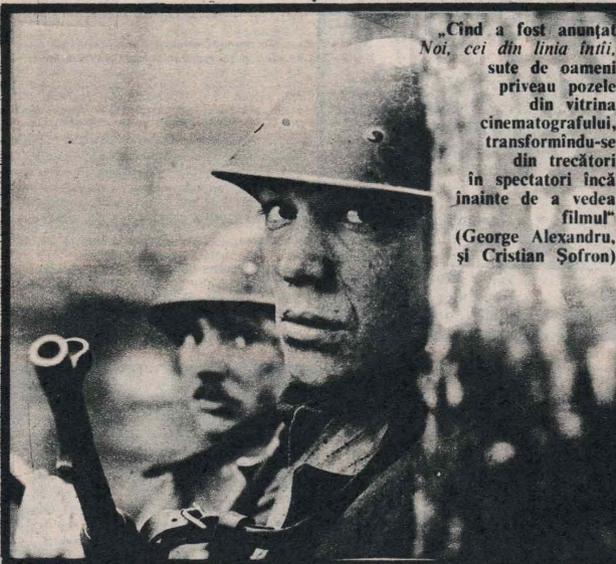
Cele filme au văzut și ce filme ar dori să vadă corespondenții noștri **Oana Andreea Șerban**, din Constanța, str. Mircea cel Bătrîn nr. 144, bloc MD 78, sc. B, ap. 41, a „vizionat multe filme bune”, însă niciunul nu mi-a plăcut atât și nu a avut atîtă influență asupra mea... (ca Vinătorul de cerbi, pe care-l comentează cu simplitate și entuziasm). „Noi, conținutul corespondența, avem destule filme bune, unele poate chiar foarte bune, însă nici unul perfect”, în care toate, dar absolut toate sînt așa cum ar trebui ca să placă oricui”. Interesant! Unii vor filme istorice, alții de acțiune, de tineret, muzicale, de dezbateri etc., în timp ce corespondența din Constanța vrea filme perfecte. Nimic necuvincios în această dorință, dar cinematografia mondială (nu numai cinematografia noastră) e atât de săracă în filme perfecte, încît... Mă întreb, însă, dacă aceasta o fi definiția filmului perfect: toate, absolut toate să fie așa cum ar trebui, ca să placă oricui. Nu pentru că așa fi în posesia unei definiții mai bune, dar, mărturisesc, dacă așa fi regizor de cinema, n-aș ști (și poate nici n-aș dori) să fac filme care să placă oricui. „Citesc cronici diverse, ne scrie în continuare adepți perfecțiunii cinematografice, și sînt curiosă să văd filmele, însă ele nu-mi par niciodată atât de grozave cum relese din cronici. De ce oare?” Și cînd te gîndești că pînă acum am dat vîntul aproape numai spectatorilor care consideră că filmele sînt incomparabil mai bune decît rezultă din cronici!... Nu e rău că părerile se mai și bat cap în cap; să ne imaginăm că tuturor ne-ar place aceleași filme, toți am avea aceleași păreri asupra lor, că, în sfîrșit, toate filmele ar fi perfecte, așa cum visează Oana Șerban. Mare plăciseală ar fi printre cinefilii! Iată-ne și pe un teren mai, să-i spun așa, concret, dacă or fi existînd și terenuri abstracte:

„Avem atîția actori buni și (dar! — D.S.) rolurile nu sînt pe măsura talentului lor de multe ori, sau alți actori buni pe care-i aplauzi în spectacolele teatrale, dar în filme ori apar rar, ori sînt distribuți în roluri mici, care nu-i fac remarcă (de exemplu: Marcel Iureș, Mihai Dînvale, Gheorghe Visu, Florian Pitticș ș.a.)”. Dă, familie mare... roluri puține. Și o ultimă observație: „Nu știu de ce, dar filmele noastre nu găsesc întodeauna drumul cel mai potrivit către inimile celor care le vizionează; poate că ar trebui să se adreseze într-o măsură mai mare sensibilității noastre. Subiectele să fie cît mai reale (!), iar viața să fie prezentată așa cum e ea, pentru ca spectatorii să se simtă și ei participanți la acțiune.” Pentru cel cînsprezece ani și jumătate — cită ceva Oana Andreea la data elaborării scrisorii — observațiile, în ciuda exagerărilor conținute, mi se par mature.

Mai puțin sceptică decît eleva din Constanța, **Mirela Roman**, din Curtea de Ar-

geș, str. Victoriei nr. 5, Blocul Tineretului, ap. 34, a găsit fără dificultate un film românesc despre care să scrie în termenii cel mai elogioși: Noi, cei din linia întâi, de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu. „Chiar dacă filmul a ieșit în premieră încă din '86 — ne previne fără pic de trac corespondența — comentariile sînt posibile și

regizor, interpreți: „Mi-a plăcut foarte mult acest film, m-a impresionat, m-a făcut într-adevăr să cred că Sergiu Nicolaescu este și va rămîne regizorul nr. 1.” „Desaltfel, filmul este foarte bine gîndit și realizat, cu o distribuție bine încheiată, un film despre război ce pornește de la faptele reale, concrete.” O precizare: de la faptele



„Cînd a fost anunțat Noi, cei din linia întâi, sute de oameni priveau pozele din vitrina cinematografului, transformîndu-se din trecători în spectatori încă înainte de a vedea filmul” (George Alexandru, și Cristian Sofron)

Realul — ca punct de plecare Concretul — ca punct de sosire

acum”. Ceva despre atmosfera de încîmpanare a filmului: „Cînd pe ecranele cinematografulor se anunță un film de mare succes, trebuie să ațerșim cu cîteva zile înainte ca să-și procuri bilete. Așa s-a încîmpanat cînd la cinematograful nostru a fost anunțat filmul Noi, cei din linia întâi. În timp ce în fața cinematografului, pe panoul unde sînt afișate filmele, își făcuse apariția figura impunătoare și plină de autoritate a lui Sergiu Nicolaescu, zăci sau steu — nu exagerez — de oameni se opreau și admirau scenele din film afișate în fața cine-

matografului. Acel grup de soldați români, (surprins în fotografie), care a înfruntat toate ororile războiului, trezind prin iadul necruțător, plin de suferință și mizerie, a făcut ca trecătorii să se transforme în spectatori.” Și citeva impresii despre filme reale se pornește (cînd se pornește), la faptele concrete se ajunge. Adică: realul este întodeauna, într-un fel sau altul, punctul de plecare al operii artistice, concretul fiind punctul ei de sosire; aici meritul este exclusiv al artistului. Asta așa, de amorul... teoriei.

O lege a imaginii celeii mai puternice

Traduttore traditore. Traducătorul e un trădător. Altfel spus, nici o traducere nu este intru totul fidelă originalului. O dată cu trecerea timpului și o dată cu apariția unor traduceri celebre, expresia a cam căzut în dizgrație, astfel că se întîmplă să auzi (sau să citești) că traducerea este la nivelul originalului, uneori chiar că depășește originalul, mult mai des decît auzi perimatul adagiu traduttore traditore. Cam asta ar fi situația transpunerilor dîntro limbă în alta. Dar situația dispenserilor dîntro artă în alta? Aici, disputele nu s-au încheiat, nici măcar nu s-au domolit, dimpotrivă, se înteeșe la fiecare apariție a unei noi ecranizări, dramatizări, musicalizări (imi pare rău, n-am găsit altă... rimă). Dramatizările, mi ai ales, ecranizările au fost nu o dată înțta critică a filologilor, a istoricilor literari, a oamenilor de literă în general. Din cînd în cînd, cite un regizor eminent (Visconti),

Wajda, Losey, Cacoyannis, Haifetz, Mihalkov, Ciulei, Tarkovski, și alții) salvează obrazul cinematografului în disputa cu filologia, dar dispușta sau numai aprehensiunea în fața „trădării” dăinuie. Ecranizări și dramatizări se vor face totuși în permanență (așa cum se fac și traduceri), înfruntîndu-se nu numai opoziția unor critici, dar și opoziția operii literare în sași. Iar marile „trădări” vor fi, probabil, pînă la urmă aplaudate în mod unanim, în timp ce lumea se va obișnui să caute în opera filică nu numai fidelitatea față de opera literară, dar și valoarea cinematografică.

Iată însă un caz în care se refuză o dramatizare radiofonică nu în numele operii literare, ci în numele filmului care, de fapt, a consacrat-o. O corespondență din Tirgu Jiu, care ne roagă ca nu cumva să-i dezvăluim identitatea (?), ne scrie că a nemulțumit-o profund dramatizarea romanului Pe aripile vîntului transmisă la radio. Nu romanul (care „mi-a plăcut, în felul lui”, fără a cădea „în rîndurile fanaticilor lui”) îl invocă autorea scrisorii, ci filmul, ale cărui imagini, pentru ea, sînt de nelocuit și fără echivalență. Mai mult: nu orice se poate dramatiza la radio și mi se pare atât de absurdă pretenția realizatorilor — Mă îndoiesc că vreunul din realizatori ar fi emis vreo pretenție... și ce fel de pretenție? — D.S.) ca aceea a cuiva care a văzută povestea unui roman al lui Camil Petrescu (am zis „să povestea”), nu să analizeze sau

Cînd eram tineri

Nu există film prost”, proclamă, chiar în debutul scrisorii sale, o corespondență din Ploiești. În loc să mă cutremur în fața acestei descoperiri estetice, filologice și practice, în loc să mă bucur, să exult, să telefonez tuturor prietenilor critici literari, teatrali, muzicali, anunțîndu-i că s-a descoperit, în sfîrșit, un domeniu al artei în care nu există lucrări proaste, cu alte cuvinte, în loc să reacționez normal, ca un brav cinefil în fața situației privilegiate a cinematografului, am început să trec în revistă filmele văzute de-a lungul timpului. Există, care va să zică, poezii proaste, romane proaste, piese de teatru proaste, cronici proaste, dar nici un film prost. Oricît am încercat a ține seama de aserțiunea de mai sus, am revăzut de-alungul unei vieți o sumedenie de subproduse cinematografice, confecționate din te miri ce, fără idee, fără emoție, fără adevăr, fără stare estetică (singura care autorizează un produs artistic să poată fi denumit ca atare), pedicele cenușii, inutile, stupide. Afișat într-un eian de generozitate, corespondența noastră își explică axioma: „Există doar incapacitatea noastră de a înțelege un om, de a căuta în spatele aparențelor, de multe ori purile, o idee.” Prin urmare, de vină este incapacitatea noastră de a înțelege un om (nu un film!), și iată-ne și în situația fericită de a accepta că nu există nici oameni proști, de vreme ce nu sîntem capabili să-i înțelegem, să căutăm în spatele aparențelor... Ideea. De unde această neașteptată situație a unui tînar, inclinat îndeobște să caute (și să găsească) defecte pretutindeni unde ele se află (și, uneori, unde nu se află), pe poziția sigură a unui fel de perfectism estetic? Nu, firește, nu e vorba de o poziție etică, cu atît mai puțin de una filosofică. În cazul corespondenței din Ploiești, a fost o simplă și banală săritură polemică peste cal, prilejuită de apariția, cu mai mult vreme în urmă, în revista „Cinema”, a unor articole în care se comentau premiile Oscar pentru cele mai proaste filme (serialele Rocky și Rambo), filme pe care autorul articolelor își îngăduia să le numească „ineștii filmate” sau „neghibii filmate”. În dorința ei de a demonstra că Rambo nu este un film (de serial) prost, autorea scrisorii a făcut o săritură pe extremă și a emis apodictic: nu există film prost.

Lășind la o parte faptul că în comentarea operii (produsul) de artă nu se mai folosesc de multă vreme expresii categorice și exclusiviste de tipul „nu există” sau „există numai...”, o fi chiar atât de vinovată tînra apărătoare a lui Rambo? Care noi înșine, cînd eram tineri, nu apărăm cu toată convingerea și fără nici o rezervă filmele preferate ale copilăriei și adolescenței noastre, filme dintre care, după surzerea anilor, unele ni s-au revelat ca niște bube bagatele? Să nu învinuim, așadar, tineretea pentru ceea ce era ea mai frumos și recuperabil: entuziasmul fără limite...

să comenteze) — ar ieși ceva atât de searbăd față de original!” Mă rog, a povestit un roman de Camil Petrescu e într-adevăr un lucru imposibil, în timp ce romanul scris de Margaret Mitchell nu e chiar de ne povestit, fie și la radio. Bineînțeles că nu orice (și, mai ales, nu oricum) se poate dramatiza sau ecraniza, dar înțeleg că insatisfacția corespondenței e provocată nu atît de imposibilitatea dramatizării romanului (imposibilitate în care, am spus, nu cred), cît de calitatea dramatizării. Presupun însă că, în cazul de față, e vorba de o imposibilitate de receptare, lîindă imaginea cinematografică au lăsat o impresie mai puternică și oarecum definitivă. Ar fi ca un fel de „lege a imaginii celei mai puternice”, imagine care le ignoră sau le refuză pe celelalte, de alt tip, așa cum această lege însăși, dacă există, are cîștig de cauză în fața celeilalte „legi”, a „imaginii originare”. Uneori, imaginea literară e cea mai puternică, excluzînd imaginea cinematografică, teatrală, radiofonică, altelei imaginea cinematografică este cea mai puternică, în acest fel excludîndu-se, probabil, secretul marilor ecranizări unanim aplaudate...

Pagina „Spectatori, nu fiți numai spectatori” este realizată de **DUMITRU SOLOMON**

„Imi plac filmele perfecte si Vinătorul de cerbi de Michael Cimino cu Robert de Niro (dar și cu Meryl Streep) mi se pare a fi unul dintre acestea”



Implicare cinematografică

Filmul e o prezență continuă în paginile amintirilor lui Valeriu Cristea, publicate sub titlul „După-amiaza de simbătă” (Ed.C.R., 1988). Continuă și surprinzătoare, așa zice. Surprinzătoare din mai multe motive. Întîi, fiindcă Valeriu Cristea e critic literar (unul dintre cei mai valoroși ai literaturii române post-belice), așa încît normal ar fi fost ca evocările sale să trimită la cărți, nu la filme. În al doilea rînd, din cauză că în opul cu pricina nu sînt înșirate cursiv episoade de viață, printre care să le vină rîndul și unor drumuri la cinematograful sau unor întîmplări legate de lumea artei a septa. În al treilea rînd, dacă ne gîndim la felul de a fi al inșei critici practicate de Valeriu Cristea, ei nu se oprește la suprafața lucrurilor, la înveștii „vizibile”, la forme și culori, ci pătrunde în straturile mai profunde ale operelor literare, în „subterană”, urmărind un fel de hermeneutică existențială, cu aspect de meditație morală și de „filozofie” a vieții din text și, prin extrapolare, de dincolo de el — de unde impresia unui autor mai degrabă sinăstrit în sine decît sedus de sciliciorile lumii ecranului...

Ea, această „Jume”, cu legile și cu vasi-tatea semnificațiilor ei, e mai subtil și mai adinc implicată în „După-amiaza de simbătă” decît dacă e-ar fi restrîns la o sumă de referințe „memorialistice”. Ea, acea „Jume” de imagini, se împletește cu amintirile criticului în două moduri parte, influențîndu-le derularea și sporindu-le-o, contribuînd — adică deopotrivă la turnarea faptelor într-o formă narativă și la extinderea substanței de viață a evocării. Se va înțelege mai bine cum stau lucrurile după ce voi lua pe rînd aceste două laturi de implicare „cinematografică”, ilustrîndu-le funcționarea în carte.

