



C Nr. 5 (315)
Anul XXVIII
ne
ma

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, mai, 1989

1 Iunie,
ziua internațională a copilului

**Copilul,
acest interpret matur**

Un larg orizont creației și artei

Contribuția teoretică a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu la dezvoltarea teoriei socialismului științific, la practica fâuririi societății socialiste și comuniste s-a îmbogățit prin Expunerea cu privire la „Stadiul actual al societății socialiste românești și perspectivele dezvoltării sale viitoare, perfecționarea conducerii economice-sociale, dezvoltarea democrației muncitorești-revoluționare; rolul statului și organismelor democratice, creșterea rolului Partidului Comunist Român și activitatea ideologică, politico-educativă, ridicarea nivelului de cunoaștere științifică, de cultură, a conștiinței revoluționare. Raportul de forțe și caracteristicile fundamentale ale situației internaționale”, prezentată la lucrările sesiunii comune a Plenarei C.C. al P.C.R., a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești din noiembrie 1988.

Prin bogăția de idei, de teze și concepte înnoitoare, Expunerea constituie un document programatic fundamental, de excepțională valoare teoretică și practică, de însemnată decizie pentru prezentul și viitorul patriei, o nouă și puternică reafirmare a politicii externe de pace, dezarmare și largă concurență promovată de România socialistă.

Adoptată în unanimitate ca programul unic de muncă și acțiune revoluționară al întregului popor, al organelor și organizațiilor de partid, de masă și obștești, al organismelor democrației muncitorești-revoluționare, stralucita Expunere a tovarășului Nicolae Ceaușescu își relevă marea capacitate de mobilizare și de unire a eforturilor creatoare ale tuturor oamenilor muncii din patria noastră în uriașă operă de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism, de ridicare a României pe noi culme de progres și civilizație. Alături de baza întregii activități de pregătire și desfășurare a Congresului al XIV-lea al P.C.R., a noului plan cincinal 1991-1995 și a programului de dezvoltare până în anul 2000, a României socialiste, acest document de în-

semnătate istorică a determinat o puternică creștere a conștiinței revoluționare a fiecărui cetățean, a întregului popor, o atitudine de înaltă responsabilitate față de însușitoarele obiective ale creșterii calității muncii și a vieții, ale perfecționării întregii activități pentru propășirea continuă și multilaterală a patriei.

Cu recunoscuta-i capacitate de pătrundere dialectică a fenomenelor vieții economico-sociale și de abordare simultană a diverselor laturi ale dezvoltării societății, secretarul general al partidului relevă sarcinile actuale ce reies din rolul determinant atribuit științei, învățămîntului, culturii și artei în întregul proces al devenirii României socialiste moderne, îmbogățind teza construcției socialismului în țara noastră numai pe baza celor mai noi curgeri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane, în general, a legării strînse a științei cu învățămîntul și producția, a ridicării continue a nivelului pregătirii profesionale, științifice și culturale ale tuturor oamenilor muncii.

„Trebuie să punem în centrul preocupărilor noastre — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — intensificarea activității de cercetare, de ridicare a pregătirii profesionale, tehnice, culturale, de înarmare a oamenilor muncii, a întregului popor cu un înalt nivel de cunoaștere științifică, ideologică. Să devenim o puternică forță a științei și culturii, un popor care să acționeze cu întreaga conștiință și răspundere, în spirit revoluționar să asigure realizarea obiectivelor dezvoltării sale și să-și aducă totodată, contribuția la dezvoltarea generală a științei și cunoașterii universale”.

În vasta activitate politică, organizatorică, un rol principal îl ocupă munca ideologică, cultural-educativă. Este evidențiată în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu analiza căilor și metodelor creșterii, în acest context, a rolului dinamizator al activității politico-educative și al celei ideologice în general. Sint implicate activ, așa cum evidențiază tovarășul Nicolae Ceaușescu nivelul și calitatea pregătirii ideologice a tuturor cadrelor investite cu

atribuții de conducere, a tuturor oamenilor muncii.

Aici, o contribuție de seamă trebuie să înscrie creatorii, oameni de artă și cultură care prin întreaga lor activitate sint chemați să contribuie la îndeplinirea sarcinilor centrale în activitatea ideologică, politică și cultural-educativă, în dezvoltarea creației literar-artistice. Prin operele lor creatorii trebuie să contribuie la dezvoltarea în rîndul oamenilor muncii, pe baza nobililor idealuri ale socialismului și umanismului revoluționar, a dragostei față de țară, față de popor, la dezvoltarea patriotismului. În același timp, să se cultive în rîndul oamenilor muncii spiritul de prietenie și concurență, în lupta pentru fâurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, pentru pace, independență și suveranitate națională.

În activitatea cultural-educativă de formare a omului nou, un rol de mare importanță îl au literatura, arta, cinematografia. Precizînd acest rol, tovarășul Nicolae Ceaușescu arată: „Creația literară, artistică trebuie să realizeze noi opere care să oglindescă uriașă muncă a poporului nostru. Avem nevoie de noi romane, noi piese de teatru, noi poezii în care eroii principali să fie muncitorii, țărânii, intelectuali, cu preocupările lor, cu dorințele lor de progres, de bunăstare, cu hotărîrea lor de a contribui la fâurirea socialismului și comunismului în România”. Cadru generos al Festivalului Național al muncii și creației „Cîntarea României” contribuie la afirmarea și îmbogățirea patrimoniului spiritual național cu noi lucrări inspirate de la izvorul viu al realității vieții societății noastre, contribuie la afirmarea omului nou.

Climatul nou inaugurat de Congresul al IX-lea al Partidului care a pus capăt conservatorismului, șablonismului și concepției „modelului unic” în construcția socialistă, a redat partidului și poporului încrederea în forțele lor, a deschis o perioadă de înflorire și dezvoltare a culturii și artei.

Aceste domenii ale vieții spirituale a societății au cunoscut și cunosc o amplă dezvoltare

care au urmare a îndrumării muncii creatoare din acest domeniu de către tovarășul academician doctor inginer Elena Ceaușescu, asigurînd afirmarea plenară a tot ceea ce este valoros, a tot ceea ce contribuie la îmbogățirea patrimoniului cultural național, la formarea omului epocii societății socialiste multilateral dezvoltate. Omul societății noastre este și trebuie să fie într-o măsură mereu mai mare un om cu un larg orizont cultural și politic, care își fundamentează acțiunile, motivațiile, în participarea sa activă și responsabilă în întreaga activitate economico-socială, pe o concepție înaintată dinamică, receptivă la transformările pe care le cunoaște continuu viața. Acestui scop, sublinia secretarul general al partidului, trebuie să-i fie subsumate eforturile conjugate ale factorilor și instituțiilor politico-ideologice, ale uniunilor de creație, inclusiv cinematografia, ale presei, ale tuturor mijloacelor de informare în masă și educație.

„Trebuie să punem ferm la baza activității ideologice, politico-educative — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara C.C. al P.C.R. din 12-14 aprilie a.c. — Programul partidului și Programul ideologic, documentele congreselor și plenarilor Comitetului Central, care reprezintă expresia socialismului științific, în condițiile țării noastre, generalizarea practică și teoretică a experienței construcției socialiste”.

În întimpinarea Congresului al XIV-lea al Partidului, a marilor aniversări de la 23 August, creatorii din toate domeniile vieții spirituale sint angajați cu noi și valoroase opere care să răspundă cerințelor programului ideologic al partidului, chemărilor secretarului general al partidului, tovarășului Nicolae Ceaușescu, aducînd un imn muncii eroice a poporului pentru fâurirea pe pămîntul scump al patriei a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Ion ARDELEANU

Cele mai alese virtuți ale neamului nostru

S-au împlinit cinci decenii de la marea demonstrație de la 1 Mai 1939 — prima mișcare puternică din Europa care a chemat poporul român, de fapt clasa muncitoare de pe întregul continent, la luptă pentru apărarea independenței tuturor țărilor. O demonstrație grandioasă în organizarea și desfășurarea căreia contribuția determinantă au avut-o tovarășii Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, ei unindu-și încă de atunci, destinul lor cu destinul poporului și al Partidului Comunist Român.

Această memorabilă aniversare a fost precedată de excepționala cuvîntare a secretarului general al partidului ținută la Plenara C.C. al P.C.R. din 12-14 aprilie, cuvîntare care se constituie într-un document istoric fundamental al devenirii întregii societăți românești pînă la finele veacului al XX-lea și care demonstrează printr-o bogată și autentică experiență istorică, viziunea românească despre socialism.

Analiza riguroasă științifică a stadiului construirii socialismului în țara noastră a scos în evidență faptul că importanțele acumulari de valori materiale se constituie într-un suport spiritual: conștiința creativității, noastre, încrederea în forța gîndirii, talentului și inteligenței românești, tenacitatea de a depăși dificultățile, energia de a urmări, cu perseverență, problemele ridicate de progresul țării. Pe aceste remarcabile baze a fost posibil ca la recenta ple-

nară să fie consemnat un eveniment de excepție: lichidarea de către România a datoriei externe — realizare ce se înscrie în bilanțul marilor noastre împliniri. Prin impresionante eforturi, prin eroice bătălii. România se înfașează astăzi — așa cum sublinia secretarul general al partidului, „cu adevărat independentă și economic, și politic”. În acest context înălțător, plenara a adus un nou și vibrant omagiu tovarășului Nicolae Ceaușescu, pe care istoria contemporană l-a așezat, în fruntea țării și a partidului. Conducătorul-erou al unui Popor-erou, popor care îl numește și îl recunoaște drept marele cîtor al acestui timp eroic, fâuritorul destinului luminos al țării.

Epoca pe care o trăim și pe care, cu cea mai înaltă și statornică mîndrie o numim Epoca Nicolae Ceaușescu, poartă în structura ei tezaurul de idei și inițiative ale secretarului general al partidului, președinte al țării. Această epocă de mîrește împliniri ce își au sorgintea în memorabilul Congres al IX-lea al partidului din anul 1965, este perioada care a descuțat energiile creatoare ale unui popor, mai unit ca oricînd, evidențînd — pe fondul tradițiilor și realităților românești — vocația sa constructivă pașnică, omnia și demnitatea care l-au caracterizat întotdeauna, virtuți pe care le-a ridicat la dimensiuni nebănuite, avînd, în același timp, garanția unor statornice și binefăcătoare anticipări.

De la memorabilele întîlniri ale secretarului general al partidului cu cineaștii pînă la îndrumările date, în nenumărate rînduri în cuvîntările sale, privind reflectarea în

planul culturii a problemelor ideologice ale educației socialiste, cinematografia — arta cu cea mai mare forță de penetrație — a tras concluzii benefice. Realizînd pelicule valoroase ai căror eroi sint revoluționarii exemplari, angajați cu dăruire ridicării țării pe cele mai înalte trepte ale civilizației, noi sintem conștienți că ei constituie pentru tinerele generații modele generatoare și stimulare pentru noi și noi fapte înălțătoare care să îmbogățesc marea carte a istoriei țării.

„Izvorul nesecat de inspirație trebuie să-l constituie viața și munca poporului nostru. Din acest izvor veșnic viu, nesecat să se inspire adevărații creatori și artiști, care, prin întreaga lor activitate, trebuie să servească poporul, construcția socialismului, viitorul său luminos, comunismul! Avem nevoie de filme, mai bune, cu spirit combativ, revoluționar, întreaga activitate literar-artistică, sub orice formă, trebuie să pună în evidență forța și capacitatea creatoare a poporului, 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”.

Cineaștii-croniciari ai acestor luminoși ani, ai noli epoci al patriei noastre, au consemnat, cu emoție și fior artistic, uriașele transformări nu doar ale economiei țării, dar și ale climatului social și cultural, așezînd în centrul tuturor preocupărilor pentru progres și civilizație omul nou, revoluționarul care, angrenat în procesul

fâuririi unui destin nou, socialist și comunist, trăiește cu adevărat un nobil și înălțător sentiment al istoriei, prin care se definește ca un continuator demn al unor înaintași demni, ca un cîtor liber într-o țară liberă și demnă.

Și în centrul multora dintre imaginile-cronici, alături de oamenii muncii, îl întîlnim constant, într-un dialog mereu exigent cu cei chemați să dea chip unor noli realități ale industriei, ale agriculturii, științei ori culturii, pe cel mai iubit și prețuit fiu al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Recenta Plenară a C.C. al P.C.R. din 12-14 aprilie, situează din nou, omul nou în centrul activității economice și sociale. Omul, fâuritor al României de azi, omul pe umerii căruia se află răspunderea istorică a viitorului țării. Este un nou și emoționant apel pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu îl adresează întregului nostru popor, subliniînd că independența deplină economică și politică implică asigurarea unui înalt nivel de competență profesională, dar și morală, etică, culturală, în sensul cel mai larg. Îndemnul său generos asigură și creației cinematografice un luminos și cetezător program de inspirație și acțiune, un înalt stimulente al gîndirii artistice, capabile să ceteze continuu formele originale, îndrăznețe, dinamice, pe măsura impetuosului proces de devenire al patriei noastre. Remarcabilele realizări ale României impun și creației artistice o nouă conștiință de sine și proiectează, ca într-o oglindă, programul său de acțiune în perspectiva întîmpinării celei de-a 45-a aniversări a Revoluției de eliberare națională și socială antifascistă și antiimperialistă și a celui de-al XIV-lea Congres al partidului.

Dumitru SECELEANU





**„Să pornim întotdeauna de la teza științifică revoluționară
a construirii socialismului cu poporul și pentru popor,
pentru a asigura bunăstarea națiunii, libertatea și independența patriei!”**

Nicolae CEAUȘESCU

Vocația fundamentală a omenirii: Pacea

Este vocația care face posibile și celelalte trăsături și virtuți ale poporului nostru. Fără liniștea locului și fără conștiința perenității a ceea ce ctitoriști, gândirea, creația, munca nu-și găsesc fagașul și nu rodesc.

România socialistă desfășoară o politică externă activă, adinc umanistă, ce identifică în om principalul făuritor și beneficiar al țelului suprem al omenirii care este pacea.

În mod deosebit, în ultimii 24 de ani, de cind în fruntea partidului și statului nostru se află tovarășul Nicolae Ceaușescu, realizarea păcii a devenit obiectiv programatic de prim ordin în planul orientării externe românești, lui subsumindu-i-se ampla suită de acțiuni, propuneri, contribuții ce caracterizează dinamica prezenței a României pe arena politică mondială.

Deși de-a lungul istoriei mereu în pragul celor mai nesățioase lăcomii, poporul român a izbutit să-și păstreze leagănel așa cum l-a moștenit prin timp de la strămoși, de la istorie.

Statornicia arborilor seculari, unduirea grînelor, glăsuirea apelor lumina soarelui, toate adunate în podul palmelor fiilor și fiicelor acestui neam așezat aici pentru bucurie și nu pentru intristare, pentru contemplarea frumuseții, ne înfățișează ca pe un popor apt să asimileze experiența civilizației și ca-

pabil să-și conserve cu vitejie moștenirea strămoșească. Iată materia istorică datorită căreia românii au crezut întotdeauna în destinul lor național.

Ideea de fraternitate între român și codru exprimă ceva mai mult decît o simplă figură de stil. Omul care trăia în luminisurile pădurii, sub liziera codrilor care urcă către piscurile carpatine, nătreia pentru sine și pentru întregul univers dragoste și sficiune, nevoia de comuniune egală, de împăcare, de echilibru în muncă și belșug.

În Coloana fără sfirșit, Brâncuși a exprimat însemnul accederii permanente prin creație la continuitatea generațiilor a căror datorie este de a-și păstra dreptul de a exista liber și independent și de a prospera. Un popor cu o asemenea credință nu poate dori decît pace pentru sine și pentru toată planeta.

În toată istoria evului mediu, de pilda, întreaga diplomație a domnilor români exprimă dorința evitării vărsării zadarnice de sînge, iar atunci cînd nu se putea altfel și aveau de înfruntat armilele vrămașe, domnitorii Țărilor Române luptau pentru păstrarea gleei străbune, a libertății și independenței ființei de stat, dar niciodată pentru cucerirea altor teritorii.

„Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie” îndeamnă, conștințind o tradiție, a păstra prin orice mijloace pacea: „... Iar să nu iubiți răz-

mirițile și războaiele, nici să vă ducă mintea să vă bateți cu dinșii. Măcar de v-ar îndemna cineva și din prietenii voștri spre vrajbă, voi să nu-i ascultați...” Pacea e în firea ființei noastre. Statornicia în pace nu înseamnă însă abandon: „...nu fiți ca pasărea cea de să chiamoă cucu care-și dă ouăle de le clocesc alte pasări și-i scot pui ci fiți ca șoimul și vă păziți cuibul vostru.” Statornicia neînteruptă a românilor în idealurile lor de unitate și independență este mărturie că pentru noi pacea este starea normală a existenței. Dorind totdeauna pacea am recurs la arme doar atunci cînd drepturile noastre istorice, strămoșești, ne-au fost încălcate samavolnic.

Nu pot să nu amintesc cu emolie cuvintele lui Iorța după Marea Unire: „Nouă nu ne-a trebuit împărție, prin străini; am fost mulțămiiți cu ceea ce am numit, cu dreptate, moșia noastră adevăc patrimoniul nostru, bucata de pămînt în care sînt mormintele noastre, aceea deasupra căreia trăim noi, bucata de pămînt pe care vom deschide drum urmașilor noștri”. Nu mai puțin mișcătoare sînt prevestirile lui Nicolae Titulescu care, în 1929, spunea: „Poate că în lume nu e încă pace, însă omenirea merge în întimpinarea ei. Pentru a împiedica războiul ca fenomen social, trebuie să începem prin a-l desființa ca instituiție legală”.

Astăzi, mai mult ca oricînd, întregul popor își construiește pacea și un viitor prosper pe măsura capacității și inteligenței sale. Omenirea contemporană este martora numeroaselor acțiuni și inițiative de pace ale României socialiste. Erou al Păcii, Președintele Nicolae Ceaușescu, întruchipează exemplar această vocație fundamentală a poporului român, exprimînd demersul pentru pace și dezarmare, pentru colaborare internațională și egalitate deplină între toate statele, pentru o lume mai dreaptă și mai bună.

Filmul în curs de realizare în Studioul „Alexandru Sahia” va fi un film-manifest ce dorește să arate tuturor celor de bună credință din lume că poporul român este alături de oricine apără pacea.

Aspirațiile de pace ale poporului român au întărit demnitatea și libertatea lui, dorința de a trăi de sine stătător în vatra strămoșească. Prin situarea lui geografică, prin însușirile lui, prin energiile lui, prin trecutul și originea lui, neamul nostru are un rol de seamă în lume. Am fost în trecut apărători ai legii și apărători ai civilizației. Vom fi și în viitor apărători ai păcii și civilizației.

Adrian ISTRĂTESCU-LENER



Întoarcerea pe locurile copilăriei: *Acasă*, scenariul Dumitru Carabă, regia Constantin Vaeni, cu Oana Pellea, Șerban Ionescu și Boris Petrof

Al doilea start: *Punct și de la capăt*, scenariul Radu F. Alexandru, regia Alexa Visarion, cu Răzvan Vasilescu și Ovidiu Iuliu Moldovan

Stol de cocori

Întrebări, ezitări, talonări. Se poate putea un film artistic în care să „urce” pe ecran Creangă și Eminescu? Întrebarea am adresat-o și prietenilor și mai puțin prietenilor, obținând, de regulă, aceiași răspuns: nu. Rar mi s-a întâmplat să înregistrez o asemenea unanimitate a opiniilor! Adevărat, după categoricul nu s-a mai strecurat și cite un firav totuși... repede cenzurat de neîncredere și ceva regret. De unde se vede că adincul respect pe care românii îl poartă celor doi fauritori de literatură și limbă poate deveni inhibant: fiecare dintre noi poartă în suflet imaginea unui Eminescu al său, ades însoțită de aceea a diaconului răzvrătit Creangă. Dincolo de stop-cadru luminos, mîndru și frumos în cea mai deplină accepiune a termenului, înfățișat de cunoscuta fotografie de tinerete, Eminescu al ficțiunii se înscrie într-o arie de receptare întinsă de la „Popii fără soț” (desigur, romanț), „Scrisoarea a III” a „Luceafărului”, pînă la „Memento mori”, „Sărmanul Dionis”... Creangă așederea: pupăza din tel... la furat cirese...ceaslovul strivor de muste... și cale departe „Mos Nichifor cotcăruț”.

Nimeni n-ar dori să i se cîntecă în vreu fel imaginea (icoanal) deja constituită și, în temeiul instinctului de auto-apărare culturală, este rotunjit grabnic acel nu preventiv. La urma urmei, altitudinea pune în evidență (și în valoare) o anume noblete a sentimentului definit, eventual, prin sintagma „nu vă atingeți de cele sfinte!” Ar „încăpe” pe ecran un film consacrat personalității lui Villon, dar nu-i așa, nefiind al nostru decît în măsura în care valorile universale se înscriu printre bunurile de patrimoniu ale oricărei națiuni... Pînă una-alta, am ajuns în situația de a mă teme (!) de filmul pe care l-am scris. Am văzut patru filme despre Pușkin, unul dedicat lui Byron, seriale de televiziune avîndu-i eroi pe Goethe și Schiller, ba chiar și un film intitulat „Lucaefărul”. Logica bunului simț ar justifica abandonarea complexelor; rămîne însă zăbul ezitărilor mai mult or mai puțin pioase. Te simți, de la început, prea mic în „un război” atît de mare, deși un film Creangă în care apare și Eminescu (văzut prin ochii humuleșteanului) este înfinit mai posibil decît un film Eminescu traversat de făptura (doar aparent apăsător terestră) lui Creangă. De altfel, o peliculă dedicată lui Eminescu ar putea fi concepută și în absența mai marei preste, **Țicău și Valea pingirii**, în vreme ce un film Creangă fără Eminescu este pur și simplu imposibil... Încrucșind brațele a neputință, ce rezolvăm? Nimic. Cutezînd, care-s primejdiile? Una singură, dar... cit șapte: pornești la drum știînd că nu poți conta pe o acceptare generală, unanimă a demersului propus. Se poate obiecta: aceasta face parte din regula jocului. Care joc, în cazul nostru, are o miză atît de copleșitoare încît... și iar o luăm de la capăt cu ezitări. Soluția tăierii nodului apare, în consecință, drept singura posibilă.

Cine-s actorii care... Aici e aici! Filmul are două categorii de personaje: în prima se înscriu eroii cu existență atestată documentar (posedăm și fotografiile cîtorva), iar în cea de-a doua, personajele să le spunem astfel, **inventate**, intrucît filmul nu-și propune o reconstituire biografică cu iz arhivistic, ci apleacă (și) la ficțiune. Nu-avem prea mari obligații pentru cei din categoria a doua, dar fața de primii, dependența de document obligă la minuțiozitate și exactitate. „Unde vei găsi actorul care să-l întruchieze pe Eminescu?” — întrebarea mi s-a pus (și mi-am pus-o) încă înainte de existența scenariului literar. Chiar așa! Unde? Și chipul lui Creangă, și acela al marelui său prieten nu pot fi altfel decît ni le-a transmis memoria peliculei fotografice. O știm și pe Tinca Vartic — o femeie „trupeșă” și oarecare”, ce se străduie fără mare izbindă să zimbească fotogenic între ramele „pozi” expusă astăzi în bojdeuca. Juniștii au avut fericita inspirație de a-și orîndui fotografiile în „coada de păun” împrejurul lui Alecsandri. Veronica aruncă priviri galeșe din citeva imagini sepie — expresia ei mi se pare, totuși, tristă, trădînd mai degrabă nesiguranta decît frivolitatea pe care consideră unii că i-au descifrat-o și diagnosticat-o în „fundul de ochi” cercetat cu precizie oftalmologică. Ei bine, probele actoricești ne-au oferit bucuria descoperirii că interpretii posibili există și comunică. Fiindcă nu numai în sine și în parte ne interesează asemănarea fizică și capacitatea expresivă, ci și în relația dintre cei doi protagoniști. Care relație — atestă videoclipul — funcționează și, pe măsura adîncirii cunoașterii fapturilor interioare a eroilor, poate căpăta valențe în plus. Deosebirea dintre cele două tipuri umane (ne referim la Creangă și Eminescu) este, ori mai bine zis, trebuie să fie, pe cît de frapantă, pe atît de luminoasă pentru atracția reciprocă și pentru întemeierea unei prietenii model, aptă să catalizeze energii, să fecundeze spiritual și să determine împliniri ale unuia prin celălalt. Actorii ce vor interpreta rolurile principale sînt... ardeleni. Regizorul (Nicolae Mărgineanu) de asemenea. Scenaristul este bucovinean. Și astfel se naște un film despre... doi mari moldovenii! Năsteie în sine, amen-