Ar fi — mai întîi — structura narativă. Ea se deosebește de aceea obișnuită în cazul volumelor de memorialistică, pe care le citim ca pe istoriile unor personaje, ca pe niște desfășurări romanești, așadar esențialmente literare. Ei bine, cînd amintirile lui Valeriu Cristea, îl dai, de la un punct încolo, seamă că ele sînt puse în pagină nu tocmai la acel mod romanesc, ci într-o ciudată, neașteptată cinematografică. Nu altî pentru că întreaga carte e compusă din scurte „secvențe”, alcătuit de un „montaj” de memororii — atare descriere nefînd, la urma urmei, decît o cate-metoralică de a defini un text scris; ci datorită modului efectiv în care autorul își per-cepe materia „epică”: el chiar revede în minte — și recunoaște asta — „imagini” și „se-vențe” (de pildă, pe bunica din partea tatei o „vede” într-o imagine mai amplă înșă, mai staruitoare — ca o secvență lungă, statică” — p. 14, o amintire numismatică are „colona sonoră” — p. 49, nu uită cum, în împrejură-

rile morții unui cunoscut, „filmul presupus al crimei și al agoniei mi se rostogolea neîn-cetat prin minte” — p. 82, pregătise cîndva, împreună cu sora lui, scena sîrbătorii mamei, în care copiii erau „regizorii acelei atmosfere euforice și înălțătoare”, iar „operator ea soare-lei” — p. 146, și amintese piața „pe al cărei ecran de estilat mi s-a proiectat cu ani în urmă un gînd” — p. 264 — s.a.m.d.). Ni se ofera și o explicație personală a acestei inci-nații către „filmul” și nu către „romnul” amintirilor („Sînt înzestrat, îndrăznesc să spun, cu imaginația a ceea ce a fost, am ca-pacitatea de a-mi reprezenta într-un chip foarte concret trecutul mai mult sau mai pu-tin îndepărtat, de a-l actualiza și cotidianiza”

— p. 69; a vedea oameni, împrejurări, lucruri care au fost este, cred, principalul meu ta-len” — p. 116) — înșă merită să vedem aici o trăsătură psihologică mai generală, legată de o structură „cinematografică” arhetipală, de capacitatea noastră de a „vizualiza” mental momente din trecut, de a „revedea” locuri, fi-nițe, întîmplări, de a „derula” în gînd „filmul” evenimentelor; căci ce altă metaforă decît a cinematografului simte omul jumătății noastre de secol că se potrivește mai bine exis-tenței sale de „personaj” al unui „roman în imagini”? Valeriu Cristea reia — în acest fel — mica teorie schițată cîndva de Mircea Eliade (și pe care am semnalat-o în Almanah Cinema 1989) — cu adaosul că o face

spontan, firesc, nu cu un aer demonstrativ, ci cu unul de autenticitate a intuiției, cu altî mai prețios. În asemenea împrejurări, cinefili pot fi — nu-i așa? — fericiți, căci pasiunii lor se dezvaluie temeiuri de o nobilă profunzime...

Cealaltă cale pe care filmul — cum spu-neam — se implică în alcătuirea „După-amie-zii de simbătă” este alinierea la materia de viață propriu-zisă: Valeriu Cristea numește multe filme, văzute mai demult ori mai de cu-rînd, și le transformă în pretexte pentru medi-tația morală, asemenea oricărui altor fapte și întîmplări. Nemaifiind loc să le fac un inven-tar minuțios, mă mulțumesc cu cîteva ilu-strări. O valoare simbolică în acest sens are „glosa” la *Porțile albastre ale orașului*, ecranizarea după Marin Preda, unde comentariul alinuat repede de la ficțiune la viață, autorul tracînd la propriile lui amintiri legate de 23 August (p. 55-60), cea ce indică gradul de asu-mare a „cinefiliei” din unghi existențial, de trăire directă a filmului. În alt loc, cîteva splendide pagini despre Stan și Bran con-densează o întreaga „filozofie” a cîndorii și a marginalității, începînd cu ideea surprinzătoare și originală că celebrii comici ar intruchipa genul neîndemînării catastro-fale”, reprezentînd astfel „eterna copilarie a unui popor ce s-a maturizat prea repede”, „caliculi vulnerabili salvator” și — pînă la urmă — nici mai mult nici mai puțin decît „invenția cea mai serioasă, invenția cea mai importantă, invenția numărului unu a inventi-vei Americi, contribuția ei cea mai de seamă la tezaurul de valori artistice și morale al umanității” (p. 99). În sfîrșit, să mai spun că cele mai multe lituri de filme invocate în „După-amiaza de simbătă” sînt ale unor pro-ducții sovietice — Rublov, Călușura, Solaris, Moscova nu crede în lacrimi, Du-te și vezi, Mecul scolului, Corul, Gara bîlorum, Sibe-riada, Călna roșie ei caetera —, nu fără lega-tură cu pasiunea pentru abisulul suflet rus pe care Valeriu Cristea a deconspirat-o în cartea sa despre „Tînarul Dostoievski”, în „Dicționa-rul personajelor lui Dostoievski” și în atîtea alte locuri...

Ion Bogdan LEFTER



Din carte pe ecran, *Blestemul pamîntului, blestemul tîburii* de Mircea Mureșan după Liviu Brebrau cu Ioana Crăciunescu, Petre Gheorghiu și Șerban Ionescu



„Pilule Stan și Bran” (Doi isteji.)



Romane în imagini (Siberiada de Andrei Mihalkov Koncealovski, cu Ludmila Gurcenko și Nikita Mihalkov)

puncte de vedere

Poate, o oglindă

Particip cu plăcere la premierile filmelor noastre. Atmosfera e, îndeobște, amicală, ambianța destinsă, au loc îmbrățișări gene-rale, sărutări individuale, felicitări particulare, complimente înăncămate, circulația fîr și sur-suri, se desfășoară bătați pe umeri, pe om-plați, pe cefe, copiii buimăci se urcă pe scenă năstînd cu să dea buchețele, părinți emoțio-nați le arată de lîngă scenă, cu degetul, di-

recția justă: „Ja dînsa, mamă!”, „pe el, puica!”, și destinatarii apucă înfiorați vegetalele și mîngîie emoționali aducătorii, spașul întune-cat din fața ecranului devine fericit.

Sînt agreabile, desigur, și discursurile im-provizate, causeriile de piscot ale prezentato-rilor — despre care, de regulă, nu se știe cine sînt și de unde provin — și care numind ope-ratorul de imagine îl caută din priviri în exact partea opusă, în timp ce la mijloc se apăsăcă spre public col de sunet, recomandă superi-ativ pe juna montează și apreciază extrem pe cineva despre care se observă numaidect că nu e nici pe scenă, nici în sală, urîndu-ni-se, apoi, tuturor aplaudătorilor de pe scaune, „vi-zionare plăcută!”

Cel mai distractiv și instructiv moment e totuși apariția, în sir indian, a creatorilor și producătorilor. E un prilej să-i prețum în carne și oase, și nu o dată le admirăm haru-riile notorii, zîmbetul cald, figura expresivă, statura sportivă ori grațioasă. Priveliștea e mai todeauna originală, întrucît avem ocazi- să cunoaștem mult din ceea ce e nou în ma-

terie de modă și obiceiuri. E drept că unii apar în haine normale și cu cravată, iar unele în rochii simple, îngrișite, cochete. Dar atrag atenția mai ales aceia care și-au studiat înde-lung aspectul pentru împrejurare. Un încă tî-nar regizor cu pantofii innoțorii, pantalonii burlan și cămașa desfăcută pînă dincolo de coșul pieptului avea o alură aproape pariziană — evident de banlieu. O costumieră cu pantaloni-jambieră și veston supradimen-sionat, de factură militară, cu toată coafura năpusită pe un singur ochi și o singură ur-che a făcut o impresie ieșită din comun. O prea tînară actriță ne-a răsfatat ochii cu o ro-chie de catifea avînd agățai pe ea fluturări de argint din pomul de iarnă, vestimîntul înce-pea de la bust, lăsîndu-i umerii goi, fiind mai lungă într-o parte și în schimb avea pe cap un penaj roșu de egretă peste care plutea un voal-roz, terminat în jurul gîtului, regiune unde începea să bată în portocaliu. O altă prouită interpretă plutea într-un fel de patra-fir agrementat cu nurci și dihoři. Altfă arba-rase un poncho sud-american în culorile

spectrului solar. Recordul — după mine — l-a bătut o persoană de gen feminin, care s-a înfășșat într-o tunică verde cu lungi epoleți maro și pantaloni negri, bufanți, în cizme gal-bene de pescar, amintindu-mi pe Henric Pă-sărarul dintr-o gravură păstrată la muzeul din Dresda. Iși purta dezvoltat carnavalistic costum și cînd și-a auzit numele a păsut ener-gic în avanscă ridicîndu-și delicat, cu cîte două degete, bufanții, ca pe o grîndină, exe-cuțînd apoi o reverență ce semăna cu salutul judokanilor înainte de a se încăiera. Nu mai insist asupra bălătuului într-o prea mițoara sa-rică grefată pe blugi vineții cu petice negre și adădai ai căror trecut îndepărtat fusese alb.

E evident că nu avem a face nici o obser-vație celor ce-i aduc în fața ecranului, că doar n-o să-i costumeze la Casa de filme. Ne gîndim doar la posibilitatea instalării unor eventuale oglinzi în locurile de unde această noștră armada pornește năvala spre pu-blic...

Valentin SILVESTRU

Mitul bunului sălbatic și bunătatea ca atare!

Altă premieră mult așteptată pe ecranul pariziene: **Crocodile Dundee (II)**, o suită la filmul australian care a cunoscut un succes monstru, acum trei ani. Primirea e însă de astă dată cam rece; ca întotdeauna, continuarea nu mai rezistă comparării cu producția inițială. Până și o glumă foarte bună și pierde hazul auzită a doua oară.

Nu m-am repezit deci la **Crocodile Dundee (II)** și am preferat să-l văd pe primul, ceea ce am reușit ușor grație unui magnetoscop și videotelei FNAC. O bună bucată de timp am rămas perplex, nevinându-mi nici măcar să zămbesc. Ce-o fi găsit altă lume în această variantă contemporană a „bunului sălbatic”? Pe urmă a mai mers. O tinără și frumoasă gazetărită americană debarcă în Australia, ca să scrie despre omul care a reușit să scape întreg din dinții unui crocodil. Personajul face pe călăuză, stă la dispoziția turiștilor doritori să se aventureze prin regiunile neumbiate ale patriei cangurilor. E un fel de „trapeur” localnic, muschulos și flegmatic, cu destul farmec masculin, ca vizitatorii să-i guste societatea. După o serie de peripeții, în care progenerura civilizației încearcă senzațiile tari ale vieții frustrate, are loc experiența contrarie. Jurnalista îi ia cu ea la New-York pe **Crocodile Dundee** și, acum, primitivul va trece prin surprizele, nu mai puțin intense, ale lumii hiper tehnicizate. O atracție reciprocă între protagoniștii biruie însă prăpastia care îi desparte și ei sfârșesc prin a-și jura cu voce tare dragoste veșnică, așa cum cere finalul unui film destinat să trimească acasă spectatori satisfăcuți.

Cineva a furnizat o explicație socială ingenioasă faptului că atât lume s-a dat în vînt după povestea aceasta cam idioată: civilizații vesele a edenerii naturale, iar populația lumii a treia dorește să aibă și ea confortul pe care îl asigură viața tehnica modernă. Situația comică o crează, așa adăuga, constatarea realității că amîndouă lumiile arată a paradisuri numai privite de departe.

Filmul lui Peter Faïnan, debutant cu mîna mai mult ca norocoasă, a plăcut, cred, tor prin doza de adevăr strecurată în mitul „bunului sălbatic”. **Crocodile Dundee** nu e o veritabilă odrasă a primitivității, ca dealtfel eroșii spațiul fust australian care-l propune drept eroul său reprezentativ. Seamănă mai de grabă, după cum umblă îmbrăcat, cu colonizatorii continentului. Ascultă muzică rock și dansează pe ritmul ei. Îi sînt familiare o mulțime de ustensile tehnice, telefonul, automobilele, automatele din baruri. Nu e nimic măcar un viteaz fără pereche și o bună parte a povestilor despre el au fost născocite pur și simplu. La început face chiar impresia unui Tartarin local, care se laudă cu isprăvi vînătoare imaginare. E simpatic tocmai prin amestecul de naturalitate și spoială culturală, iar Paul Hogan, interpretul, ajuns star peste noapte, îi însușia o deplină credibilitate. **Crocodile Dundee** nu lasă nici o clipă impresia a fi fost fabricat în studio, se comportă exact așa cum ar arăta azi, „bunul sălbatic”, adică alături apreciable de civilizație. Mai sînt și ogramadă de „gaguri” amuzante în special prin spontaneitatea cu care iau naștere. Paul Hogan declară că le inventează pe loc, dealtfel are o veche experiență de la televiziune, unde a lucrat lungă vreme și e autorul scenariului.

Cînd am adus înapoi la videoteacă, **Crocodile Dundee** cineva preda caseta cu E.T., prin urmare n-am mai stat pe gînduri. Toată lumea a găsit că Spielberg iese cîștigat nerăritîndu-ne nici un extraterestru la sfîrșitul filmului **întîlnire de gradul trei**. Așa credeam și eu, intrucît era vorba de niște fapteuri greu imaginabile manifestîndu-și o atitudine amicală sub tălșarea monstruoasă pe care ar fi dat-o fatal natura lor radical diferită.

filmul rutier

Secundele traversării

Cine nu știe că drumul cel mai scurt dintre două puncte este linia dreaptă? Ni s-a explicat și demonstrat acest lucru de ve vremea cînd făceam cunoștință cu primele noțiuni de geometrie, la mai tîrziu, cînd ne-am făcut mari, ne-am convins, de nenumerate ori, de acest adevăr. Ca acum să ne pomenum cu un filmuleț (**Secundele traversării**, regizor: Stefan Sandu, studioul „Animafilm”) care, prin câteva secvențe inteligent alcătuite, cutează să aducă corective axiomei, prezentînd argumente ce nu poți să nu le accepți și, treptat, aproape pe nesimțite, să le însușești. Argumente logice, realiste, bazate pe calcule simple, inspirate din viață și prezentate într-o manieră ingenioasă de împletire a imaginii cu comentariul, argumente potriviri cărora, în cir-



Omul care a reușit să scape întreg din gura unui crocodil (Linda Kozlowski și Paul Hogan în **Crocodile Dundee**)

Cînd paradisul e paradis numai privit de departe

în E.T., Steven Spielberg se ridică împotriva locului acestei opinii, consubstînd-o la judecată antropocentrică și chemîndu-ne la învingerea ei. Parul lui e ca dîtoșia să alunge în noi repulsia pe care o inspiră vizi-

tatorul din altă lume, cu chipul lui de batrînat evoluat pînă la treapta firmitor inteligente. Că așa se întîmplă, ne dăm seama prin proprie experiență, vîzînd filmul. Ajungem astfel să urmărim emoționați cursa fantastică



„Fugit irremediabile tempus...” (Jack Warden, Elaine Stritch, Woody Allen, Mia Farrow în **Septembrie**)

cuație, nu întotdeauna drumul cel mai scurt între două puncte este linia dreaptă. În speța, cazul traversării. A acelei banale, doar în aparență după cum vom vedea, ajungere de pe un trotuar pe cel de vizavi. În cazul acestei traversări — adică al mersului de unde coborîm de pe trotuar și pînă unde urcăm pe cel situat pe partea opusă a arterei — drumul cel mai scurt, ține să precizeze filmul, este cel regulamentar. Chiar dacă, uneori necesită să mergem ceva mai mult, respectiv pînă la cea mai apropiată zăbră.

Folosind un procedeu ingenios: stop cadru pe imagini reale combinate cu desen animat, completat cu cronometrarea secundelor, pe cadrulul unui ceas electronic, realizatorul documentarului — în calitate de scenarist, operator și regizor — izbuteste să ne doveadă că ceea ce pare de necrezut și anume faptul că aproape întotdeauna, chiar dacă drumul este mai lung, traversarea se zăbră nu cere mai mult timp decît atunci cînd o facem în afara ei. Dimpotrivă. Deoarece traversarea la întîmplare, pe unde o fi, înseamnă după cum ne avertizează peripețiile unui pieton imprudent, pendularea plină de primejdii printre mașinile în mers, fuga din fața unor, retragerea precipitată dinaintea altora, astep-

tarea înfrigurată, în mijlocul bulevardului, a trecerii cite unui șir de automobile.

În ansamblu, meritul filmului, credem noi, este încusîntat de a pune în evidență riscul real, inerent și inevitabil al traversării hazardate. Cu toate că dintre pietonii surprinși de aparatul de filmat de-a lungul unui traversării la nimerală doar unul este lovit de mașină. Toți, pe neudea, într-un colț intim al reflecțiilor noastre, nu rezistăm tentației de a asumi cu candidații la sinucidere pe cei care sîfidează, deliberat sau nu, pericolul traversărilor spontane, avîntîndu-se, sub efectul primului impuls, în trecerea străzii. În asemenea cazuri, după cum bine remarcă comentariul (bobru, dar cald, competent, fără să descâlcescă), scopul traversării ajunge adeseori să nu fie altmîdiu: deplasarea este intreruptă brusc, pentru mai puțin sau mai mult timp, dacă nu... definitiv. În măsura în care, după viziunea acestui film, vom avea țaria să ne recunoaștem și noi în anumite secvențe — chiar dacă nu o vom mărturisii nimînu! — în aceeași măsură putem să-l socotim o reușită în promovarea comportării pietonale civilizate.

George ENE

de copiii care gonesc pe biciclete cu puțul de extraterestru înspire locul unde el speră să vină părinții lui ca să-l ia înapoi, și dorim din tot sufletul reușită acțiunii acestuia generos.