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României”

Secvențe din „Secvența timișeană '89”

În strada Măcieșilor din Timișoara, sediul clubului C.F.R. a fost luat cu asalt într-o dimineață de reprezentanții cinecluburilor din toată țara, veniți să-și dispute trofeele celei de-a șaptea ediții a concursului filmului de amatori „Secvența timișeană”. E de notat că gazdele — membrii cineclubului local C.F.R. (unul dintre cele mai vechi din țară și unul dintre cele mai prestigioase prin realizările sale) — nu s-au mulțumit să lanseze invitații la concurs, ci au pus condiții preliminare menite să ridice nivelul de calitate al manifestării. Astfel, filmele propuse în program au trebuit să treacă prin filtrul unei exigente comisii de preselecție. Dintre cele 66 de filme expediate pe adresa „Secvenței timișene”, zece n-au corespuns exigențelor, iar celelalte 56, cu un total de peste 450 minute de vizionare, au fost proiectate în fața entuziaștilor public și al unui juriu prezidat de regizorul Nicu Stan, vicepreședinte al Asociației Cineaștilor din R.S.R.

Secvența I. Iubirea, vîrstă nu cunoaște!

„Crisia”, cineclub din Oradea, a adus în concurs un film-confesiune despre vîrstă a treia, „film de autor”, „jucat” și conceput de dr. Boris Rafailă, cu colaborarea cineaștilor Dinicu Braghina și Iosif Szabo. Doctorul Rafailă este cea mai tinăra achiziție a cineclubului orădean, deși — din punct de vedere strict administrativ — beneficiar al unei pensii de bătrînețe. Ajuns la vîrsta retragerii, distinsul medic nu s-a resemnat, ca alții alți pensionari, cu partida cotidiană de table de la umbra zarzărilor înfloriți, ci abia acum a găsit timpul pentru a se încredința hoburilor sale. Într-o bună zi, membrii cineclubului „Crisia” s-au pomenit că le bate la ușă și i-au deschis-o cu bucurie. Curînd, pe platourile orădene a început „turnarea” aceluia original film intitulat **Pasiunile n-au vîrstă**, propunînd sfaturile doctorului Rafailă despre modul în care trebuie trăită „cea de a treia vîrstă”. Un film pasionat ca tema, fermecător ca expunerea. Pe scurt, o frumoasă performanță cinematografică.

Cu părul nins de ani, dar cu pasiuni „fără vîrstă”, medicul din Oradea n-are de gînd să-și îngăduie o clipă de răgaz. După ce a descoperit elocvența cinematografului și după ce valoarea debutului său a fost confirmată de premiul celui mai bun portret cinematografic decernat de către juriul „Secvenței timișene”, Boris Rafailă se și gîndește la un viitor film. Următorul său „opus” vrea să și-l dedice așazișei „morți subite”, termen pe care îl contestă cu vehemență. „Nu există moarte subită”, căzută — adică — din ceri — afirmă medicul, cu autoritatea îndelungatei sale experiențe. După părerea sa, un asemenea sfîrșit potrivit naturii apare numai fiindcă unii dintre noi, din lipsa educației sanitare, ignoră semnalele propriului organism, iar alții, nu știu cum să sară în ajutorul semenului în nevoie cu măsuri de prim-ajutor care ar înlătura primejdia. Ar fi nevoie, deci, de un film care să propage cunoștințe în această direcție. Tema ni se pare pe cît de intere-

santă pe atît de utilă și cum ea încă n-a fost abordată de profesioniștii cinematografului noastre, ne-am putut mulțumi, pentru început, și cu un eseu de cineaștilor. Rămînem în așteptare...

Secvența II. ...și un alt debutant

Dan Cureau are 20 de ani! Și un film cu titlu monosilabic (**Ouli**) care cucerește lauri prin festivalurile țării. Era în clasa XII-a cînd tatăl unui coleg, Valentin Oancea, l-a invitat la cineclubul „Artis” din Cluj unde era instructor. Deși Dan Cureau nu era conștient de vocația sa latentă de cineaștilor amator, Valentin Oancea avea experiență și privire ageră. Pe noul venit prea multă vreme nu l-a răbdat înima să fie doar spectator. Într-o zi, echipa de la „Artis” își discuta (a se citi: discută) proiectele. Erau aruncate în balanță idei de filme lungi și complicate, cu recuzită bogată și... cai fotogenici. „Prislea” s-a băgat și el în vorbă, spunînd că ar face un film despre un... Ouli. „Cîte minute?” — l-a întrebant instructorul. „Cinci” — a răspuns Cureau. Pentru ca, la sfîrșit, să nu fie decît patruz!

Sculptor prin vocație, Dan Cureau concepe camera de filmat ca pe un mijloc pentru a analiza și pune în valoare forma. A ales, oul, ca perfecțiune a formei: ovoidul perfect în strălucirea sa opacă. A trecut, apoi, la secțiuni ale oulului, care pornind din ou devine altceva — forme greu de explicat în cuvinte, imagini care trebuie văzute și chiar merita să fie văzute.

Viața la fața locului: Fapt divers cu Andrei Blaier, cu Răzvan Popa și Ilarion Ciobanu



Eminescu sau dorul de luceferi

Centenar
Eminescu

dabilă la o privire de suprafață, mi se pare a semnifica și accentua încă o dată (dacă mai era nevoie!) consecvența unitate a culturii noastre naționale, temeinicia sentimentului că tot ceea ce este românesc aparține tuturor românilor, omagierea valorilor ne-pereche înscrindându-se printre cele mai însemnate îndatoriri de suflet ale fiecăruia dintre noi, în aceste condiții, ce grai vor utiliza actorii? Detest pronunția afectat moldovenească, „Jată”, pusă în circulație de cei ce-și joacă apartenența la o anumită zonă geografică, pe de altă parte, nu se poate vorbi, în acest film, oricum; dacă la Eminescu mai întinim câte un perfect simplu („... privii atât de des” — iar în „Lucașfărul” vreo zece asemenea forme), pe care ne permitem a-l înțelege ca moment într-un episod de laborator întru făurirea limbii literare române, la Creangă așa ceva este de neconceput. Humuleșteanul istorisea despre Ozana într-un grai de nebanuât bogăție și expresivitate, purtat, însă, de o moldovenească decentă. La Eminescu, decantarea, filtrarea, fixarea, ajunseră la o profunzime aptă să asigure limpezimea deplină. Izvoarele documentare nu-s suficiente de bogate (întinim doar informații mai mult sau mai puțin întimpătoare — sau, cine știe, poate nu le-am aflat noi pe acelea hotărâtoare) în ceea ce privește rostirea lui Eminescu; simpla recitare a poemelor atestă cu putere evidente faptul că poetul izbutise de mult a se ridica deasupra oglinzii gralului spre a accede la orizontul larg al limbii literare. El clădea asemenea zidarului, în vreme ce Creangă îi dădea „cărămizi la mină”, răsturnând seară de seară desaga de istorii în cea mai colorată și neasceptată alcătuire lexicală și sintactică din câte am avut a întinim. Aș crede, deci, că la Eminescu s-ar putea accepta doar adieri ale pronunției moldovenești, în vreme ce la Creangă accentul ar cădea pe specificul lexical și, abia în rîndul al doilea, pe particularitățile de natură fonetică. Sigur, lingviști, dialectologii, pot furniza argumente mai temeinice (de luat în considerație drumețiile lui Eminescu în întreg spațiul românesc, posesiunea unor limbi străine etc.) și interveni cu nuanțări; sintem interesați, aici și acum, de propunerea unei ipoteze de lucru. Orice alt punct de vedere (evident, sprijinit de motivația convenită) poate fi luat în discuție și, eventual, acceptat. Indiferent ce modalitate s-ar adopta, îmi rămîne convingerea că se cuvine evitată o pronunție cu caracter apăsător regional, că o anume coloratură locală este inevitabilă, post-sincronizarea căpătînd în acest film un rol și un rang de primă mărime.