Spielberg nu greșește făcînd apă și aici la o rezervă mare de bunătate omenască, oricîtă neîncredere ar arăta în ea cinematograful contemporan. Cînd alția mizează pe agresivitate și cruzime, inițiativa lui denotă mult curaj. Vine el dintr-o imaturitate prelungită, ori e dictat de o intuiție mai exactă a verității naturii umane în cea de-a cîtorzei decurajatoare cu care ne obisnuim? După cît a plăcut E.T., a doua ipoteză pare mai posibilă.

Nostalglia succesului

Fîndcă m-am copiatîri destul în compania lui Steven Spielberg, am simțit nevoia unei cure de intelectualism. Mi-am furnizat-o trei filme la rînd de Woody Allen. Cel mai sofisticat a fost **Memoriile lui Stardust**, unde eroul e regizor de film și are diverse probleme profesionale, pe lîngă altele vechi și noi, sentimentale. Ca de altfel ori, Woody Allen apare în ipostaza intelectualului american nevastă. Pacient al psihanalizărilor, dar parca mai complex și neliniștit. În plus, lucrează la ultimul său film pe care nu va apuca să-l vadă proiectat. Realitatea, amintirile, obsesiile, anxiile și ficțiunea operii zămislite de erou se amestecă. Rezultatul e filmul, o speță de originalism expresionist tragic și burlesc totodată.

Zile la radio are, dimpotrivă, o factura foarte simplă. Se mulțumeste să evocă viața unei familii mic-burgeze de evrei americani. Sînt întîmplări cotidiene, vesele și amare prezentate așa cum și le aduce aminte copilul care a fost Woody Allen, în niște ani cînd lumea asculta pasionată emisiunile posturilor radiofonice. Aici finețea și concizia desinului încintă.

Cel mai mult mi-a plăcut însă **Hannah și surorile ei**, pentru că, pe lîngă o admirabilă reconstituire a unui mediu specific, cu figuri memorabile caracterizate, transmise și o undă de poezie. Ea se naște din nostalgia artei. Surorile din film au moștenit-o de la părinți, aceștia neîncetînd să tor vorbească de momentele faste cînd au stat amîndouă sub bătaia reflectoarelor scenei. La reuniunile familiale, otrava succesului e distilată și infuzată în sufletul participanților.

Pe scenă n-av satisfăcția sa a urc decît Hannah care a făcut o carieră de actriță veritabilă și se comportă în consecință ca o femeie echilibrată. Surorile ei, rămase niște veritabile, o admiră și o învidiază, fiind și slătă să-și hrănească ambițiile numai cu simulacra ale unor profesii artistice. De unde și o anume dezordine vizibilă în viața lor. Pînă cînd, cea mai neretică începe să scrie și transformă confesiunile pe care i le-au făcut surorile ei în piese de teatru, referîndu-se a fi o autoare dramatică excelentă. Mișcător e în film procesul acestei împliniri a unei vocații, prin acumularea și filtrare secretă de mici drame cotidiene. Umorul, cu care Woody Allen, aici martor apropiat al minunii, știe să povestească totuși salvează istoria de orice pedanterie. Reușita imobilizează felonia surorii celei mai mici, o trădare conjugală, și aduce pe deasupra crisalidei prefăcute în fluture, un soț. Remarcă și cum, la fel cu Charlott, Woody Allen nu ăreă ărică să se repete. Scormonește mereu aceeași experiență particulară de viață, convins fiind, pe drept, că ea are o valoare universală, reprezentativă.

Încă ceva, îl urmărește o nevoie post modernă de a-i dezvalui spectatorului culisele actului artistic, cum a făcut-o și în **Roză purpurie din Cairo**.

Și Fellini resimte de mult același impuls. Am avut o confirmare în plus, vîzînd **Ginger și Fred**. Gustul însă pentru sarcasmul enorm, caricatural îl împinge să insiste asupra mistificației la care s-ar deda arta. În interviu punea apărîrii lui Mastroianni sub semnul scmatrișii și-i dăruia celebrității actor italian toate ustensilele ei, jobenul, pelerina neagră și bagheta magică. Acum construiește o situație în care mistificația e ridicată la puterea a pătra. Sîntem martorii pregătirii marelui spectacol de revizion al Televiziunii italiene. Tot ce va apărea feric pe micul ecran se vădește înghesbat din diverse trucuri redacționale penibile. Ginger și Fred nu sînt vedetele music-hall-ului hollywoodian, ci niște imitatori italieni ai faimosilor actori americani. Pe deasupra, au ajuns și la o vîrstă respectabilă, reprezintă doar vestigiile luzorii ale agilității lor trecute, sugerate cu ajutorul grime și reflectoarelor. Fred și cade, atunci cînd încearcă să schelzeze unul din vestigiile să pași de step. Se întreprinde lumina și întrevăgă farsa e suspendată pentru cîteva minute, răgaz a protagoniștii să-și pună întrebarea ce caută în această mascaradă.

Latura forte a filmului o dă descoperirea că mistificația prezidează însăși existența erolor, care caută prin artificii jalnice să-și anuleze altuiva altocva decît sînt, mîniș bîrîni utați de toată lumea și ajunși să se hrănească doar cu iluzia forței lor glorio. Farsa tristă a senilității neremateșate mișcă o coardă tragică în arta marelui maestru circa, Fellini.

Ovid S. CROHMĂLNICEANU

portret

Obiectele sub un destin dramatic

Încă din **Compresorul și vioara**, filmul de diplomă al lui Andrei Tarkovski, o întreagă aventură a obiectelor (obiecte simbolice, desigur, umanizate, purtătoare de memorie afectivă) începe să se contureze.

Un copil, străbătând cu pași „de-o noștină măsură” aleile orașului natal, posedoșe de năinațe unor palide oglinzi, care dacă nu vor deveni chiar o obsesie, vor popula cînd și cînd universul tarkovskian — și nu numai pentru a reflecta, ci mai ales pentru a nuanța relațiile moral-afective, protejîndu-le în valori simbolice. Rolul oglinzii este, printre altele, în filmografia sa, acela de a lansa o punte între protagonist și „jmago”-ul său (în lucrul asemănător, în forma specifică, se înfîșă și în relația dintre spectator și imaginea filmică) chiar între „jmago”-urile diverselor generații. Același copil din **Compresorul și vioara** și alege tovarăș de joacă un adult care lucrează pe compresor (amiciația lor e departe de un anume conventionalism înfîșat adesea în tratarea subiectelor de acest gen). Această relație reprezintă pentru cei mici și o modalitate de a-și vedea viața ce se realizează aici și prin oglindirea perpetuă, mereu înnoită, în calălat, prin proiectie (și investire) în viitor.

În **Copilaria lui Ivan** (istoria unei copilarii în

vreme de război) o oglindă ciudat amplasată, întoarsă cumva spre public, însoțește gestica micului protagonist, gesturile acestuia între zidurile cazărnilor și mișcarea umbrelor de pe ziduri. În pelicula intitulată chiar **Oglinda** reflectările sînt pur simbolice, între diferitele nivele ale fantasmelor-memorie, derulate pe plan imaginar: mama — fiică — iubită — tată — fiu devin subiecte ale unei constelații ce-și relevă valențele umanizat-cosmice.

Solaris este un film în care acțiunea S.F. îmbracă o parabolă existențială: drama regisirii de sine chiar dincolo de moartea tratată într-o modalitate echilibrat-irică în romanul lui Stanislaw Lem **Picnic la marginea drumului**. Călătoria spațială a personajului principal, Kris, devine în film pretext pentru rememorare. Memorabilia rămîne trecerea eroului, la sosirea lui în stația cosmică, printr-un șir de etichete electronice de nichel, răsfrîngînd cînd și cînd frînturi ale imaginii corpului sau, ca într-un coridor de oglinzi. O oglindă așărînd cam pe la mijlocul filmului răsfrînge chipul iubitei pierdute, aflată într-un moment de blind narcissism — reversul acestei imagini „pline” fiind, așa spune, aceea a hubului alb de care se zărește doar noaptea profundă de afară. Observăm, de altfel, că imaginea femeii nostalgice însoțește cel mai adesea reprezentări (simbolice) ale neantului. Accentuata discreție a acestora (cînd nu e vorba de o agita-



„Pecetea” de taină și dramatică poezie a stilului Malvinei Urșianu *Giocanda fără suris* cu Silvia Popovici și Ion Marinescu

ție de iz atavic, că în cazul **Harrey-eij** este mult apropiată de tăcerea spațiilor vaste surprinse prin interesante „plutiri” de obiectiv. Hubului nocturn și oglinda: iată două spații posibile ale provocărilor de memorie în filmul tarkovskian.

Un alt obiect cu valențe simbolice pare a fi încă din prima peliculă **Compresorul și vioara**, mărușul cel uitat de băiețel pe banchetă, pe coridorul școlii de muzică, fruct din care va mușca fetița blondă și palidă — mărușul fi-

indu-l rezervat în acest film un expresiv prim-plan.

În **Copilaria lui Ivan** avem de-a face la un moment dat cu o căruță de mere, peste care — culme a generozității naturii — începe să plouă, și aventura obiectelor la Tarkovski ar putea fi descifrată și în alte secvențe ale unei opere cu puține titluri, dar cu un univers imens și dens.

Ioana CRIVĂȚ

vă recomandăm suita: femeii regizor

Prima rîndunică

În 1955 cînd a debutat cu **La Pointe Courte**, Agnès Varda avea 27 de ani. Pînă atunci fusese fotografa oficială a Teatrului Național Popular și apropierea de cinema se datoră unor întâmplări. Sau, cel puțin, așa și place regizoarei să afirme: „Habar n-aveam ce este cinematograful. În primul rînd pentru că nu mergeam la cinema. Pot spune că pînă la 25 de ani am văzut cel mult 20 de filme”. Declarația e surprinzătoare, mai ales în contextul Noului Val pe care **Pointe Courte** îl presimțea și căruia Varda avea să-i aparțină. Or, după cum se știe, cineștii Noului Val francez au fost în majoritatea lor soareci de Cinemateca, încă din fragedă copilărie au mîncat cinematograful cu pine, au ajuns la regie prin intermediul criticii și chiar al teoriei de film (vezi Astruc și teoria camerei-stiloul), au dezgropat cinești uitați și au reabilitat filme, la vremea lor, disprețuite. Cu condiția ca regizoarea să fi fost sinceră și să nu fi vrut să-și atribuie un atu de care ea este — una dintre rarele femei într-o meserie, la ora a cincea, precădere masculină — credea că are nevoie. Deci dacă nu a vrut cu tot dinadinsul să șocheze, inocența cinematografică a regizoarei este cu altă mare impresionantă cu cît filmul său de debut îmbină neorealismul la modă în perioada 1945—55, cu Noul Val care nu se nascuse încă.

Cele două povești, sau mai bine zis fotografiile în mișcare, pentru că nu au nimic din dramaturgia unei povestiri clasice, — a satu-

lui de pescari de la tîrșmul Mediteranei și a cuplului parizian venit în vacanță — sînt tratate în maniere izbitor divergente. Filmul lu-



Între personaje reale și imagine, un dialog din care ies cîștigătoare, viața: **Creaturile** de Agnès Varda cu Catherine Deneuve și Michel Piccoli

mii satului este un pseudodocumentar în care aparatul inventarizată și o neobosita rîndunică detaliu semnificative (sentimentul neorealiste se datorează nu numai sarcinii și umilității mediului, ci și unor trăsături foarte italienești pe care le au locuitorii acestei așezări din sudul Franței), în timp ce filmul cuplului în criză matrimonială, cu atitudinile staturate ale personajelor, cu expresive albe de pe chipurile lor, cu incantările replicilor prețios construite, reprezintă o mică mostră de **Marlenbad** avant la lettre. (Resnais apare, pe generic în calitate de monteur).

În **Cleo de la 5 la 7** combinația devine mai puțin ostentativă. Regizoarea păstrează dualitatea, dar o omogenizează. Planul doi al Parisului cu oamenii, străzile și cafenelele sale este tratat în manieră documentară, în timp ce planul întâi e rezervat tramei propriuzise, care este mai degrabă radiografia unui personaj urmărit pas cu pas, de-a lungul a două ore hotărtoare din viața lui. Cu multă abilitate, Varda pune o trăsătură de unitate stilistică între cele două planuri, fiind fincțiunii un aer de reportaj, prin introducerea inserțiilor cu roi de capite, dar și de cașornic.

Între **La Pointe Courte** și **Cleo de la 5 la 7** au trecut șapte ani, timp în care Varda a devenit, din vestitoarea Noului Val, parte componentă a acestuia. Iar **Cleo** ne face să simțim că dacă Noul Val nu a fost o școală, nici un curent, a fost cu siguranță o familie în care unui împrumutat altora teme, idei, soluii, personaje, pe care apoi le reprimeau îmbogățite, colorate, transformate. De aceea, privind **Cleo**, spectatorul are bucuria de a face conexiuni, de a descoperi puncte comune, de a-și lăsa gîndul să zboare la alte filme. Pentru că nu se poate ca drama acestor cîntărele, „păpușă capricioasă, exploatată de toți” să nu-și amintească de soarta eroinei din **Viața particulară** de Louis Malle (realizat cu un an în urmă), acțiția de film nevrotică, asaltată de toți. După cum secvența repetiției cu compozitorii și prezența lui Michel Legrand cu melodiele sale de o factură specială nu poate să nu reprezinte o schiță sonoră a ceea ce avea să fie marele succes al anului 1964, **Umbrele din Cherbourg** de Jacques Demy. Și dacă rădăcina pe străzile Parisului și felul în care mediul ambiant își trimite cu obstinare semnele promonitori (firme de pompe funebre, vitrine cu maști amenințătoare etc.) face din Corine Marchand un pandant feminin la Maurice Ronet din **Focul fetic** de Louis Malle (1963).

Cristina CORCIOVESCU

stop cadru

„Îngerul culpabil”

Dar cine e Marlene Dietrich? Întrebarea, cinstită după uni, tendențioasă după majoritatea, care aparține lui Garbo (înt-un context onorant pentru Marlene — pe vremea cînd era „nouă pe ecrane”). Dacă „divina” ar fi riscat întrebarea la clișia ani mai tîrziu, răspunsul ar fi putut suna așa: Marlene Dietrich este **Îngerul albastru** — 1930, anul de naștere a mitului (deși filmografia acțiunii începe cu opt ani în urmă) și beneficiară de măcar două colaborări notabile: cu Georg Wilhelm Pabst și cu Alexander Korda) — este **Îngerul**, „îngerul culpabil”, cum a fost poreclită, într-un portret pe care îl face în enciclopedia lui **Bompiani**, Ugo Dettore surprinde cu precizie „caracteristica de a fi simțitoare vinovată și pură”, intuiește modelul mereu perfectibil al personajului pe care Marlene și-l asumă: „contrast între o puritate ideală și o vinovăție concretă, care se alătură una alteia, ca o fatalitate”. Un nume simbolic. Angel, inventat să-și ascundă identitatea și un buchet de violette primit ca dar al vinovăției

— din același subtil amestec al principiilor contrare este alcătuită și Maria Barker, personajul pe care, în 1937, Ernst Lubitsch îl încredințează Marlenei în **Îngerul**. Lupta dintre apolonic și dionisic nu naște un erou tragic, această luptă se dă în subteran, arborînd aparențele melodramei. „Totul se petrece aici și cum Lubitsch s-ar fi străduit să evite toate capcanele, toate poncelele melodramei sentimentale tipice, făcîndu-și, în același timp, un punct de onoare din a conduce filmul prin toate „participările” subiectului... Toate acestea conferă filmului o perspectivă deformată, acidă și poetică, vie și totuși ciudată de calmă, într-un cuvînt, **suprareală**.” — scria, în 1971, François Vitoux în cronică sa din „**Postif**”. Și în această întreprindere, sarcina cea mai grea îl revine acțiunii. Pentru că personajul ei impune regula jocului pe care ceilalți înții o acceptă, dar o înțeleg abia după ce „jocurile sînt făcute”.

Marlene Dietrich înalțase, cu doi ani în urmă, să mai joace rolul Galateei supuse tiranului Joseph. Colaborarea ei cu Sternberg

s-a încheiat cu filmul **Capriciu spaniol** (Dialoag și femele, pe titlul original) ciudată coincidență care a surprins, în titlurile filmelor de hotar ale unui drum creator de mit, polii unei personalități artistice capabile să învingă star-sistemul), începe colaborarea ei cu Lubitsch, Sternberg și Lubitsch nu s-au înțeles nicicînd. Să fie înțeles realizat de Lubitsch în 1937, o demonstrație de forță din partea acestuia din urmă? Oricum, acest film, alături de **Pasiunea mea**, semnăt de Frank Borzage și Lubitsch, a propulsat-o pe Marlene Dietrich spre o carieră cinematografică de excepție — comparabilă, poate, doar cu cea avută de Bette Davis. Lubitsch a topit stratul de ceară în care Sternberg o imvelise; i-a redus „mitului” dimensiunile staturate, trăgînd-o, spre omeneș. Prin savante ecleraje l-a stilizat chipul, l-a limitat mișcarea pînă la doar sugestia gestului. Atenzîndu-i materialitatea, a încărcat-o de sensuri noi... Și pentru ca efectul să fie mai puternic a folosit un plan-scenariu, de contrast: universul personalului casnic, reflectarea tandru-ironică, dar și orgolgioasă a lumii aristocrate. Aici, genul de comediodrag al lui Lubitsch și-a pus pecetea — „the Lubitsch Touch”. Marcînd o epocă, un capitol în istoria filmului. Iată ce spun René Jeanne și Charles Ford în „**Istoria cinematografului**”: „Lubitsch a avut îndrăzneala să creadă că eroina din **Mareoco** și **Blonda Venus**, mărta cea mai bun decît personajele pe care i le rezervase Sternberg... Angel a dove-

dit că nu se înșelase. Marlene a fost aici fascinantă.”

Marina ROMAN JUC

O actriță capabilă să impună ca regizorilor, „regula jocului”
Marlene Dietrich
(aici, alături de Charles Boyer)





A fost pe ecranele noastre anul trecut în *Cele 1001 de nopți ale Scherezadei* — Elena Tonunts

Care va fi cel mai bun film din '89?

Cotidianul italian „Paese Sera” a luat obiceiul să organizeze în fiecare an un sondaj care să desemneze cel mai bun film trecut pe ecranele peninsulei. Este a noua ediție a acestei operații de cunoaștere a opiniei publice. Filmele înscrise în anii precedenți, în acest sondaj, pot reprezenta o selecție de înaltă tinută. Astfel, în 1980 preferințele au mers spre fil-

mul *Kagemusha* (Japonia); în 1981 pentru *Unchiul din America* (Franța); în 1982, preferința a fost pentru *Noaptea din San Lorenzo* (Italia); în 1983, pentru *Vaporul merge mai departe* de asemenea din Italia; în 1984, o majoritate covârșitoare a voturilor a fost în favoarea filmului *Fanny și Alexander* (Suedia); în 1985 preferatul a fost filmul *Messa s-a aflat* (Italia); în 1986, de asemenea aproape fără rival, s-a impus filmul *Ran* (Japonia), iar în 1987 filmul american *Jacheta de metal*.

Ser vor culege opiniile cititorilor și spectatorilor în legătură cu filmele care candidează în repertoriul anului 1988 și un singur titlu va fi desemnat filmul anului.

O opinie-avertisment a exprimat-o binecunoscutul critic roman Calisto Cosulich spunând: „Nu e o certitudine că un film care figurează drept campion al încasărilor să coincidă cu cel mai bun film al anului în acest referendum al lui „Paese Sera”.

Evenimente cinematografice din '89

• New York-ul apare ca protagonist în câteva filme în curs de realizare. Dintre care mai importante ar fi: *Povestiri new-yorkeze*, *Sclavi din New York* și *Să cinți*. Ca și în alte filme unde apare numele lui Woody Allen și aceste *Povestiri new-yorkeze* este învâluit în mister. Alți câțiva se stie însă pînă la ora de față este de ajuns să fi trezit o vie curiozitate. Este vorba despre un film în șase episoade incredintate unor regiști de o popularitate necontestată, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola și Woody Allen.

Despre *Sclavi din New York* se stie că este o ecranizare a romanului lui Tom Janovitz inspirat din febra succesului din lumea artistică new-yorkează. Filmul este regizat de James Ivory iar protagonista este o vedetă a Broadway-ului, Bernadette Peters.

• *Să cinți* este desigur un musical care are ca fundal un concurs de canto ce a avut loc cu ani în urmă la New York iar primul interpret un nume de mare rezonanță peste ocean: Patty Labelle.

• La capitolul muzical trebuie amintită și nu în trecut cutezanța regizorului Terry Gilliam de a pune pe portativ *Aventurile baronului Münchhausen* cu interpreti ca Oliver Reed, John Neville, Sarah Polley și nu în ultimul rînd, Sting.

• R-Pare adică Remake-uri și o noțiune care pare împințită din lumea plasticii, Restaurări. În prima categorie se înscrie versiunea americană a filmului francez *Cousin-cousine* (adică *Vă și Verșioră*) al lui Jean Tachella care s-a bucurat de un succes lesit din comun mai ales în salile de artă din America. În versiunea U.S.A. și în regia lui William Petersen interpretii sînt Isabela Rossellini și Ted Danson.

La „Restaurări” apar două vedete ale

ecranului: *Lawrence al Arabiei* al lui David Lean, restaurat chiar de realizator. Operația — spun ziarile — a necesitat o muncă intensă și costisitoare, iar rezultatul este impresionant. Primul act al acestei restaurări a constat, de fapt, în creșterea filmului pe 70 mm.

Tot în versiune „restaurată” rulează pentru a „a oară și Pe aripile vîntului” despre care se spune că ar fi un film ce nu îmbătrînește. Comentatorii ziarului afirmă că se semnaleză aceeași curiozitate dintotdeauna a spectatorilor pentru filmul recordurilor de încasări.

• De pe platurile italiene se profilează câteva evenimente cinematografice. În primul rînd este așteptat cu vii interes filmul lui Mario Monicelli intitulat *Soția ingenuă*, soț bolnavicelul. Distribuția cuprinde pe Ștefania Sandrelli, Gino Guffrè și pe Fernando Rey.

• Regizoarea Lină Wertmüller nu se dezminte. Titlurile filmelor sale ocupă tot spațiul unui afiș. De astădată titlul filmului la care lucrează sună așa: *De cristal sau de cenușă*, din foc sau din vînt, fie din orice-o fi numai dragoste să fie! Asta nu mai este titlu, ci un adevărat rezumat al povestirii care îi are ca interpreți pe Nastassia Kinski, Faye Dunaway și pe Rutger Hauer.

• Franco Brusatti filmează și el o peliculă „în spiritul neorealismului”. Noua lui povestire se intitulează *Unchiul cel ne-trebnic*, și-i are ca interpreți pe Vittorio Gassman, Andrea Ferrel și iarăși pe Ștefania Sandrelli care pare să redevină o preferată a regiilor italiene.

Acum o jumătate de mileniu

La sfîrșitul anului trecut, în Mongolia a fost realizat filmul color, pe ecran lui *Înțelepția Mandhai*. Pe parcursul a patru ore, această peliculă prezintă perioada dramatică din istoria poporului mongol de după căderea imperiului lui Genghis-han. La baza scenariului, scris de istoricul și scriitorul mongol S. Najajdor și ecranizat de regișorul B. Baljinnam, stau legendele despre înțelepția Mandhai care, în dorința de a reface statul mongol centralizat, a condus lupta împotriva feudaliilor-separatiști.

Filmul, spune un comentator, impresionează prin grandioarea scenelor de luptă, prin numeroase episoade din viața circumitorilor mongoli de la mijlocul secolului al XV-lea, precum și prin bogăția de date istorice. Un rol izbituit a realizat tinara actriță mongolă N. Suvd. Ea declară presei că s-a pregătit mult și foarte serios pentru a întrușchia pe diiza eroină Mandhai — domnița înțeleaptă și luptătoare neînfrîntă. Intrunind întreaga paletă de sentimente umane, lirice și dramatice, naționale și generale umane, filmul nu lasă pe nimeni indiferent.



După o destul de lungă traversare a deșertului tăcerii, Ștefania Sandrelli se află iar în atenția marilor regiști italieni

Premiile Cesar

La Teatrul „Empire” din Paris a avut loc în această luna primul eveniment cinematografic francez al anului: decernarea premiilor „Cesar”, cea mai importantă distincție franceză acordată de „Academia de Artă” din Paris. Vedeta manifestării a fost Gina Lollobrigida care parca neînfluențată de trecerea timpului a stîrnit entuziasm spectatorilor și telespectatorilor din Franța și din lume în calitatea ei de gazdă a manifestării. Lollobr-

tru rolul interpretat în filmul intitulat in-traductibil *Rain Man* premiul a fost decernat în furtunoase aplauze lui Dustin Hoffman. De notat că din cauza voturilor egale obținute de mai mulți candidați anul acesta s-a întâmplat să fie cite doi laureați ai aceleiași premii așa ca, la un moment dat, scena era plină de premianți care se felicitau între ei.

Text și fotografii de la Ray ARCO

in direct din Hollywood: Globul de aur

Decernarea „Globurilor de aur” s-a desfășurat în aceeași atmosferă de primă sărbătoare cinematografică a anului. A fost a 46-a ediție a acestui prestigios premiu care, după cum se stie, este expresia votului Asociației presei străine acreditată la Hollywood. Au fost 29 de premianți din 128 de can-

didati și, după opinia mea, momentele de cea mai mare emoție le-a constituit acordarea premiului special „Louis B. De Mille” actriței Doris Day care a decis să se retraga din activitatea cinematografică încă din 1968, după ce jucase în 39 de filme. Cu lacrimi în ochi ea a declarat că în acești 20 de ani s-a simțit prea departe de Cetatea filmului și va

cauta să revină cît de curînd pe platurii. Al doilea moment deosebit la constituit decernarea nu a unui singur „Glob de aur”, ci a două globuri actriței Sigourney Weaver, mai înții pentru rolul secundar din filmul *Muncitoarea*, iar cel de-al doilea pentru rolul principal din filmul dedicat renumitei antropoloage Dia Fossey, film intitulat *Gorilele*. Pen-

Doi prezentatori fericiți ca niște premianți: Joan Collins și George Hamilton

Pătruși de importanța „Globului de aur” Sigourney Weaver, Dustin Hoffman și Judy Foster

Doi veterani ai plutonului: Clint Eastwood și Doris Day

Radioasă: Candice Bergen



Ei merită și dragostea publicului, și atenția cronicarilor

gida a deschis primul plic conținând opțiunea Academiei (cu 2400 de membri) și reprezentând premiul pentru cel mai bun film francez din 1988, ce a revenit lui Bruno Nuytten pentru *Camille Claudel*. Foarte emoționat, realizatorul abia a reușit să încropească un cuvânt de mulțumire.

A urmat al doilea plic și a doua opțiune exprimată în privința celei mai bune interpretări feminine care a revenit Isabelle Adjani pentru creația ei din filmul lui Nuytten. Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină a fost atribuit lui Jean Paul Belmondo pentru rolul din filmul lui Lelouch *Itinerariul unui copil răsfățat*.

Premiul de regie a revenit realizatorului unui film mult apreciat și asaltat de public: Ursul de Jean Jacques Annaud.

Premiul pentru cel mai bun film străin a fost câștigat de pelicula vest germană intitulată *Bagdad Café* de Percy Adlon.

Cum se obișnuiesc în asemenea împrejurări, solemnitatea decernării „Cesarilor” urloc a devenit un show de peste două ore în timpul căruia au mai fost primite cu entuziasm o seamă de alte figuri de marcă ale filmului european: Claudia Cardinale și Peter Ustinov, în primul rând, ambii fiind primii cu entuziasme aplauze.

Tinerii actori

„Dumurile voastre nu se vor uni niciodată! Ele sînt diferite și rămîn diferite!” Ce provocare cumplită a plasat scenariștii și scriitorii George Șovu în replica profesoarei de matematici din filmul lui Nicolae Corjoi *Ea*, profesoara care a declanșat hohote de rîs în mii de săli de cinema, cea pe care vîzînd-o promisiu după promisiu de liceeni s-au simțit nițel „răzbuțniți”, ei bine, ea părea că știe ceva despre prejudecăți, strîmba din nas la cuvintele „ce mă familie!” îi luau ochisorii la vorba ferecată „de familie bună”...

Despre fenomenul *Declarație de dragoste* și tot ce a urmat cinematografic vorbind, s-a scris și s-a comentat enorm. Despre tîndemul N. Corjoi—G. Șovu, despre simpatia și benevolent contrast Socrate—Isocel și despre copilul de succes lansat: Teodora Mares—Adrian Păduraru, așemenea. Revîzînd filmul la televizor am avut aceeași plăcută, reconfortantă senzație că tinerii noștri actori merită dragostea publicului și atenția cronicarilor. Încă odată am ascultat, realmente ferecate, inflexiunile vocii Teodorei Mares în câteva momente cheie, am urmărit expresivitatea jocului și dezvoltarea interpretărilor lui Adrian Păduraru, Carmen Enea, dar și a clasei, plină de farmec, haz, verosimilitate, interes pentru crearea atmosferei (Lucian Nuiță, Ana Maria Păslaru și mulți alții). Tot farmecul rol, al tinerilor actori, ne-a dus cu gîndul pe delicata iolă a nostalgiei spre adolescență, urmînd *Luminile din Iarg* cu Ana Clontea, Florin Fl. Piersic, Adrian Titieni, Rodica Muresan, Virgil Andriescu, Mihai Bisericanu, Claudia Nicolau — scenariul Mihai Istrățescu, regia Stelian Stăvilă.

Tinerii actori lanșați de filmul nostru iată că fac roluri îndrăznețe, cu personalitate și farmec din bălsug, și-n piese tu precum *Grădina cu trandafiri* — un scenariu atractiv, viu, scris cu nerv și pricepere de dramaturg (Andi Andrieș, regia Constantin Dicu) în care Mihaela Niculescu, Cristian Sofron, Oana Sirbu și-au folosit experiența actoricească cu aplomb, și a jucat cu pasiune și rafinament.

Tinerii actori! I-am urmărit de la primele apariții, i-am remarcat le-am văzut apoi pozitive în atîșierul Casandrei (sau ale institutului țigimureșean, mă gîndesc la Carmen Enea, Ana Maria Păslaru, Monica Ristea, Sorin Dinulescu, Daniel Vulcu ș.a.), pe urmă i-am urmărit în spectacolul de diplomă. După aceea au început întrebările (la ce teatru a fost repartizat? unde joacă Y?) Aducînd pe marele ecran în filme pentru adolescenți (și nu numai) cît mai mulți actori tineri, regiilor noștri, Casele de filme fac nu numai un lucru plăcut (pentru spectatori), ci și o lansare de... șansă.

Am spus filmul pentru adolescenți? Imi cer scuze. Am greșit. Adolescența n-ar trebui să ne treacă niciodată.

Jocul nuanțelor

Este limpede faptul că actorii care-au jucat în *Vulcanul stîns* (scenariul Dumitru Carabăț, regia George Cornea) și-au iubit personajele. E un fel anume al actorului de a-și apropia personajul (sau de-a se apropia pe personaj?) care se simte imediat. Și Mircea Andreescu aduna în expresia sa artistică îndrîjirea îmbinată cu speranța, încapățînarea aspră și în ultimă instanță, puterea de a-și asuma sacrificiul. Și Alexandru Repan, excelea în ambiguitate, așa cum excelea în scenariu o cerea: oportunist sau precu? responsabil sau prea cumpănit? sigur de sine cu nițică emfază sau matur ducînd după sine greutatea unei drame de familie și suportînd-o cu stoicism. Și Adrian Pîntea glisa subtil între fronda copilărească și frîmțimărea îndurerată, între teribilismul cu mulți deși și deruta de subștanță, între încrederea firușă și puterea de-a trăi viața de-adevăratea. Nu edulcorări. Nu substitute.

Actorii din *Vulcanul stîns* au pus serios umărul la realizarea acelei așteptări de necesare naturaleți și și-au iubit personajele; și Mihai Căprița în rolul gazetarului care vrea să scoarmonesească, să afle cu autoritatea carnetul de reporter, și Dana Dogaru cu privirea in-

carcată de disperare mută, disimulată cu greu, și Oana Sirbu într-o prezență gingașă, îndușoasă, și Ruxandra Buceșcu într-o decizie de viață suferabilă pe care o înțelegem în posibila ei complexitate morală. Da, actorii din *Vulcanul stîns* și-au iubit personajele așa cum erau ele. Ei nu erau doar *buni* suță la suță, doar extraordinarii. Aveau nuanțe. Aveau slăbiciuni omenești. Adică erau și adevărați. Posibili. Ce lucru minunat! E limpede din ce pricină și-au iubit actorii din *Vulcanul stîns* personajele! Fiindcă era un film adevărat.