Unde filmăm? Desigur, la Iași — doar filmul evocă perioada ieșeană a amicitiei erolor. Există bojdeuca, Universitatea veche, clădirea poștei, hanurile mărginașe, Bofta Rece, Copoul, teiul, coasta Sorogariilor, Golia cu locuința lui Creangă, unghere pitorești ale cartierelor risipite pe cele șapte coline... Și totuși... Bojdeuca din Țicău nu-i utilizabilă — între altele, și datorită zelului restauratorilor (hibă veche), dispuși totdeauna să arate vizitatorilor o clădire solidă și dreaptă — chiar cu prețul falsificărilor arhitecturale ca la Ipotești (tavane cu „casete” de stejar, pereți de zădărie impecabili ș.a.m.d. — la o casă a cărei biată imagine fotografică inițială se păstrează și a cărei descriere amănunțită — birne și vâltoacă — ne-o oferă publicația scoaterii „Ja mează”). Citoritor interesat poate afla amănunte în legătură cu toate acestea într-un articol al subsemnatului („Creangă în Țicău” — Almanahul „Flacăra” — 1989) și în volumul de publicistică „Martor” (ed. „Junimea”, 1988). De altfel, indiferent cum ar arăta astăzi, bojdeuca nu oferă spațiu fizic necesar manevrării aparatului de filmat. Drept pentru care ieșenii vor avea surpriza să afle, tot în Țicău, o a doua bojdeuca, ridicată pentru nevoile filmarilor și mult mai aproape de înfășurarea ei adevărată din vremea cînd îi găzduia pe cei doi. „Bofta rece” a fost și ea modernizată într-un „stil” păgubos pentru propria istorie, dar și față de exigențele bunului gust. Strada centrală, comercială, a Iașului o vom găsi, probabil, la... Botoșani. Debitul de tutun al lui Zahai trebuie „reinventat”, inclusiv mărfurile ce le oferea în veacul trecut — chibrituri în cutii tubulare, tutunuri cu denumiri exotice și tot așa înaintime. Impecabil pot funcționa în film împrejurimile orașului, colindate asiduă în peregrinările erolor, ca și hanurile mărginașe, pe care le vom „redeschide” o zi, două, trimițându-le, apoi, iarăși în somnolența așteptării dar care le-am scuturat pentru o clipă...

Din cele înfățișate pînă aici, se poate vedea că-i vorba despre un film mai mult decât dificil. Și n-am împărțit citoritorilor decît cîteva dintre întrebările ce ni le ridică fiecare cadru. Iată de ce afirmăm că-i un film de care mă tem dar care, în spațiul cultural artistic românesc și în anul celor două centenare, mi se pare profund necesar. La ora apariției acestor rînduri, echipa de filmare (ce a pîndit înflorirea lilacului) a dat primul tur de manivelă. Fie... într-un ceas bun!

Mircea Radu IACOBAN

Se va chema Eminescu

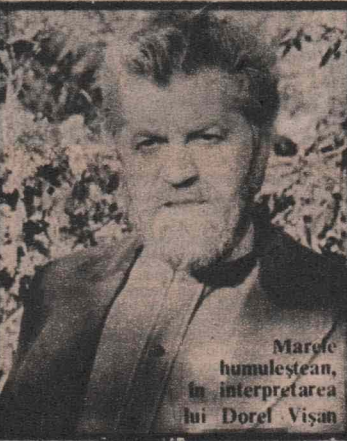
Dacă după spusa lui Nichita Stănescu „limba română este o duminică”, atunci Eminescu este dimineața acestei duminici, și de ce n-am putea să credem, să credem pînă la a fi siguri, că de fapt poetul, cel „Singuratic de primul” s-a născut într-o duminică, la acea — vorba lui Fănuș Neagu — „strigare de inger vestind nașterea”? Nu putem întreba pe nimeni, nici măcar teii aflați încă la Ipotești, nu mai există martor; truda arhivelor ar putea să dezamăgească, să fie, de pildă,



Poetul ne-pereche... în interpretarea lui Adrian Pinteac

Eminescu, realizat de Jean Petroviči, lucrare de amplă montare cinematografică a căutat și dincolo de cuvinte. A încercat sugestia imaginii. Obiecte, locuri, Iașul (cu casa Pogor), Ipoteștiul, drumurile „magului călător”, manuscrise, periodice, volume, chipuri... un arsenal de mijloace capabile să se apropie de magia cuvintelor.

Porînd de la acest film, m-am întrebat, aflîndu-mă în locul Ipoteștilor, dacă la Eminescu imaginea reală a corespons sau cu cuvîntului ales să o definească, dacă lacul este într-adevăr un lac sau ochiul lumii, dacă murmur înseamnă o rostire abia auzită sau întreaga natură primind înserarea, dacă ceasornicul înseamnă cărarea timpului sau durere... Există imagini dincolo de cuvinte și cuvinte dincolo de cuvinte și te poți gîndi la toate acestea într-un loc increment parcă în așteptarea poetului, cum este Ipoteștiul, unde teii îi nu-



Marele humuleștean, în interpretarea lui Dorel Vișan

O nobilă dorință: să dai chip pe ecran lui Creangă și Eminescu

după miezul nopții unei duminici și atunci e mai bine să înțelegem că natura a știut ea bine ce înseamnă o dimineață pentru un lucefăr. De cite ori nu am dorit să ne imaginăm făptura poetului, sau să știm, dincolo de curiozitate, cum scria, cînd, cum vorbea, cum... să știm așa, pentru suflet, fiindcă știm tot mai puține despre Eminescu și tot mai multe despre ce au zis și gîndit alții despre Eminescu. Avem cîteva poze, cîteva obiecte (un inel, un ceas) avem cîteva locuri, în mare parte reconstituite, știm pe de rost versuri și reconstituim oricînd, în orice întiner, chipul lui, de la adolescentul vizitator la cel transfigurată de existență... avem atât de multe și atât de puține!

Însă avem un lucru de mare preț, prin care putem înțelege cum vorbea, cum scria, cum exista marele poet — manuscrisele, de fapt cuvintele lui Eminescu. Portretul lui sint cuvintele. Cuvintele lui scrise și rămase nouă. Nimic nu are un preț mai mare decît aceste „casete”. În ceea ce-l privește pe Eminescu, filmul a avut cele mai mari ezitări. Tocmai poetul atât de plin de imagini a devenit din ce în ce mai depărtat, mai de neapărîns pentru orice încercare cinematografică. Și ele nu au lipsit. Cu fiecare film, Eminescu ne devenea mai aproape, nefîind el! Destinul lui este numai cuvînt, de la înfruparea cuvintelor pînă la reclaimul cuvintelor.

In ceea ce privește documentarul, Alexandru Sirbu a avut această intuiție în filmul *Manuscrise eminesciene*. O aplecare pioasă asupra paginii scrise, asupra tridurii întru cuvînt și, treptat, după fiecare pagină, după fiecare variantă a unui poem, ne apare existența poetului, în timp ce cuvintele căpătă puteri depline, însumînd o biografie deplină: cuvintele sînt scrise molcom, în ceasuri de răgaz, cuvintele sînt scrise nervos, în momente dificile, cuvintele sînt așezate din cea mai mare goană a condeiului, unde scrisul eminescian devine filifit de aripă înecat în geniu, în clipele de mare inspirație și tot așa, pagină după pagină, ecranul este invadat de versuri după care este invadat de pagini goale, înapoi și ele unele după altele, însemnînd așirîșt, sau puțînd însemna drumul altor posibile începuturi.

mără pașii și unde oamenii, privind fresca unde este pictat Eminescu, îi încredințază dorințele.

„Acești ochi l-au văzut” — așa începe comentariul filmului dedicat „drumurilor bucureștene”. Acei ochi, care au privit Pașii poetului, erau ai lui Argeze. Ochiul lui l-au văzut pe Eminescu trecînd pe Calea Victoriei, într-o absență visare. Și Nichita Stănescu adaugă într-o însemnare din volumul *Amintiri din prezent*: „Tînăr fiind, m-am uitat cu ochi curioși și înfiorați de emoție în ochii ascuțiți de inteligență și de sarcasm ai lui Argezei. Iată cît de apropiat e Eminescu de noi! Ochiul meu s-au uitat în ochii lui Argezei, care s-au uitat în ochii lui Eminescu. E vorba de o vedere fizică, turburată de dragostea de vers...”