Naturalitatea scenariului de actualitate

Ei s-au iubit, dar fiecare-i iubea pe ceilalți în felul lui. *Ei* avea simțul dreptății infiltrat în sînge (doar era procuror!). *Ea* eră nespuse de frumoasă și vroia o casă mai mare, mai comodă, s-o ducă eventual mai bine, indiferent de mijloace. Cu toate simplificările (să zicem de rigoare?) conflictul impletit din relații sociale, responsabilități economice, civice, dorință de viață și iubire din *Umbre ale trecutului* (regia Esat Myslin, producție a studiourilor albaneze) avea în el ceva tragic, ceva anti-ctic, un fir clasic, cornelian.

Între iubire și onoare, nu? Sau, aici, între dragoste și corectitudine. (Ne-am amintit de un conflict interior asemănat din excelentul film bulgăresc *Casă pentru copiii noștri*). Culeme o că în acest impact al junelui procuror cu delincvența, cînd logodnica își apără că o fiară udele dedată la mari furtașaguri, trece și iubirea sau se transformă în altceva, o milă—silă, o amintire vag neplăcută a unei dureri în diafragma. Am remarcat în *Umbre ale trecutului* stilul alert, simplu, fără sofisticări, dar cu substanță, tradiționalism limpede, asumat și de bună calitate și distribuția (Xhevdet Ferri, Matilda Makoci, Eva Alikaj, Nidricin Xhepa, Demir Nyskja, Reshat Arbana, Tinka Kurti, Paskal Prifti), jocul sobru, naturalitatea — calitate de pret înr-un scenariu de actualitate.

Cleopatra LORINTIU

periscop

O vacanță la Roma

Am avut ocazia să văd în capitala italiană, timp de câteva săptămîni, filme despre care intenționăm să consemnăm cîteva observații de cîineți. Trebuie să spun mai întîi că am făcut cu insumi o selecție spre a evita producțiile mediocre și a mă scuti de dezamăgiri.

Văzînd după ce se încarcă de premii internaționale, *Misunea* lui Roubid Jeffr (film turnat de fluvial Paraguay în junglia dintre Paraguay, Argentina și Brazilia, cu vreo 4500 de figuranți și o echipă de cinești de cîteva sute de membri) mi-a reținut atenția prin câteva scene, dar nu toate la fel de spectaculoase. Filmul exploatează pretenția dintre un misionar (Jeremy Irons) și un conchistador (Robert de Niro) și devine, de fapt, o autopsie a idealismului ca și o nouă judecată a celor a ce practica sclavagismul cu bi-bila într-o mină și bicul în ceaială. Am văzut apoi, spre a mă distanța parocum de „filmul-problemă” o poveste considerată de reclamă drept un divertisment. Recunoscut este și un divertisment acest *In sus și în jos pe Beverly Hills* al lui Mazurski. Avîndu-l pe Nick Nolte, pe Betty Midler și pe Richard Dreyfuss în rolurile principale, filmul mi s-a parut că are trama simplă și o adresă certă. Un vagabond (Richard Dreyfuss) se aciuiază în casa unui bogat și devine o persoană indispensabilă în fața lui. Sub privirea gazdelor vagabondul pare o clipă că se simte bine apoi ar vrea să-și reia periplicul lui de om al străzii. După ce face însă numai cîteva pași înafară se întoarce fiind, cum s-ar spune, recuperat de sistem. Lu-mine banului nu se dezmetint Filmul e tratat ca o comedie de motavînt și spune ceva răspicat, chiar dacă nu taioș, despre o societate împărțită în bogăți și săraci, prea mincioasă cu sine însăși pentru ca un suflit simplu să nu fie contaminat de neadevăr.

Am fost atras și de un film de Mike Nichols intitulat *Heartburn* (as traduce titlul *Inima friptă* deși italienii l-au intitulat *Afaceri sentimentale*). Aș spune că dacă nu l-ar avea pe cei doi protagoniști — Meryl Streep și Jack Nicholson — filmul ar fi din cadrul banalilor istorii despre adulter. Filmul are însă ceva care atrage atenția o fată de o imensă încredere în sentimentul dragostei, cu care-l și copleșește pe iubitul ei. Meryl Streep declara, de altfel, într-un interviu: „Unde nu fidelitate, nu e nimic”. S-a spus că filmul reflectă o teza morală a Americii, o Americă redevenită puritană și atașată conceptului familiei ca element de bază al societății. Sociologii au explicat succesul de casă al filmului cu acest argument pe care l-am menționat mai sus. Eu unul am urmărit filmul în mijlocul unui public destul de indiferent, probabil și pentru că accentele cădeau inegal, dacă nu tezist, în orice caz previzibil. Nicholson are câteva momente reușite, dar cu crezul mărturisit deși a pe o șosea sînt mai multu-nenzi de circulație și mie îmi place să trec de la una la alta” se înscrie în linia personajelor sale de instabili psihici. Excepțională este în schimb Meryl Streep cu un joc reglat la nuanță și pus în slujba ideii că în iubire nu ai voie să trădezi.

H. ZALIS.

Farmec, haz, verosimilitate (Carmen Enea, Mioara Irfim, Teodora Mares și Adrian Păduraru în *Declarație de dragoste*) scenariul George Șovu, regia Nicolae Corjoi

O condiție sine qua non: interpreții să-și iubească personajele (Adrian Pîntea și Alexandru Repan în *Vulcanul stîns* — scenariul Dumitru Carabăț, regia George Cornea)



Ginștea...

(Urmare din pag. 24)

de automatizare a unei secții de fabrică, împotriva, opțiunii (alta decît aceasta) făcută de inginerul șef al secției. „Împacată cu mine” — adică cinștită cu mine, cu ceea ce simt și doresc, cu un ideal pentru care m-am pregătit și pe care trebuie să-l slujesc chiar cu luptă și cu sacrificii.

Și Socrate — dascălul „filosof” din suita celor trei filme cu liceeni — este un asemenea om: cinștit, în primul rînd cu sine, cu idealul lui — cel al unui educator adevărat, care știe că suflulete și viețile nu cresc fără suflul, fără sacrificiul de viață — singurele izvoare capabile să umanizeze abstracțiunile necesare să învie și să lumineze pîlde, fapte, gînduri dintre copertele cartililor, să rotunjească forme de obiecte produse de mîini și

de mașini, contaminîndu-le, totodată de nobletea caldă a aburului de inimă ce-a zîmbit deasupra lor, învalîindu-le.

Lăcîmînd uncori, din cauza vînturilor ce-o izbește peste ochi, cinștea — cinște, adevărată deci, iese călîită din încrîncenările de pe baricadele de dinăuntru ori de dinafără. Bazată pe încredere reciprocă, al cărei suport îl constituie cinștea, relația lui Socrate cu fiica sa, Anca — juna crescută mulți ani fără mamă — în jurda altor umbre și tensiuni, nu poate să nu ajungă, pînă la urmă, din nou, în lumina unui orizont de siguranță și împereziere, viața ei — ca a oricărei vibrații adevărate — neputînd să se stingă.

Chiar și inflexibila și colțuroasă Isocel trăiește momentul rotunjirii vorbelor de rugăminte către directoarea liceului intru aparierea lui Socrate, pentru că adevărurile din ființa ei n-o puteau lăsa să le trădeze.

„Cinștea nu poate fi nici măic mică, nici mai mare, ea este întregă, sau nu este deloc! roștea cîndva Tudor Argezei.

Și cum pretenția adevărată fără cinștea nu se poate, iată-l pe Mihai, prietenul de-o viață

al lui Ionică (din filmul Licenții), rămînd mult la rugămintea acestuia de a-și „sufla” și lui ceva la teza de matematică, supravegheată de Isocel.

„Și dacă vrei să știi — îi mulțumesc ca n-a făcut-o! — va exclama Ionică în fața colegilor care-l certau pe Mihai...”

„S-a jurat că n-o să-mi suflie și uite că...” Este și aceasta un moment al adevărului frumos ce-și recîștigă drepturile în ființe ale căror aripi de flori sînt amenințate, din cînd în cînd, de ofilire...

În ceea ce privește cinștea în iubire, ea și singura vatră de pămînt bun în inima căreia sămînta aceasta, născătoare de minuni, se prinde și înflorște, asigurîndu-și puteri de dănuire. Cred că așa gîndesc, ca atîția alții, și eroii din *Declarație de dragoste* — Ioana și Alexandru — ca cei ce cu puterile lor — atîtea che au fost — le-au dat viața.

„Om”-i telul, piscul lumii de planete!” Cinștea — aripi lui de lumina, cu care plutește, nemuritor, în drumul de neobosită cu cerire a fărîmîrilor albastre ale adevărului în sine și din Univers!.

G. Ș.



Ceva din umorul lui Svejk, ceva din iubirile unei blonde...
Revenim cu o fotografie la un film aflat în topul preferințelor
tinerilor spectatori: *Orice față iubește un băiat de Petr Tucek*

Muză: ecologia

la maximum, cu privirile înspăimântate și infirizate atî pînă cînd înțeleg că își se arala mai mult decît ceea ce vezi. Un chepeng de tablă se dăcă pe nesimțite, fără zgomot, în fundul ochului. Tapul alb, răsfațat superiorului, fulgulem cu lîmgiuie, seducătorul, le mîna pe oi spre dreptunghiul întunecat. După un anumit număr, chepengul cade la loc ca o ghioțină. Pe altă ușă iese imediat Fulgulem, traversează curtea și intră înapoi în ochul oilor. Perfidia omului este împărată și animalului. Rolurile sînt împărțite și, așa, acțiunea pare mai „gîndită”, mai atrăgătoare. Scena se repetă iar și iar. Loma, nedumerit, apoi neliniștit, se ridică, privește în magazie pe un geamul stîrnit și vede berbecii spînzurați de picioare, iar capetele, cu minunatele lor coarne spiralete, căzute într-o mocrilă de sînge. Cînd tapul complice iese din magazie, Loma îl omoară.

„Ca printr-o minune cîinele scapă să nu fie împuscat de superior. Fuge de la stîna, ajunge în oraș; un șarlatan îl duce într-o piață să-l vîndă. Aici vede căjei de rasă cu tunsori schimonosite, făcînd giumbucșuri la comandă, pești în acvarii, păsări în colivii. Doi cunoscători se opresc entuziasmați în fața cîinelui cu ochi trîști: „Ce minune! Uite un ciobănesc de Caucaz! Este extrem de inteligent și de devotat omului, este neobișnuit

de puternic și de rezistent, mîncă puțin... Este o specie foarte rară, pe cale de dispariție...” Mai departe, Loma ajunge în familia unui băiat ce se simte singur. Apartamentul din bloc îl pare o cușcă mai mare. Trilurile canarului din colivie, tablourile cu cerși și cai de pe pereți, vaza cu spice de grîu și flori de cîmp uscate nu fac decît să accentueze sentimentul de clausturare și să amintească cît de departe este natura.

Prin nămeți de zăpadă, Loma se întoarce la casa pustie de pe munte. Viscolul crește, cerul se unește cu pămîntul, cîinele își plînge stăpînul pierdut în hohote ce sîfîiea crîvîșt. Un „zeu-cîine” cheamă un „om-zeu”.

Alina POPOVICI

Loma. Producție a studiourilor sovietice. Scenariu: Vidzina Radivelșvili. Regia: Vidzina Radivelșvili. Imaginile: Dîmșer Kristessvili. Muzica: la Bodonvici. Cău: Ghiga Girakadze, la Ninițze, Otar Zaulavașvili, Leri Zardiasvili și cîinele caucasian Loma.

Unde riurile curg repede

Rădăcina, dar și frunzele

Se întâmplă să zărești, în trecut, coperta unei cărți în vreun film. Adesea se înducii pentru starea de spirit a personajului, sau pentru lecturile vremurilor evocate, ori pur și simplu e la mijloc dorința regizorului de a ne face cu ochiul. Cînd însă titlul unei cărți, chiar și numele autorului ei, revine în discuția filmului de cîteva ori, e limpede că simpla informație ascunde ceva mai mult, poate una din cheile secretelor de „lectură” ale respectivei pelicule.

Faptul că în filmul *Unde riurile curg repede* eroul citește și citează din Thoreau, ba îl mai și împrumută polițistului aflat pe urmele sale cartea, nu e deloc întîmplător. Și pentru cine are curiozitatea să parcurgă o cit de sumară notă biografică a scriitorului american din secolul trecut (Henry David Thoreau: 1817-1862) filmul acesta — agreabil și intensiv la o primă vedere — îi apare brusc într-o altă lumină. Fărămețul lui — pentru că, înainte de toate, e un film atașant, cu un „ce”: misterios — vine nu numai din natura fabuloasă — stînci, păduri, aere vijeioase, lacuri de munte, tundra — în care se consumă înfruntări dure, existențe aventuroase, cît, mai ales, din sensibilitatea și prospețimea cu care sînt ele aduse pe ecran, într-o tentativă aflată sub semnul aceluiași ciudat scriitor a cărui viață și operă au fost dedicate unui înflăcărat cult al întoarcerii la natură. Așadar filmul se poate urmări — cu folos — în mai multe regiștre.

cel epic, de pildă. Canada, la începutul secolului XX. Într-o cabană părăsită, la mijloc de codru des, se ascunde un fugăr pe care-l caută poliția de doi ani: Roger McKay. E înarmat, dar deloc periculos. A coplărit în tribul de indieni „kree” de unde a plecat la școală, a ajuns avocat, dar într-o iarnă, în Quebec, cînd prietenii săi, indienii (vinători, trăind de pe urma negoțului cu blănurii) mureau de foame, el a forțat cămărele negustorului (îmboğălit din acel negoț cu blănurii) și a împărțit bucațele de dragoste (pură lege a faptului o crimă). Polițistul Cassidy își face din prinderea lui o chestiune de onoare, o ultimă țintă de atîns înainte ieșirii la pensie. Urmărit și urmăritor, într-o relație permanent reversibilă, de mare fair-play, cutreieră, deci, hășișurile pădurii canadene. Totul se complică datorită poveștii de dragoste (pură lege a faptului o crimă) pe care se naște între fugăr și fiica adoptivă a unui pădurar hapsin, o fată frumoasă și sălbatică, precum o ciută, însoțită pas cu pas de un devotat cîine Terra Nova, alt personaj cu un rol important în fira poliției și acțiunii.

Registru liric. O frumusețe aspră, pe măsura naturii filmate, pe măsura inflexibilității și a ținutei morale a personajelor, aduce un binefăcător aer pur, tonifiant: sevă proaspătă de copac care plînge, cu lacrimi de răsîmă, Regizorul Alexandr Zguridi (de această dată coregizor alături de Nana A. Kladiasvili) este unul din marii documentariști împătimiti de natură. În 1946, lua premiul la Veneția cu *Nisipurile Asiei Centrale*, peste zece ani, tot aici cu *Insulele Fiermecate*; în 1950 era premiat la Karlovy Vary pentru *Legenda pădurii* a inițiat și a susținut ani de zile la televiziunea sovietică serialul în lumea animalelor; a ecranizat, între altele, „Cartea junglei” și „Coț alb”... În *Unde riurile curg repede* filmează inspirat nu

doar pădurea și necuvîntătoarele (urși, bufnițe, veverițe), dar și un savuros dialog al actorului cu un soricel!

Trecînd dincolo de factologie și de poezie, ajungem la acei cadre olimpian, de convingătoare armonioasă cu natura, la acele ființe, de



Natura ca procuror
(*Unde riurile curg repede*)

regulă singuratică, independente, ce pot prezice timpul după starea vegetației, care înțeleg glasul păsărilor, care pot spune povestea unui fir rupt de iarbă, care pot citi în urmele proaspete ale jivinelor, care nu folosesc nici pușca, nici capcana, nu se tem nici de apă, nici de foc și care chiar dacă nu sînt indieni din jurul golfului Hudson, nu au a-și formula o „minima morală” sîntă timp cît se revendică de la Thoreau citire, cel care întreba în secolul trecut: „Cum să ne așteptăm la o bună recoltă a gîndului, cînd nu am avut o perioadă de însămintare a caracterului?”

Roxana PANĂ

Unde riurile curg repede. Producție a studiourilor sovietice. Scenariu: Aleksandr Zguridi, Nana Kladiasvili, două motivele romanului „În hășișurile nordului” de D. Kerwood. Regia: Aleksandr Zguridi, Nana Kladiasvili. Imaginile: Vladimir Klimov, Cău: Ludmila Zaleskaia, Vladimir Simonov, Alighimantas Masaitis, Viktor Sergacev, N. Zsuhina, Mihail Zimin.

Gel mai bun prieten al omului

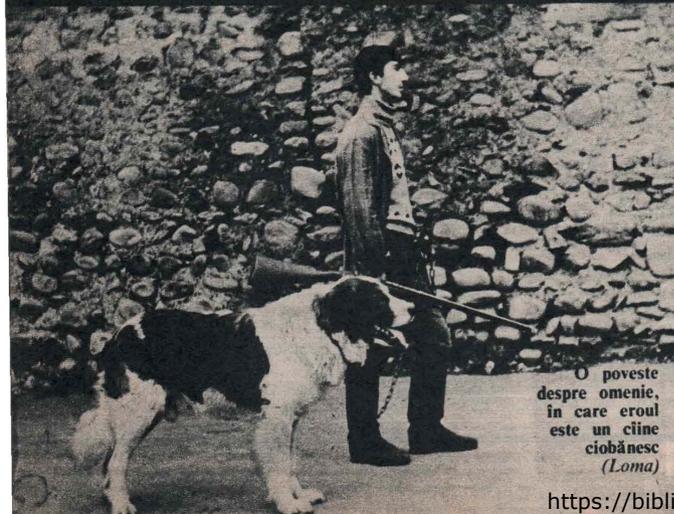
Loma

După moartea stăpînului său, Loma este dus de la căsuța din munți, la o stîna de stat, la marginea orașului din apropiere. Din cîine liber, trăit în frumusețea pură a naturii și a sentimentelor, lîngă ciobanul bătrîn, tăcut, uscat și mica lui turmă de oi, el ajunge într-o zi închis într-o ocol și cu lanț la gît. Cei trei salariați ai stîinii — doi zdrăhoni plictoși și omul de serviciu, cu o cocoașă în spate și una în suflet — privesc cu plăcere captivitatea cîinelui impresionant de puternic. Prezența omului însemna altădată un zăcnec de emoție și bucurie convertită în devoțiune absolută, răsplătă ca între prieteni. Acum însă povestea cîinelui nu se anunță prea veselă. Dar, oare, nu toate poveștile cu cîini sînt mai mult triste decît vesele? Devotamentul în stare pură a ridicat cîinele la rangul de cel mai bun prieten al omului sau, chiar, mai mult, de zeitate; ca în mitologia precolombiană în care una dintre primele divinități era cîinele Techichil, transpus în statuete de argilă într-o varietate de forme și atitudini, ca obiecte decorative, de cult ori ceremoniale, în jucării pentru copii sau servind drept urechi pentru cenusă strămoșilor. Cîinele nu își trădează niciodată prietenul și de aici începe „drama” lui.

Aligîndu-și ca erou de film un cîine strămutat de la munte la oraș, cineastul gruzin Vidzina Radivelșvili pune în ecuație, de fapt, două moduri opuse de existență, două tipuri de civilizație, relațiile între oameni și încă

multe altele. Dar nici o notă apăsată, nici un accent trezist în această „experiență” referită la cîinelui rătăcit, în care vedem, ca într-o oglindă, tot ceea ce se întîmplă în jur. Cu expresia sa deosebit de inteligentă și de tristă, Loma ne convinge că înțelege și evaluează exact lucrurile, în episodul de la stîna, cel mai dens și mai sugestiv pentru ideatica filmului, are loc „nițierea” lui la existența citadină ce va urma.

Cîinele privește „încinta” stîinii și descoperă metru cu metru, fațada cu tenouială căzută, chiuveta cu robinetul defect și cioburile de faianță lipite alandala, poarta cu zăvorul uriaș(?)... Aparatul intrizie asupra fiecărui detaliu și urmărește în traseul privirii lui Loma legătura coerentă între elemente. Montaajul, cu ritm lent, descrie și analizează totul. Privirile pleșze, gesturile repetate ale celor trei oameni din curte explică, o dată în plus, tristețea cîinelui. Abia după cîteva zile, cîind pe poarta mare intră minată cu brutalitate o turmă de oi, Loma se înviorază și se decide. În sfîrșit, să aleagă cîteva bucațele de pline din ligheanul murdar. Situația nedemă de a fi legat cu lanț se pare că o suportă mai ușor, acum, cînd vede cheile și neajutoratele lui prietene sînt acolo, aproape. Dar ceva amenințător plutește în aer. Zdrăhoni își pun în tăcere sorțuri și cizme de caucuci și intră împreună cu superiorul abia sosit în magazie, ca pentru o acțiune secretă. După behănitul asurzitor s-a lăsat o tăcere înghețată. Aparatul se apropie de masa de capete înghesuite



O poveste despre omenie, în care eroul este un cîine ciobănesc (Loma)

Personaj principal: sufletul

Ecranizarea nuvelei *Sonata Kreutzer*, aparținând demurului de la lasnaia Poliana, și-a cucerit dreptul de a fi mai presus de „inspirată transpunere în imagini cinematografice” a unui celebru text literar. Fără să trădeze nici spiritul, nici litera cărții, filmul are valoarea sa intrinsecă datorită contribuțiilor creatoare ale tuturor artiștilor care și-au înscris numele pe generic. Și au făcut-o în chip memorabil, parcă anume pentru a ilustra convingerea poetului Richard Eberhart că „arta este un talisman împotriva morții, un mijloc de creare și păstrare a identității personale”. Ceea ce impresionează în cea mai mare măsură în acest film nu este altă emoție creată și transmisă, ci neobișnuita combustie interioară, intensitatea procesului artistic, presiunea atenției controlată sub care are loc fenomenul de fuziune prin comunicare. Și cum să nu auzim zecina de ori lumea lui Lev Tolstoi? O lume aparent calmă și oronată, în care postușul bate în ușa la ora 8 iar oamenii se duc seara la culcare între orele 10-11; o lume pe care autorul o dezvăluie din exterior spre interior, pe îndelete, atent la fiecare amănunt pentru că „fără detalii se pierde sensul”; o lume în care există întotdeauna un Levin, sau Olenin, sau Pierre care să întoarcă viața între degete, s-o frământă și să-și frământă, întregindu-se înelung — chiar atunci când se bucură de ea — asupra rostului ei. „Dar de ce trăim?”. „Ce este omul, care este sensul vieții — asta e foarte greu de aflat”, exclamă și Vasili Pozdņisev — eroul „*Sonatei*...”

Socotind întemeiat așeriunea virginiei Wolff potrivit căreia „sufletul este personajul principal în romanele ruse”, cititorii acestora devin și ei suflete torturate, nefericite, care nu fac altceva decât să vorbească, să dezvăluie, să mărturisască, să se oprească asupra oricărei mișcări prin care obscurele păcate

din adncurile firii omenești sfșie carnea și simțirea. Într-adevăr, în literatura rusa coplesc, încins, dogoritor, divers, frumos, mirsav, minunat, crincen, apăsător, sufletul omnesc.

Dacă cele mai bune ecranizări după Tolstoi, Dostoevski și Cehov sînt demonstrat ale așeriunii mai sus amintite, *Sonata Kreutzer* este o dovadă în plus. Filmul este rascositor, procesul de conștiință al lui Pozdņisev fiind o vivisecție, o adevărată intervenție chirurgicală efectuată — fără anestezic — pe propria existență. Vasili cel de după calatrotfă (uciderea soției sale) apare dezbracat de vechiul lui comportament, de particularitățile caracterului său de pe vremea cînd — zice el — „eram un ticălos îngrozitor și credeam că sînt un inger”, oferind imaginea unui ins a cărui simplitate și omeneșc sînt lipsite de orice efort de a ascunde sau a travesti instinctele. Dimpotrivă! „Patimile, patimile...” sînt puse sub lupă. Pozdņisev — actor și spectator acum la propria-i viață — este neurtător cu sine și cu patimile care i-au dominat conștiința, recunoscînd simplu: „Sînt o biată ruină!” Dar această ruină nu și-a pierdut — odată cu dezastrul — capacitatea de autoanaliză, ci și-a recuperat-o. De aceea nu sînt aleatorii afirmațiile lui cînd pretinde că „viața îi desparte pe oameni”, sau că „barbații care cunoaște mai multe femei este anormal”, că „raeroii spunem adevărul despre noi, chiar nouă înșine...”. Această regășire de sine, deși tardivă, nu este inutilă. În nevoia acută de conștințe care-l excedează, Pozdņisev își presimte, își caută cu înfrigurare posibilitatea salvării conștiinței, deci și a sufletului. Regia semnată de Mihail Sveitser și Sofia Milkina are marea calitate de a fi lipsită de orice fel de exces la care povestirea în sine putea să ducă și de a fi acordată credit total autorului, neîngrădindu-i și neplesnindu-i cu rezolvări savante ori cu artificiozități.



Culorile sentimentelor (Irina Selezniova și Oleg Iankovski în *Sonata Kreutzer*)

Pe lângă Aleksandr Trofimov pe post de conferor și Irina Selezniova în rolul îngrat al nefericitei Liza, alegerea lui Oleg Iankovski pentru intruchiparea lui Vasili Pozdņisev este absolut remarcabilă. Acest actor cu care natura a fost altă de generoasă și-a exploatat din plin resursele talentului și ale inteligenței pentru a izbuti un personaj extrem de dificil prin complexitatea stărilor și sentimentelor contradictorii de care era stăpînit. Mariorul adevăratului maraton artistic este la început plăcut surprins iar pînă la urmă subjugat de sinceritatea trăirii, de aparenta simplitate a mijloacelor de exprimare, de expresivitatea gesturilor care completează starea sau ideea la fel cum sunetele finale ale unei melodii completează armonia. Nu putea fi un mai tulburător final: Vasili Pozdņisev (Oleg Iankovski), ajuns la capătul destăinuirii, își ra mas bun, cerînd iertare mai înții interlocutorului sau, apoi publicul spectator. Privirea lui

încărcată de vinovăție și de remușcare, umbrită și încețoșată de suferință, este, din cînd în cînd, luminată de speranță că a fost înțeles și iertat. Această privire nesigură, străbătută, totuși, de o rază de încredere în oameni și apului „ierțați-mă, ierțați-mă...” transmite limpede mesajul filmului: ideea că într-o lume înțesată de dureri, chemarea cea mai de seamă a omului este să-și înțeleagă pe semenii săi întru suferință. Nu numai în mîntea, ci cu inima!

Mariana CERCEL

Sonata Kreutzer. Producție a studiourilor sovietice. Scenariu: Mihail Sveitser. Regia: Mihail Sveitser, Sofia Milkina. Imagine: Mihail Irganovici. Cu: Oleg Iankovski, Aleksandr Trofimov, Irina Selezniova, Alla Demidova, Lidia Fedoseeva-Suksina, Olga Tokarova, Aleksandr Kaliahin.

Uită, dacă poți

...dar dacă nu poți?

Uită, dacă poți este un debut cinematografic, o comedie de situații amuzantă, inspirată din existența unei comunități dintr-un sat de munte, marcată de ritmul trepidant al vieții moderne. Scenariul Ilya Kostov și regizorul Nikolai Bosilkov zugrăvesc cu malție ușoară forțele liare pe care le îmbracă, uneori, eforturile de „emancipare”, cit și judecățile și mentalitățile anchilozante în fața nouii.

Trezirea dimineții a localnicilor este făcută de programul de radio, în locul „demodulului” cocos. Un măgar dresat se dovedește, la un moment dat, un „mijloc de locomotiv” mai sigur și mai rapid decât eleganta salvăare alată mereu în pană. Un profesor își expănzerează directorul prin metodele sale de revoluționare a programelor școlare; orele de literatură și gramatică le încheie întotdeauna cu un șlagăr de muzică ușoară pentru buna dispoziție a elevilor. Intelectuallii se adună să discute la gară sau la circumsia dotată cu bar și discotecă. Viața curge apăsător fără griji. Sarea de lăcnă și de multumire este tulburată doar din cînd în cînd de mici fărîcșuri casnice, de nișoana între îndrăgostiți, dar mai ales de pofta de via a oamenilor, de speranțele, înfrîngeri și așteptările lor secrete. Un mecanic alegează zilnic antrenându-se în vederea marșonului de la Sofia care va putea deschide drumul spre iutul național de atletism. Doctorul urmărește cu nostalgie zborul avioanelor, vîșind să fie dirijat cu

serviciul undeva în îndepărtatul Orient. Profesorul de literatură, deși afirmă în public că viața la țară are farmecul ei, se pregătește în taină să plece la oras.

Un fapt oarecum banal precipită ritmul obișnuit al comunității. Un grup de studenți sosește în practica de vară. Ele sînt încrezătoare, vesele, dezinvolve, fermecătoare, ade mentoare. Prezența lor animă spiritele. Se fac pregătiri speciale, se desfășoară tactici ingenioase de cucerire a frumoseilor. Eluzivitățile sentimentallilor ad-hoc sînt însă repede cenzurate și reprimare de coaliția manelor, a soțiilor și logodnicilor, care își simt fericirea în pericol. O viitoare soacră care vrea o noră din sat dă de gol minciunile fiului lăudăros și fanfanor. O soție autoritară aplică soluția unui concediu medical sui-generis, închizîndu-l în casă. Vajnicile luptătoare pentru a recîștiga dragostea bărbaților lor folosesc drept arme coafuri și toalete sofisticate. Dar în aceste bătălii studentele se vor dovedi, curînd, din nămie, aliate. Ele știu să amendeze ușurătatea și să răspundă cu o iubire curată ce deconcretează și dezvaluie slăbiciunea de caracter a partenerului. Plecarea brigăzii de studenți îi lasă pe „cuceritorii” molozii. Ei revin la preocupările lor cotidiene. Totul reintă în normal, cînd un grup de soldați, detașat în sat, își face apariția triumfală în pas de marș. Privirile îngrîșnate ale bărbaților și cele bruscv invoriate ale femeilor sînt urmate de un epilog ironic: pe un copac cineva a scrijelit o inimă săgetată și cuvintele: „Uită, dacă poți”...

O poveste simplă, cu nalvități, candori și haz, din care nu lipsesc însă tonurile grave ce imprimă o oarecare consistență discursului și te face să nu uiți foarte repede acest debut regional (Nikolai Bosilkov) și scenaristic (Ilya Kostov).

Ludmila PATLANJOGLU

Sentință suspendată

Dragostea și contextul ei

Un film de o aspră elevație despre supra-viețuire în condițiile unei claustrări autoimpuse, ne propune cineastul polonez Waldemar Krzystek.

Supraviețuitorul este un evadat urmărit cu tenacitate. Vina, implicațiile, consecințele ei, toate momentele care defîn acel cifru semnificativ pentru acțiune ni se dezvaluie în etape. Autorul, căutînd parcă să epuizeze un motiv obsedat, lucrează pe datul social-politic din unghiul superior al reflexivității. Disperarea mută și rece însoțește retragerea evadatului din lumea angrenată în propria ei istorie, în perioada incertă, imediat postbelică, cînd sub rapida succesiune a evenimentelor, erorile, confuziile sînt posibile. În pînă casei unde e adăpostit de femeia iubită — prezența puternică, reper fundamental într-o captivitate care amenință să-l devoreze metodic — stăria din afară sînt comentate cu prudență. Niciodată, de altfel, demersul regional, investigație a unui psiholog de fi-nețe, nu e stînjinit de voluptăți confesive. În haosul care proliferază neostenit,

afăm, într-o febrilitate a comunicărilor lăpădare, că de fapt condamnatul la moarte e un vinovat fără vină. Dar pînă cînd demonstrația va putea fi făcută singurul act valabil, pentru că salvator, rămîne rezistența în așteptare. Trece ani și ani, și care flece și e copia identică a celeilalte. Antropimurice se succed în explozii florale, în podocabele de promovoață se închid și se deschid cicluri, ca o compensație pentru destinele umane, lăstate delirabile în eboșă. Din ferușterica pînivei, bărbatul le contemplă cînd cu neliniște, cînd cu bucuria ce-și vede fețița (un copil fără tată, pentru ceilalți) crescînd.

Filmul roștește un adevăr adnc despre o dragoste abstrasă din social, experiență complexă, supraeră de caracterе viguroase.

Asupra erorilor aparatul se oprește în amănunt. Conturul expresiv le-a fost dat de actori pe care Wajda i-a format în și pentru filme memorabile.

Andrzej Lapicki este aici un medic generos, un înțelegător condus de elanul nobil al ideilor. Krystyna Janda — cu profunzimea privirii, cu fascinația chipului, cu modulația aift de personală a tensiunilor, disperărilor, obsesiei, este iubita, soția, mama care își trăiește sentimentele la școala fericirii capite; Jerzy Radziwillowicz — un actor hărăzit, prin jocul său enigmatic, robust și suplu, rolurilor de amplitudine în recluduinea. Cînd justiția reușește, printr-un gest reparator, să anuleze condamnarea ca neîntemeiată, viața încearcă și ea să izgonească din memorie, realitatea unui timp furat. O senzație de izbîndă tragică domină finalul: „Vom mai ști să trăim la lumina zilei?”