Traseul bucureștean este o altă încercare a filmului documentar prin prezența unghiului subiectiv — o posibilă privire eminesciană asupra locurilor pe unde acesta a trecut, prile pentru regizorul Radu Hangu și operatorul Willy Goldgraber de a inventa imagistic un alt spațiu decît cel al unei imediate realități.

Seria filmelor dedicate poetului național nu se oprește aici — Dacă treci rîul Selenel, Eminescu, Creangă, Veronica — însemnări pe peliculă unde primează caracterul informativ în dauna celui poetic.

Este adevărat că ne interesează cum respira sau cum reprivea acela care a dat destin limbii române. Există în fiecare, posibilă imagine pe care nici o fotografie din lume nu o poate estompa. În zona Ipoteștilor, printre obiecte aparținînd familiei și printre teii tăcuți de nevin, dincolo de ce am putea afla sau imagina, importantă rămîne rostirea cuvintelor, singurul portret adevărat și singura cheie de a înțelege un poet.

Apropiată aniversare a lui Eminescu ne va pune din nou în fața posibilităților sau imposibilităților filme despre „cel ce ne prîmnește cu raza lui de lucefăr”.

La cele trei cuvinte intraductibile pe care le avem — *doină, dor, colindă*, Eminescu a adăugat altele stări intraductibile și deseori este vorba aproape de o neputință a imaginii de a descifra sensuri, sonorități, șoaapte, gînduri, pentru că la Eminescu totul înseamnă altceva — liniște și haos, noroc și geniu, ideal și stea, soartă și nemurie...

Poate de aceea „limba română este o du-

minică” și Eminescu dimineața unei duminici, poate de aceea n-i s-a dat, ca popor, dorul de luceferi, ne pierdut, chiar dacă luminii îi trebuiesc ani să ajungă, poate de aceea am citit undeva o schiță în care un copil desenase un imens cer albastru, cu multe stele și undeva în mijloc o rachetă, care semăna cu ceva între cometă și nor, dar el zicea că așa arată o rachetă și la întrebarea ce nume îi pune aceluia vehicul stelar el a răspuns simplu, fără ezitare, fără amînare, a răspuns clar și năucitor deopotrivă: se va chema **Eminescu!**

Laurențiu DAMIAN

„În orice om, e o lume...”

Pentru mine Eminescu rezumă și reprezintă o stare spirituală. Cu atât mai grea de dublarea în „tehnician” (lucid?) capabil de re-așezare a „informației” după tiparele unui mod de expresie atât de (aparent) accesibil — filmul... de fapt această „rostire” nu este altceva decît reflectarea în „oglinza” profesională (dar și de conștiință) a stării ce nu o singură dată este dominată de aura aceluia „gru-de-spuz”, starea Eminescu, descoperită în tine, re-descoperită (trăită, re-trăită), nu se lasă devalată decît cu prețul unor nu oarecari fâscuri lăuntrice.

Adolescent peregîn, „auditoriu extraordinar” apoi student la Viena și Berlin, gazetar la Iași și București, Mihai Eminescu a probat o pilduitoare conștiință civică, artistică. A căutat, a citit, a asimilat cu o asiduitate unică un „cosmos” de inteligență. A respirat, citeva clipe, în vecinătatea lui Alexandru Ioan Cuza, a făcut să vibreze însuși timpul istoric evocîndu-și înaintașii întru gloria ființei naționale sale — Mircea și Ștefan, Mureșian și Horea, Decebal și Zamolxe... istoria poporului său și-a asumat-o pînă la fascinanta ei asimilare, identificîndu-se nu o dată cu marile figuri din luptele de neatinare ale neamului românesc... A adus istoria în aria incriminată a contemporaneității sale, dar, totodată, a istoricizat lucid propria-i contemporaneitate... A îmbracat „camașa” severă de poet al cetății dovedind, prin preocupări, prin aura poeziei sale, accesul la identitatea de poet al unei cetăți universale... „Să scrii, să gîndești, să simți româneste”, nota poetul. Și simpla, severă lui sentință revela o funciara, imperioasă dorință a românilor — unitatea culturală, revoluția politică... Era dezvoltată ideea renunțării în mers, pe scara înțelegerii sale, de la „Geniu pustiu”, la „Împărat și Proletar”... Discursul etic, social sint propriu universului său de preocupări, poetul angrenîndu-și într-o atare demonstrație întreaga ființă spirituală... Să enumerăm doar „Epigonii” „Junii corupți”, „Scrisorile”... Dar și „Memento mori”...

„Văd poezi ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere”. Leția fiecărui moment istoric evocat, poetul o pune în pagină cu neglabilitate inteligență și emoție estetică...

Același spirit conchidea într-o chestiune stringentă, mai ales astăzi, aceea a armoniei dintre națiuni — „Aș vrea ca omeneia să fie prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea culori. O prismă cu mii de nuanțe. Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omeniilor”.

Cronicar dramatic, pamfletar acerb, subtil și lucid analist al fenomenelor sociale, politice și economice, prozator și dramaturg, Mihai Eminescu a știut citi totdeauna în unica, marea carte a istoriei neamului descîndînd emisiile afective, dar și morale pentru el, pentru contemporanii săi, pentru generațiile care au urmat, pentru cele ce se vor ivi aici, pe pămîntul românesc — „Mihai, Ștefan și Mircea sînt în gîndul nostru niște chipuri atât de sfînte, încît ne cuprînd fiori cînd le privim”.

Am propus, citoritor, un crochiu al viitorului film — „In orice om, o lume...” consacrat poeziei social-politice dar și publicisticii, prozei și dramaturgiei eminesciene. Întreprindem pentru a cărei „cîntărire” nu am curajul să folosesc nici un epitet... Pînă la confruntarea cu judecata domniei tale asupra filmului prefigurat acum, voi apela la una din marile voci, autorizate de timpul spiritual, de timpul afectiv, atunci cînd rostim „Eminescu...”. Așa cum a fost un om al bibliotecii, spunea Perpessiciu, unul al școlii și, în cele din urmă, ziaristul, de perseverența și prestanța ce se cunosc, Eminescu a fost și un om de teatru, însă toate aceste ofiți, obștești și publice, au fost umbrite de marea faimă, statornic-crescîndă, a inegalatei sale poezii. Eminescu a fost dintru început și va rămîne, de-a pururi. Poetul de pe Culme, la treptele căruia pelerinii din trecut, ca și acei din viitorul lirismului nostru vor îngenunchea întru eternitate”.

Nicolae CABEL



1 Iunie, ziua internațională a copilului

Mariile-Mirabele
altele, dar în același
„univers—Gopo”:
Ioana Moraru
și Adriana Cucinschi

„Fac filme pentru adulți de la 7 la 77 ani”

Stai de vorba cu Gopo, citeva zile înainte de premiera *Mariiei Mirabele* în *Tranzistoria*. Are trac. N-a văzut încă filmul împreună cu publicul și e neliniștit. „Dacă sala nu va reacționa cum am scontat eu la anumite scene, sau dacă un gag, o replică, vor suna anapoda, greșeala se va înfige în mintea mea ca un cui, mă va persecuta, îmi va teroriza nopțile”.

— Nu credeam ca autorul atîtor idel originale, gaguri „geniale”, cum îți plăcea să le numești, regizorul răsărit cu atîtea mari premii internaționale să se lase terorizat de o eventuală eroare...

— Mi-e frică, asta e! Întotdeauna am făcut filme cum descopeream „Omulețul” meu artele, de frica dinozaurilor. A criticilor. Aveam impresia că după tripticul „Scurtei istorii” mi s-au terminat ideile de desen animat. Căutam altceva. Atunci am început să realizez film cu actori. Filmul cu actori e un miraj, dar îți poți frînge gîtul cu el. Știam asta dar vroiam să încerc, să văd cum e. Am fost întotdeauna un curios.

— Combinația de film cu actori și desen animat tot din același sentiment a izvorit? Oricum, prima „Maria-Mirabela” ți-a adus premiul întâi la festivalul pentru copii de la Chicago, premiul special al juriului la Giffoni Valle, mențione la Quito și mult succes de public.

— Între timp a apărut și filmul de mare răsunet produs de Spielberg, *Cine vrea pielea lepușului?*, tot combinație de actori și desen animat. Doar că el mută gagurile din lumea animației, în cea reală. Eu fac altfel. Caut din nou „altceva”.