Julietta TINTEA

Sentință suspendată. Producție a studiourilor din R.P. Polonia. Scenariu: Malgorzata Kopernik, Waldemar Krzystek. Regia: Waldemar Krzystek. Imagine: Dariusz Kuc. Cu: Krystyna Janda, Andrzej Lapicki, Wiesława Kwasniewska, Jerzy Radziwillowicz, Bożena Dykiel, Klaudia Sznajder, Igor Zdrozki.

Examenul solitudinii trecut cu brio în *Sentință suspendată* de Waldemar Krzystek, cu Krystyna Janda și Jerzy Radziwillowicz





Nu un băiat cu doi tați, ci un băiat cu două mame — în *Inimă sinceră* de Alexei Poliakov cu Mariana Starîh

Tatăl lui Serioja

Copilul în cercul de cretă...

Publicul însuși este judecătorul solicitat să decidă de partea cui e dreptatea, cine e nevinovatul. Aparent, cazul nu e greu de rezolvat, căci lucrurile decurg limpede și coerent. Acțiunea începe undeva, într-un sat. Ea e o fetișcană frumusețea puțin veselă și puțin dezabuzată în clipa cînd îi măturăsește lui cit de greu îi este cu un tată alcoolic și un logodnic în armată pe care nu-l iubeste, de care îi e milă, fiindcă a crescut în orfelinat. Partenerul e un fermecător necunoscut, venit nu se știe de unde, într-o mică ambarcațiune, să tulbure echilibrul fragil al fetei căreia îi propune să părăsească totul și să fugă cu el. Cînd fata se strecoră nevăzută de ai casei spre malul lacului, găsește la locul întîlnirii doar un mesaj: „La bord, femeile aduc ghinion”.

Începînd în acest moment, filmul se așează un timp pe povestea viitoare mame. Vestea zămislirii în tină ei și unui copil e împințată de tinăra femeie cu o criză de disperare. Lacul pe care a venit de-aurea și a dispărut în ceață aducătorii clipei de iubire e privit ca un ultim refugiu; femeia încearcă să se înecă. Dar lacul îi refuză tentativa, Sarcina crește în paralel cu maldărul de scrisori nedeschise de la logodnicul din armată. Totul pare pierdut definitiv. Salvatorul apare însă la timp, ca-n basme, chiar cînd fata treabă sa nască, în persoana logodnicului proaspăt eliberat din serviciul militar. Orfan, dorș de o familie, bărbatul acceptă situația, ba chiar o înțelege. Își așteaptă logodnica de la maternitate într-o atitudine ce i se pare firească, întîmpinînd cu fiori nașterea unui copil, chiar dacă al altuia. Devine furios abia cînd află că fata a renunțat la copil, lăsîndu-l la spital. Revoltat, omul se duce și la el copilul. Neblăștea gestului e remarcabilă. Disperarea situației o va face apoi pe femeie să accepte compromisul unei căsătorii în care intră cu un evident complex de vinovăție, cu un om pe care nu-l iubeste destul de ai merita-o din plin. Anii trec, Serioja crește și nu e deloc de mirare că acest băiețel, abandonat de tată

înainte să vină pe lume, gata-gata să fie abandonat și de mamă la naștere, se atașează profund de tatăl adoptiv. El nu cunoaște adevărul așa că lucrurile par a merge bine pînă în clipa cînd, din senin, apare tatăl adevărat, seducător, întors din țară, și întîmplarea pune la cale o reîntîlnire între el și mamă, astfel că acesta află că are un copil. Singurătatea lui copleșitoare îl îndeamnă să-l revendică, deși e conștient că n-are drepturi reale asupra lui; să-l revendică, chiar dacă nu în totalitate, pretinzînd doar să-i scrie, din cînd în cînd, cite o scrisoare. Ajunge însă agresiv, cînd celălalt tată își pierde la rîndu-i calmul și trîntește usa, ale cărei geamuri se fac fîndări, iar omul pleacă din casă amărît, ignit, orfan. Tot odată ochii umiți ai lui Serioja.

Oricine va fi de partea tatălui adoptiv, înțelegător și cunsecade, care o iartă pe logodnica infidelă și pe mama denaturată, gata să-și părăsească fiul; și va condamna pe bună dreptate, atitudinea tatălui ușuratic și mincinos care vine după ani, să spulberă liniștea unei familii ferice. Numai că realitatea vieții e mult mai complicată decît se arată; oamenii mult mai ciudăți sau mai sensibili decît ne-am obișnuit să-i credem. Gestul de a-și părăsi copilul poate îndeamna s-o calificăm cum dorim pe mamă, dar cu-noscînd datele problemei, înțelegem că acest act de protest împotriva bărbatului care a dispărut fără urmă, lăsîndu-i plocos un copil, chiar dacă nu scuzabil, e totuși explicabil. Pe de altă parte dorința de a-și satisface nevoia acerbă de a avea o familie, îl îndeamnă pe tatăl adoptiv la irtarea extrem de generoasă, care are în ea ceva caritabil; și adesea caritatea conține în sine ceva umilitor. Chiar și dragostea lui, chiar fidelitatea lui izvorite din disperarea singurătății sale, înseamnă perseverență și forța iubirii lui umilțes slabiconice femeii. În fond, știm de la început că ea nu-l iubeste de-a dreptul. Cît despre copil, în clipa cînd tatăl adoptiv îl ia, el întrezărește, într-o secundă, prin prismă propriei experiențe de copil orfan crescut la orfelinat, o revensă.

Vina tatălui adevărat e aceea de a fi abandonat cu inconștiență o fată cu care a avut o scurtă aventură. Nu s-a gîndit la urmări, n-a știut de existența copilului. Principalul său refect, e această inconștiență. El vine după mult timp să tulbure liniștea unei familii care le fapt nu e fericită, deși se străduiește. Oricît ne-ar indigna ușurîna tatălui sintem nevoit să recunoaștem că atunci, în clipa aceea surdată a întîlnirii lor, mama l-a iubit. Pe el, într-adevăr l-a iubit și cînd s-a întors, deși conștient de vina lui, l-a primit în virtutea acelor legi ale inimii pe care rațiunea nu le cunoaște. Dar își dă seama cu cît soțul îi e superior acestuia. El a iertat-o și i-a crescut cu dragoste copilul. Vine după el ca să-l întoarcă acasă și el, soțul, se-mpacă și se iubesc. În bucuria îmbrășării involuntare, femeia își cheamă soțul cu numele iubitelui. Resorturi fine ale psihologiei acționează fără să poată fi controlate.

Toți sînt vinovați. Singurul complet nevinovat e Serioja. El nu știe că e leacul singurătății lui. Nu bănuie că mîna discordiei. Cînd cei doi bărbați se bat, se tăvălesc prin norii, premiul învingătorului fiind Serioja, cînd mama se aruncă să-i despartă și lupta se dă în trei, Serioja, singur în neînțelegerea sa, apucă o piatră și... stop-cadru. Nu mai știm pe cine va lovi piatra, dar e cert că ea se îndreaptă către toți trei. E gestul de revoltă al celui nevinovat față de toți cei vinovați de prea timpuria lui dramă.

Tatăl lui Serioja este un film realizat în stilul feminin și emoțional al școlii de film sovietice cu personaje vii și actori excelenți conduși.

Irina POPESCU

Tatăl lui Serioja. Producție a studiourilor sovietice. Scenariul și regia: Viktor Dașuk. Imaginea: Iuri Elnov, Serghei Zubkov. Muzica: Eduard Artemiev, cu Mihail Nagov, Svetlana Riatova, Serghei Koltakov, Richard Bortkevici, Svetlana Smirnova.

Alice...

...nu însă în țara minunilor

Nu puține filme pot fi aduse la un numitor comun prin formule luate de-a gata precum „condiția femeii”. Generic care deschide căi de analiză, dar și limitează spațiul ariel dintr-un film sau mai puțin eficiente. Și totuși, de ce ne place — care chiar e o necunoscută sau a devenit o obișnuiță precum des-

chiderea umbreii la apariția primelor picături de ploaie — să revenim la aceste aparente locuri comune, unde, cu sau fără voină noastră, ne simțim protejați și ferii de inițiativa ideilor prea îndrăznețe. Altmînter, „condiția femeii” e tot atât de importantă ca și cea a copilului, a bătrînilor — vîrstei a treia cum se mai spune după o numărătoare aiuritoare pe criterii obscure — a văduvelor sau a celor din spitale, a bărbatilor (eventual nefericiți), a studenților (eventual fără prea mult bani), a fotbalistilor (care ratează prea mult) sau, de ce nu? a producătorilor de film ce trebuie să alcătuiască un plan tematic. La urma urmelor, dacă e să te intereseze, „condiția femeii” este a noastră, a tuturor. S-ar putea aduce obiecții de genul „Ce poji înțeleg, dumneata, dacă n-ai fost mamă?”

Ce se poate răspunde în acest caz? Ca filmul lui Martin Scorsese Alice nu mai locuiește aici, din 1974, are ca pretext o astfel de eroină ce încearcă să-și găsească un loc printre noi. O tinărită voluntară care știe și nu prea cum să-și organizeze viața, sentimentată, conjugată, practică. Ce să facă ea printre niște oameni care nu o înțeleg și nici nu-i acceptă libertatea care aparține unei întregi generații ce trăiește și simte „altfel” decît părinții și bunicii. Funcționează, ca oricînd și oricînd, nimic nu sub soare din acest punct de vedere, destule prejudecăți și convenții sub tutela alt de cunoscutei și intolerantei „Ehe, pe vremea mea...”. Dar dacă timpurile s-au schimbat și tinerii — dar nu numai ei — vor să trăiască altfel, ce-ar fi de făcut?

Fiecare încearcă — cu mai mult sau mai puțin succes — pe pielea lui. Alice își ia inima în dinți, băiatul și calabalicul în mașină și se îndreaptă spre o viață nouă. Care? Unde? Nici ea nu prea știe, dar e decisă și chiar crede în norocul ei. Muzica filmului (Richard Lasalle) aduce în prim plan o baladă în binecunoscutul stil country al anilor '60-'70; și mai pomenim că unul dintre eroi, actorul-improvizat — Kris Kristofferson este același cu cîntărețul pop ex-solist al formației The Beach Boys și uite așa, la-la-la, o femeie cu un copil pe drumuri.

Și cu Alice ce-o să se întîmpe? „Schimbi locul, schimbi norocul”, mai cînta ea din ce învățase înainte de măriții — cum se produce și pe la noi fatucele ce suspinau la clariv după viitorul soț cel bun și tandru — mai se îndrăgostește de cine nu trebuie, copilul este și el o prezență umană, nu poți să-l arunci dacă nu-ți mai trebuie sau te încurcă — e fericită, uneori, altelei nu, lucrează într-un loc familial, să-i zicem așa, pentru cei ce cunosc micile cirolumi unde departe de protocolul și morga impusă din marile restaurante se produce o apropiere între oameni, un loc de prietenală, ba chiar, în filmul nostru, sare și iepurele „fericirii”.

Alice își găsește omul potrivit în persoana unui fermier singuratic, aparent morocănos, dar „bun la suflet”. Și cum în filme, de multe ori, povestile se termină bine toată lumea e mulțumită. Eroii de pe ecran și spectatorii care au urmărit emoționați soarta unui „om adevărat”, ba chiar și comentarii mai mult sau mai puțin avizati în sociologia despre condiția femeii: Alice și-găsit un cămin pentru ea și băiețelul ei. Ceea ce fericește pe toată lumea, în rolurile principale: Ellen Burstyn și Mia Bendisson.

Bédros HORASANGIAN

Ellen Burstyn protagonista din Alice nu mai locuiește aici



portrete

A vedea

Nu știu ce imagine vă vine mai întîi în minte cînd auziți numele lui Smoktunovski. Poate Hamlet, poate Ceaikovski, poate că îl vedeți în hainele altui personaj dînr-un alt film... Pentru mine însă, el este, în primul rînd, „celălalt” din *Nouă zile dînr-un an*. E fără îndoială un dat al computerului personal — acela purtat de fiecare îndărătul frunții — ca pe fișa individuală a oamenilor pe care îl admirăm să fie lipită o „poză” anume, nu una la întîmplare. Deci nu o imagine din oricare film al său, cînd e vorba de un actor de cinema, ci tocmai, și numai, imaginea sa din filmul în care te-ai impresionat cu adevărat. (Cine nu mă crede, nu are decît să facă un sondaj în propriul sau fișier mental...), în ca-



zului lui Innokenti Smoktunovski, soțul (meu) emoțional a fost provocat de *Nouă zile dînr-un an*. Ca și mulți alții, m-am întrebât și eu cine o fi acel tinărită fermecător, dar „altfel” decît „tipic”. În compania lui Batalov, mult admiratul Batalov — omul de lîngă tine, dar de fapt, eroul de lîngă tine — cel de-al doilea bărbat de pe generic ne-a oferit o surpriză îndelung comentată în cursul anilor '60. Acel blond cîntic, cu ochii de culoarea alunei, ce iubea și suferea din dragoste și prietenie, ce își ascundea sensibilitatea îndărătul unei ironii scăpărătoare, adesea mușcătoare și mereu în atac, omul capabil să ridă în hohote în clipa în care logodnica sa de un minut vecime îl anunța că se va căsători cu unicul lui prieten, el, Iliia Kulikov pasăre rară — a constituit, pentru unii cel puțin, marea senzație a filmului.

Cu această afirmație nu vreau să diminuez cu nimic valoarea lui *Nouă zile...*, operă serioasă, gravă și tristă, un film bun mai ales pentru că era neobișnuit (pe atunci) de uman în tratarea unei probleme a întregii omeniri. Dar, într-o perioadă în care pe ecrane nu se perindau decît suflute albe și suflute negre (intermedie neexistînd), ne pomenim dînr-odată cu un „original”, ușor snob, elegant, imprevizibil în gesturi și reacții, lînd toate în ușor, dar fără de ușurătate, as în munca sa de savant atomist și în sportul preferat, adică zeflemeaua, Kulikov-Smoktunovski era, de fapt, un om profund, de mare noblete sufletească. Sigur că toate aceste date erau voite, sau unele superate doar, în scenariul scris cu atît curaj de Romm și Hrabrovyki (*Nouă zile...*, puțînd fi luat și drept o variantă originală a tradiționalului triumphi); sigur că regișorul Mihail Romm a știut, ca întotdeauna, ce voia... dar nu se poate nicicum tăgădui că marea sansă a filmului a fost întîlnirea dintre realizator și Smoktunovski. Nici măcar

indirecte

cu inima

Dincolo de ironia scăpărătoare, sensibilitatea



O tripletă de platină (Vanessa Redgrave, Jane Fonda, Jason Robards)



În Hamlet, în Ceaikovski... întotdeauna Smoktunovski actor de suflet (cu Anastasia Vertinskaya)

Julia Memento antifascist

Ceață deasupra unui lac mohorit, într-o barcă încrămățată în așteptare, o femeie care nu-i descifrezi decât pălăria cu boruri largi, ferind-o de frig, ori poate de priviri indiscrete. Vocea oboșită își începe confesiunea „creind premisa unei intimități, lene plonjări în lumea amintirilor personajului misterios, a unor întâmplări îndepărtate ce-și vor sensurile împropățiate sau chiar descoperite. „Cînd se înveschesc, picturile în ulei devin transparente, încapi să strivească contururile unor desene anterioare, ca și cînd pictorul s-a răzgîndit, a încercat altceva, pînă a ajuns la întotdeauna ulim, a făcut un fel de penitență...” „Penitimento” — își explică Lillian Hellman, titlul și, totodată, semnificația nuvelei autobiografice devenită pe ecran, în tălmăcirea lui Fred Zinnemann, Julia, Confesiuni care sub pana cunoscutei scriitoare americane își aveau încercătura lor lirică și filozofică, dar sub raza aparatului — mai mult obiectivizant decît subiectivizant — își pierd din fior, din mister, devin un spectacol dramatic solid, bine lucrat ca acțiune și suspens, datorat unui încercat profesionist al Hollywoodului (consacrat mai ales cu De aici pînă în eternitate, care i-a adus și Oscarul). De pe febrila căutare a sensurilor existenței evocate în nuvelă (prin acel „penitimento” afectiv-reflexiv), accentele se deplasează spre portretul personajului Juliei, prietene și sfătuitoare înțeleaptă a scriitoarei. De la taboul nostalgic al începutului amintit se trece, printr-un racord brutal, ca tot ceea ce a urmat în viața celor două femei, la secvența intrării unui tren, surzînd amenințător, care lansează motivul gîrurilor roșii, în zori, cu plecările eroinei, cu reveniri și căutări, despărțiri tragice. Sint alternate, continuu, planurile unei pre-

zente — cum să-i spun? — un prezent-prezent: femeia în barcă începîndu-și povestea, cu un prezent, ceva mai îndepărtat: scriitoarea refăcîndu-și nemulțumită piesa, sfătuită de companionii ei de o viață, celebrul romanțier Dashiell Hammett.