— E ceea ce a dus la apariția celei de-a doua „Marii-Mirabele”?

— Îmi trebuia ceva nou. Ca să nu mă repet, lucrez organizat, am chiar un dicționar cu gagurile pe care le-am folosit. Ideea pri-

mei *Mirabela* era aceea a complementarității binelui și răului, amestecul lor dialectic. În viață, ele sînt nedespărțite. De ce le-am separa altfel de net în artă? Am încercat să pledez ca filmul să fie intitulat nu *Maria și Mirabela* ci *Maria-Mirabela*, fetițele reprezentînd de fapt un singur personaj. Complex. O unitate dialectică. Ca în basmele lui Creangă, unde fata moșului și fata babei se completează, unde Harapul e alb, există și personaje ca Uite-1 nu e, ca Păsar-Lă-Lungă. Eu merg la esența basmului, nu la ilustrarea lui. Dacă nu aduci ceva nou, ceva al tău, pe ideea originală, ce rost mai are să repovestești tu ceva povestit genial anterior?

— Și în varianta recentă a „fetei moșului și a babei” de la care suneai că ai pornit cu *Maria-Mirabela*, vorbeai de o nouate.

— *Mirabela* se hotărăște să schimbe rolurile, să fie ea fetița cea bună, în locul Mariiei, și aduce un alt ghem de lină să-l deruteze cum vrea ea pe micul ecran.

— Ca în „De-aș fi Harap Alb”. Minus televizorul.

— Televizorul, *Tranzistoria*, sînt elementele moderne care preiau rolul clasic al bunicii băsmuitoare. „Cine a fost mai întâi?” — întreabă Maria. „Bunica ori televizorul?” — *Mirabela*, care le știe pe toate, declară ritos că bunica a fost înaintea televizorului. Ea creștează și firul de lină devine, în fantezia copiilor, antena, contactul cu lumea fabuloasă din care țînesc atîtea minuni tehnice. Ca să cerceteze mai îndeaproape miracolul, fetițele fac pasul hotărîtor spre țara tranzistorilor, în căutarea liniei de aur aducătoare de poveste.

— Așadar, tot curiozitatea ca motor al descoperirilor...

— Curiozitatea e copilăria însăși. Copilul prin definiție. El ignoră primejdia, vrînd să

(Continuare în pag. 10)

Convorbire realizată de Alice MĂNOIU



Talenta nu ține de vîrstă: copilul Mihai Brătîlă în *Nelu* de D.R. Popescu și Dorin Mircea Doroftei (cu Tora Vasilescu și Virgil Andriescu)

cronica animației

Vreau să știu

Chipurii încordate de concurenți și gesturi încurajatoare de suporteri, copii de opt-nouă ani fremătăți în fața ecranului, fețițe care își potrivesc benicita albă pentru a ieși în față să răspundă, băieții care-și înghiontesc ușor un coleg ce s-a fisticit. O sală străbătută de fiorii unui insolit concurs. **Copiii vor să știe.** Această atmosferă ce s-ar fi putut descrie mult mai savuros cu aparatul de filmat a însoțit finala unei neobișnuite întreceri organizată de Intreprinderea cinematografică a municipiului București. Tema ei: filmul de animație. Bibliografia, pardon, filmografia obligatorie: citeva episoade din serialul **Vreau să știu.**

Intenția realizatorilor de la „Animafilm” de a răspunde prin aceste pelicule unor arza-toare „de ce”-uri ale copilăriei s-a confruntat cu receptivitatea „beneficiarilor”, cu puterea lor de a urmări cu atenție explicațiile micului vrăjitor Știe-Tot care apare ori de cîte ori

protagonistul, un băiat de vîrstă spectatorilor, are nedumeriri în fața vreunui fenomen din micro și macro-cosmos. Concurenții au înțeles ce este ecoul din *Sunetul* (regia: Mircea Toia), au învățat cu încintare ordinea planșelor din sistemul nostru solar urmărind *Soarele* (regia: Tatiana Apahidean), au privit cu încintare mirifica lume din fundul mării (*Comori submarine* de Adela Crăciunoiu) sau din peșteri (*Peșterile* de Tatiana Apahidean). Asistînd la peripețiile băiatului plecat în căutarea prietenului său, ariului disparut la sosirea iernii, copii au priceput ce este hibernarea (*Hibernarea* de Tatiana Apahidean) și unil au reușit chiar să-i dea corect definiția („o stare de viață latentă”). Răspunzînd la întrebările concursului, elevii din echipajele care au reprezentat cele șase sectoare ale

Frumoasele povestiri animate
(Soarele de Tatiana Apahidean)



capitalei n-au dovedit numai că pot să asimileze lesne informațiile științifice, ci și că au un enorm apetit pentru animație. Învățătorii care i-au însoțit în sala cinematografului „Scala” au înțeles ceea ce era de înțeles: desenul animat este un neprețuit „material didactic”.

Sigur că micii spectatori simpatizează cu tot ce este animație. Cu toate acestea, reacțiile lor spontane și, evident, diferențiate, semnaleză cînd realizatorii acestor episoade și-au atins deplin ținta. Atunci cînd tonul explicațiilor este voios și nu posomorît profesional, cînd accesul în micul și marele univers seamănă cu o aventură și nu cu o vizită la muzeu și mai ales atunci cînd starea de joacă guvernează „lecția”. Inspirata întrebare de punctaj maxim „ce film v-a plăcut cel mai mult și de ce?” a dovedit că cei mici pot să-și justifice convingător preferințele. Cîtez răspunsuri echipajului cîștigător (din sectorul doi), cu un limbaj surprinzător de nuanțat pentru niște „persoane” de zece ani: „ne-a plăcut cel mai mult filmul *Hibernarea*, în regia Tatiane Apahidean, pentru coloritul viu și animația de foarte bună calitate și pentru claritatea explicațiilor date; chiar dacă n-ai fost niciodată într-o peșteră, după vizionarea acestui film o poți descrie”, lată un public pentru care serialul cu intenții didactice merită lucrat cu ambițiile unei pelicule de autor.

Dana DUMA

rav, de o fragilitate stranie, compensata însă de forța privirii, de o vibrație aproape imperceptibilă, de o încordare ce nu putea fi pusă doar pe seama simplei emoții, iar el, pentru că știa ce înseamnă înțelegerea cu regizorul, avînd încă proaspătă în amintire experiența (fericită) a colaborării cu Dinu Tanase — „Nea Dinu” — marele său prieten.

Organizassem cu o parte din echipă vizionarea în comun a *Cintecului în zori*, ne impresionase spontaneitatea, forța, ba chiar profesionalismul tînarului interpret, dar aveam și destule semne de întrebare: Cîl din ceea ce există pe ecran reprezentînd realele sale calități și cît se datorează abilității filmării și montajului? Oare în *Nelu*, unde personajul se bazează mult, foarte mult, pe dialog, va reuși să-și susțină partitura? Îi vom păstra glasul, sau îl vom dubla? Dar, mai ales, va rezista el la eforturile uriașe pe care le va presupune filmarea?

Astăzi, cînd îmi amintesc, îmi dau seama cît de neîntemeiate erau toate aceste temeri și zîmbesc. Pe la mijlocul lui septembrie, fără nici un preaviz, a năvălit peste noi iarna, cu ninsori, viscol, ger. Vaie Prahovei și Timocului se confundaseră în cețuri, zăpada se așternuse pe creștele munților, pe fundul văilor, poleind case și pomi... Iar la noi în film trebuia să fie vară... Cîți știu vîzînd filmul că atunci cînd *Nelu* descoperă trăsura trasă la scară pentru a-l duce la nunta mamei, Mihața respira ușor, pe nas, pentru a nu deveni