În acțiune se interfează și celelalte două planuri — trecutul mai îndepărtat și unul ceva mai apropiat: copilăria, cu cimentarea prieteniei încîntătoarelor — dar atît de diferite fetițe —, urmate de flash-uri cu studentia Juliei, plecarea ei în ajun de război, la Viena, să studieze cu Freud, ascensiunea lui Hitler sugerată în câteva scurte secvențe cu manifestajii ale cruzimii fasciste, schingiuirea Juliei, impresionanta revedere a celor două prietene și angajarea activă, socială și literară a Lilliane după asasinarea Juliei. Evocări scurte, mozaicate, multe precipitate de viltoria altor amintiri, ceva mai lungi, expozițive (ca spectacolul moscovit cu Hamlet și înfîlărea Lilliane cu trimisul Juliei) în timp ce altele ajung chiar la dimensiunea unui film în film: suspensul călătoriei spre Berlin a scriitoarei care acceptă, de dragul prieteniei ei, să risce, transportînd bani ai mișcării antifasciste, pentru salvarea unor oameni. Regizorul, el însuși evadînd silit să fugă la Hollywood din cauza persecuției rasiale, și-a concentrat atenția spre acest episod negru din istoria lumii. Prin acest filon istoric-dramatic extins, filmul capătă preponderent accent politic ce-l situează alături de alte opere energic demascatoare ale ororilor fasciste.

Ca orice regizor american prin opțiune — Zinnemann mizează mult pe distribuție, încredințînd cele două roluri unor staruri moderne, ca Vanessa Redgrave — Julia și Jane Fonda — Lillian. Alături de ele evoluează întrerpeți de prestigiu care dau unor personaje

secundare valori antologice. Jason Robards traversează cu inteligență sobrietatea: călătoria reînviată, umor, personalitatea scriitoarei — faimoz scenarist la Hollywood, Dashiell Hammett (autor, printre altele romane negre, ale famosului „Somn morț”), apoi într-o compoziție dificilă prin amestecul de teamă și curiozitate înjivă Maxmilian Schell. Ca și apariția remarcabilă prin exactitatea portretului prietenei „binevoitoare” a scriitoarei, schițat de o viitoare mare vedetă Meryl Streep.

Vitalitatea Juliei, curajul, siguranța, înțelepciunea și entuziasmul din ochii mereu strălucitori, chiar cînd suferința îi marchează puternic — trăsături inițial riscante pentru un portret „prea pozitiv”, (riscante prin directoarea și simplitatea replicilor) devin, datorită expresivității, subtilității nuanțurilor Vanesei Redgrave, momente de bogat și complex adevăr psihologic. Adevăr scos la suprafață, mai ales din subtextul unei intonații, al unui gest tandru (mîna Juliei maltrătată de fasciști caudînd sprîjin în mîna prietenei).

Mai extrovertită, tricoasă, nervoasă, vanitoasă, negîndindu-și echilibrul decît în forța celorlalte, și apoi, cînd prietena dispăre, refugîndu-se în scris, Lillian își află o corespondență ideală în persoana și personalitatea artistică a actriței Jane Fonda. Rol parca anume scris pentru militanta care și-a găsit și în realitate, aspena personajului său, un sprîjin moral puternic într-o generoasă activitate socială.

Filmul se vrea — nota cineva — un triplu omagiu. Al scriitoarei, Lillian Hellman pentru prietena ei, Julia, ucisă de fasciști. Al interpetei Jane Fonda față de scriitoarea Lillian Hellman. Și, în fine, al regizorului Fred Zinnemann și al scenaristului Alvin Sargent pentru scriitorul Dashiell Hammett — maestrul romanului negru (de aici, se vede, și acel intermezzo cu suspens, un fel de citat inserat de regizorul veteran într-un film de factură mai mult clasică decît modernă). Frumoase gesturi de prietenie, închinete prieteniei, sentiment capabil să influențeze binele, evoluții, destine, atînci cînd miza e înnoirea umanității.

Alice MĂNOIU

marele cineast nu a putut să prevadă cu cîte idei inspirate, cu ce subtilități are să îmbogățască acest actor de teatru, cu doar cîteva filme la activ, personajul său de „pozitiv” deghizat în haine pe care automatismele vremii le rezervau „negativilor”.

Au venit apoi Hamlet, rol ce rezistă compărației cu lev britanici ai personajului, guvernatorul din Slesua fercirii captiv, o nostimă de personaj cu tîlc în Feriți-vă automobil, Porfir, anchetatorul din Crimă și pe deasupra, Moisei din Stepa, Antonio din poetul film bulgar Bariera, caricaturatul soț al „doamnei cu căteful” din Oci clornite. Am citat pe sărite și fără a respecta ordinea cronologică. M-a interesat ca, amintindu-vă de cîteva din filmele sale memorabile (a mai jucat într-o sumedenie unde numai el este memorabil), să crez o imagine, cît de sumară, a formidabilei varietăți de personaje abordate de Innokenti Smoktunovski. Abordate e un fel de a spune. Toți marii actori le conferă o psihologie și, cu cît mai mare inteligența și travaliul, cu atît mai elaborate le ies rolurile. Ceva leagă însă în subteran toate personajele create de Smoktunovski: patima înțelegerii celorlalți, prieteni sau adversari. De aici complexitatea fiecărui personaj al său, fie el și secundar, pentru că bunătațea încetează să mai fie monotonă iar uscăciunea sufletească începe să se coloreze în clipa în care omul este dispus să auzire punți de legătură, fie și numai din curiozitate.

De patima asta suferea și Iliia Kulikov. Asta îl va și salva. În chiar clipa „trădării” el înțelege răsunînd gestul femeii, iar hohotul de rîs și-l adresa lui însuși, surprins că poate fi de atît nobil înct să cedeze, surprins să descopere că e un înțelept.

Aura PURAN

Colegiul de redacție
Ecaterina Oproiu redactor șef.
Mircea Alexandrescu redactor șef adj.
Rodica Lipatti secretar responsabil de redacție.
Virgil Poiană
Alice Mănoiu

Coperta I
Tora Vasilescu, Ioana Pavelescu și Mițică Popescu — trei actori de talent și farmec ai filmului românesc
Foto: Victor STROE

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

„Cititorii din străinătate se pot abona prin „Rompreșfietele” — sectorul export-import presă P.O. Box 12-201., telex 10376 presfii București — Calea Griviței nr. 84-86”.

Prezentarea artistică și prezentarea grafică, Ioana Statle

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Școlii” — București

Cinstea și spiritul cinstei în filmul nostru

**Cinstea în relațiile cu semenii,
cinstea față de profesia ta,
cinstea și omenia—
trăsături definitorii ale eroilor filmului românesc**

**A rămâne
credincios
propriului ideal**

A fi cinstit în accepția obișnuită trimite direct la a nu fura—desigur una dintre cele mai importante legi scrise sau nescrise ale conviețuirii sociale. A fi cinstit înseamnă încă o mulțime de obligații față de semenii și, mai ales, față de tine însuși.

Dacă înțelegi dintr-un început că primul tău judecător ești tu și că, în primul rând, trebuie să fi cinstit cu tine, atunci, desigur, te vei putea uita senin în ochii celorlalți. A fi cinstit nu înseamnă numai a nu minți, ci și a nu ascunde adevărul, a nu recurge la compromisiuri mai mici sau mai mari, a fi credincios marelui crez cu care ai pornit în tinerețe, idealului pentru care te-ai hotărât să muncești pe brânci pentru a-l îndeplini, ideal care, slujit cu credință, va face ca trecerea ta prin lume să nu fie inutilă și nici uitată.

A fi cinstit înseamnă a nu fura și a nu te fura. În adolescență, când devii apt să începi construcția vieții tale, din acest punct suneț de posibilități este extrem de larg. Alegerea este grea, desigur, dar și foarte interesantă. Totul îți se oferă înainte, ești amblioz, așa trebuie! Teul cel mai luminos are, fără îndoială, un drum trucid. Incepi să urci, cuce-rești și aduni experiență, satisfacții, opinii favorabile. Totul formează o zestre cu care trăiești viața de toate zilele, viața socială. Aceasta zestre este bunul tău cel mai de preț. Nu-l trădat!

Am întâlnit un om care credea cu tărie în asta. O chema Livia — personaj din scenariul filmului *Zestrea* de Paul Everac — un om minunat. Sper că vi-l amintim.

Margareta POGONAT

**Suflul
sentimentelor
adevărate**

Ioana, personajul din *Promisiuni*, filmul scris din Vasilica Istrate și regizat de Elisabeta Bostan. Ioana... cît chin, cît zbucium sufletec, cît tristețe oglindește obrazul ei cînd viața îi așează în față consecințele nesincerității ei de altădată.

„Mi-a fost teamă de tata... Tu nu l-ai cunoscut, era atît de sever!” se justifică ea în fața fiicei. Și continuă cu ochii înlacrimați: „Mă gîndeam să-ți măritușesc cînd vei fi mare. Cînd ai fi înțeles mai bine. Ar fi fost secretul nostru”.

La o întîlnire cu publicul spectator, cineva s-a ridicat și a spus: „Succesul *Promisiunilor* se datorază, în primul rînd, faptului că filmul este foarte sincer”. Pentru un actor, aceste cuvinte echivalează cu cea mai caldă apre-



O mamă care-și asumă
recutul, cinstit (Maria Ploae
Promisiuni de Vasilica Istrate
și Elisabeta Bostan)

ciere. Gîndul meu, cînd am citit scenariul, cînd am interpretat rolul Ioanei, a fost să trimit spre public sentimente adevărate, iar cinstea și adevărul fac parte din această categorie.

Experiența tristă a Ioanei, consecințele grave ale unei slăbiciuni de o clipă se leagă strîns de problema răspunderii față de copii, față de familie. Așa cum se întîmplă uneori în viață, destinul Ioanei nu se deslășoară linear, între poli obișnuți ai bucuriei și tristeții, destinul ei cuprinde și momentul unei mari dezamăgiri care amenință să-i distrugă, după ani, liniștea, echilibrul familiei. Și Ioana, mama care știe să se bucare, să rîdă împreună cu copiii ei, să ducă zi de zi împreună cu soțul ei tot greu unei familii care muncește și trăiește cinstit, ei bine, Ioanei îi va trebui curaj și tărie de caracter ca să biruie încă o teribilă încercare cu „rădăcini” în trecutul nu prea îndepărtat.

Izbinda ei, se va împlini în mijlocul unei familii care are puterea ca să rămîna o familie unită.

Maria PLOAE

**Era „pozitiv”
fără efort.
Așa cum era șaten**

Cred așa, cum crede orice om normal, în bine și frumos, cred în lupta continuă pentru

autodepășire, cred în neamul meu și-n țara mea, în strămoșii noștri, în parinții noștri, în primăvară, în flori și-n fetele frumoase!

Fac acest jurămint astăzi, spre a nu fi greșit înțeles cînd am să spun că omul este bun și rău în același timp, în același trup nemeric, și nobilă este, mai ales, cauza sa spre a se lîngura pe sine. Această cauză a omului modern, această luptă fără sînge este ceea ce mă interesează ca actor. Cînd spun ce spun, spectatorul, mă va crede, sigur și, astfel, el va fi mai bun cu o clipă, cu aceea clipă în care m-a crezut.

M-am tot întrebant în cursul anilor, de ce *Mere roșii* a rezistat în memoria spectatorilor bombardati, între timp, cu eroi mult mai pozitivi (dacă se poate spune așa ceva). Acum știu că el trăiește, pentru că s-a născut viu. Sîmțu și neextraordinar, dar viu, că o cunoștință, ca un vecin. Destinul lui era posibil, avea atîta îndemn spre bine, cît suportă omul, era pozitiv, cu aceeași lipsă de efort cu care era șaten sau scund.

Unul din partea mea că vorbesc despre unul din personajele mele, dar a trecut atîta timp, încît și mie-mi pare a fi o cunoștință apropiată, uneori mă confrunt cu el, a izbit și asupra mea terapia social-umană pentru care s-a născut. Sint, deci, și eu o biată victimă, iar ca victimă a pozitivismului meu mă gîndesc astăzi cu bucurie că n-am trait degeaba și am să mă lupt în continuare cu răul din sufletul meu de dragul binelui din sufletul meu.

Mircea DIACONU

**Sinceritatea,
aliatul meu**

După un număr însemnat de filme realizate (ceea ce nu e cel mai important merit) mă întorc, deseori, cu gîndul la primele cuvinte care s-au scris în presă despre mine. Un tînar aparent opac, dar dotat cu o sinceritate uluitoare. Nu m-a deranjat opacitatea observată pe bună dreptate, cît m-a bucurat cealaltă remarcă. Recunosc, nu venisem prea instruit de acasă, dar, aveam să-mi dau seama, în curînd, pornisem la drum cu o armă foarte puternică, armă care mi-a fost de cel mai mare folos: sinceritatea. „Aparent opac” înseamnă ca aparențele pot să și înșele. Rămînea să și demonstrez, în timp și timpul mi se deschidea în cale. Sint bucuros că am reușit să imprim personajelor pe care le-am jucat și o notă de sinceritate. În *Duminică în familie* interpretez un personaj de o sinceritate, de o probitate așa spune, ideală. Simpaticul, zăpăcîtul, năivul și bunul cercetător este crotit numai din sinceritate. El nu concepe în relațiile cu semenii — fie că sint colegi de birou, vecini de bloc, sau de cvartal — să se comporte decît cu sinceritate. E atîta lumină întorioară în sufletul lui, încît și cel din jur se vor simți în largul lor în preamă-l. Are o seriozitate și o probitate profesională care nu se pot gîsi împreună decît în strînsă legătură cu sinceritatea lui absolută, firească. Pentru că ce este acest tînar decît un frumos model pentru ceilalți tîneri care, la rîndul lor, sint sau ar trebui să fie frumoase modele...

Revenind la începutul, un alt cronicar remarca tot atunci: „Un tînar din provincie venit la un bal în București”. Sansa, care mi-a suris încă de la început, oamenii pe care l-am cunoscut, familia mea de acum, o parte din rolurile pe care le-am făcut și s-au bucurat de succes, toate acestea m-au ajutat să rămîn așa cum am dorit, sincer. A jucat în permanență „mecul” meseriei pe care mi-am ales-o a fost și rămîne pariul meu cu viața.

George MIHĂIȚA



Ovidiu Iuliu Moldovan
și Dan Săndulescu în *Horea* de
Titus Popovici și Mircea Mureșan

**Certificat
de actor**

Cînd l-am interpretat pe Horea, eroul din filmul scris de Titus Popovici și regizat de Mircea Mureșan, și pe Pantelimon din *Dreptate în lanțuri* de Dan Pița, am simțit cum primeau un alt sens profund, copleșitor toate cuvintele frumoase învătate în copilărie: cinste, adevăr, dreptate.

Horea luptă și se sacrifică în numele unui ideal mareț și astfel victoria lui, victoria lor, a țaranilor, a dobindit o măreție dăruoasă, n-a fost numai o flacără, o răzbuinare „de moment” împotriva celor care îi asupreau și umileau de secole... Timp de trei săptămîni românii nu s-au mai simțit iobagi și aceasta nu le-o poate lua nimeni!

Pantelimon, justițiarul cu aură legendară descins din balade populare cîntărește faptele lui și ale semenilor cu același cîntar al dreptății și cinstei. Dreptate și cinste — cuvinte înfrățite în lungă și frîmțată istorie a neamului nostru.

Eu sint actor. Interpretez roluri. Stă și în puterea mea să aduc fiecărui personaj „amănunț” de comportament social, etic, moral. Să lumineze în sufletele lor simburile de adevăr uman.

Horea și Pantelimon sint două roluri pe care le-am iubit și care certifica sensul profesiei mele de actor.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

**Cinstea
e întreagă
sau nu-i deloc**

Vreau să fiu împacată cu mine! — rostește, la un moment dat, o tînară eroină dintr-un scenariu pe care abia l-am scris (*Marea întîlnire* se va numi), prezentîndu-se la masa tratativelor cu o soluție ultramodernă

(Continuare în pag. 19)

George ȘOVU

Foto: Victor STROE



O opțiune
fundamentală:
(Margareta
Pogonat)



Cred în modele...
Mircea Diaconu în *Mere roșii*
de Ion Băieșu și Alexandru Tatos)