pilul, acest interpret matur

vizibili aburii respirației și își încordase toți mușchii pentru a nu i se vedea tremurul de frig din acea dimineață... „de vară” (sub două grade). Mai târziu, la Bilea, în plin noiembrie, pamîntul lovit cu talpa suna ca sticla. Scos din apă, voalul de mireasă (imaginar) a înghețat la modul cel mai concret, în câteva minute; iar Mihaiță, încălțat cu teniși de pinză, pantalonii de vară și scurtă necaptusită „suporta” prim planul fără o notă falsă, fără crispare, avînd puterea ca între două cadre să mai și glumească pentru a ne înveseli pe noi, cei infololiți... Apoi, zecile de pagini de dialog învățate rapid, fără greșală, întodeauna înaintea filmării, sau nopțile — cinci la număr — de la ora 20 la 7 dimineață, fără răgaz, fără milă, în care, încetul cu încetul, adunam sute de metri filmati ce aveau să devină „nunta”, poate cea mai grea secvență a filmului; sau nesfîrșitele ore de post sincron, în care stătea încordat cu privirea pe ecran, urmînd imaginea și făcîndu-ne la una din trezire înregistrări să exclamăm „as!”, ca la tenis, reușind sincronul vocii cu imaginea și interpretarea corectă, din prima încercare. Ma tot întrebam de unde această putere, această tenacitate care ridiculiza de multe ori mofturile unora dintre membrii echipei, ajunși la capatul răbdării, al rezistenței. În intervalul care trecuse de la filmul lui anterior, Mihaiță cîștigase experiență, crescuse, (în cazul lui nu e o exagerare)... se maturizase! Felul în

acolo, aparatul care nu iarta greșelile dar nici nu pierde izbinzile, îl înregistrase. Sînt excesiv de orgolios, de aceea mi-e greu să-mi recunosc greșelile, dar atunci am făcut-o și mi-am cerut scuze... bărbatește. Mi-au fost acceptate, în aceeași manieră.

După terminarea filmului mi-au fost puse diverse întrebări, printre care „Acest copil (Mihai Brătîlia) știe să și rîdă? Îi place să joace fotbal, să ... mai spargă un geam, să glumească, să fie neascultător?”... Răspunsul este „DA!”... Mihaiță (pe care am pretenția că am ajuns să-l cunosc foarte bine) este de un optimism debordant, joacă fotbal, cîntă, dansează, practică artele marțiale (și-o fi cîștigat între timp centura dorită?), citește, se luptă din greu cu materiile care nu prea îi plac, face mofturi la mîncare, parodiază metehnele celor care îl calcă pe nervi, face observații ușurătoare la adresa unor spectacole, soliști („cam oboșiți, nea Dorine!”), joacă pe computer, „jocuri spațiale”, își adora părinții, bunica, fratele și sora. Spre deosebire de alți „copii minune” descoperiți la un moment dat și distribuți în cite un rol, devenind apoi candidați fără șansa, bătînd la porțile acestei profesii aspre care se numește „actorie” — el este un adult.

Făcînd o paranteză, trebuie să constat că ei, copiii actori, sînt supuși unui risc deloc neglijabil: odată intrați pe un platou de fil-

Popasul activ al Expediției
(scenariul Petre Gheimez,
regia Mircea Moldovan)
cu: Andrei Platon,
Miruna Suciu
și Ana Maria Rohatniovici.



Abecedarul vieții începe cu „Pace”

Un film seamănă grozav cu un joc de bururi. O imagine se alătură unei alte imagini și așa mai departe pentru ca la sfîrșit să descopere povestea. Povestea în care interpretez acum rolul unei fetițe. Eu alerg pe stradă, alți copii alergă pe stradă. O piață, o fanfară, cutii de crete, careuri numerotate. Copii care desenează. Desenează fluturi, valuri, soare și pasări.

În jurul meu, gloanțele suieră, mușcind adînc din trunchiurile copacilor. Alerg. Bocancii și haina prea mare mă împiedică să înaintez în iarba înaltă. O explozie în stînga. Îmi simt inima ca o pasărică speriată prinsă într-o capcană. Mă arunc în iarba.

Intru apoi în clădirea școlii, strecurîndu-mă printre sîrurile de oameni speriați de război. Prin geamurile sparte suieră vîntul. În clasă ninge. Ninge cu fulgi negri de funingine, peste pistruii mei, înmulțindu-i. Pe tablă o propoziție neterminată. În pupitrul, o carte. O deschid și citesc: „ma-ma, ca-să”... Un abe-

cedar. E tot ce-a mai rămas. String cartea la piept și mă strecoar în stradă. Pe cer, în loc de pasari trec avioane. Mă cuibăresc printre dărîmături, cu genunchii la gură. Alerg. Alerg printre gloanțe și bombe. Aud printre explozii glasul regizoarei. Elisabeta Bostan. Alerg. Eu nu trebuie să mor. Eu nu mai sînt Mădălina dintr-a V-a. Eu sînt Copilăria. În haina largă, cu bocancii mari și grei, cu pistruii mîinji de funingine și lacrimi, alerg prin cîmpul cu maci cître voi. Voi ajunge în piața mare unde fetițele îmbrăcate cu rochițe curate și băieții se plimbă cu Pegasurile lor strălucitoare, în piața, unde alții copii desenează pe asfalt fluturi și valuri și soare. Eu voi veni de departe și de demult, purtînd în amintire gloanțele, bombele și imaginea școlii distruse. Ce cumplit ar fi ca într-o zi să devină realitate! În genunchi, pe asfalt și din adîncul ființei mele, scriu fără ezitare patru litere: „Pace”.

Mădălina MARINESCU

„Vacanță” cu Gabi

Deși nu a absolvit un institut de specialitate, (nici nu avea cum), vreau să vă prezint, la cei numai șase ani ai săi, un actor, un actor, un actor! Octavian Herescu. După probe filmate cu peste o sută de copii, opțiunea mea a fost fără nici un dubiu. Mizez mult pe prima impresie, în perioada redacției decupajului rezizoral am întîlnit o fetiță de nouă ani a cărei privire m-a fascinat. Așa a apărut un nou personaj: fetița din vecini, Maria, interpretată de Ana Maria Dumitrescu. Dar nu găsisem încă interpretul principal. Mi-am propus să urmăresc toți „candidații” și în situații limită, încercînd să-i fac să plîngă. Atunci cînd prima lacrimă i se strecură printre gene, cu o demnitate rar întîlnită la vîrsta lui, Octavian a ieșit din încăperea unde se realizează probele filmate, să nu-l vadă nimeni plîngînd. Mai târziu, cînd începea să nu mai fie Octavian și devenea Gabi, încetul cu încetul, l-am făcut să înțeleagă că noua sa ipostază presupunea ca toate trăirile interioare să nu fie ascunse ci aduse, nealterate, în fața aparatului de filmat. Proba lui filmată uimea prin inteligența precoce, prin replici care pur și simplu te lasă cu gura căscată. Mi s-a spus că această înregistrare video nu e o probă de film, ci doar o curiozitate: pentru un mic protagonist sînt necesare cu totul alte calități. Că e prea inteligent ca să poată fi și un bun interpret. Dar eu consider că nu numai la micii interpreți dar și la marii actori talentul trebuie dublat de inteligență. La aceste semne de întrebare se adăugau și ezităriile părinților: „Dacă băiatul va cădea după prima săptămîna de filmare? Este extrem de sensibil și foarte bolnăvicios și mai mult o să ne incurce!” Un prim „merit” al meu a fost acela de a-l distribui, în ciuda tuturor îndoielilor. Și totul s-a transformat într-o mare șansă:

„Gabi” a rezistat (mai bine chiar decît unii membri ai echipei) la un intens program de lucru în timpul filmărilor și post-sincronelor. De fapt, ceea ce i se întîmpla în film — bine-făcătorul contact cu un alt mediu — i se întîmpla și în realitate. De aceea am și cultivat prietenia cu bunicul din film, de care a fost nedespărțit o vară întreagă, vară în care a avut, cu adevărat, o altă familie. Trăindu-l ca pe un adult, s-a și comportat ca un adult. A înțeles ce doream de el, a înțeles că avea de făcut ceva important, cu toată seriozitatea și nu l-am auzit niciodată plîngînd sau plîngîndu-se. După primele zile de filmare știa ce înseamnă o repetiție tehnică, știa dacă poate sau nu să facă „din prima” ceea ce îi ceream. Dacă posibilitățile tehnice ar fi permis filmarea „în priză directă”, sînt sigur că inteligența și spontaneitatea lui ar fi putut fi și mai bine valorificate. Desigur, după vizionarea filmului pot exista reacții de tipul: „A avut noroc, a găsit copilul, gata, joacă singur!” Fără a încerca să intru în intimitatea procesului de creație, vreau să spun că pină și elemente aparent nesemnificative, cum ar fi atmosfera de la filmare, pot avea un rol decisiv în rezultatul final. Dacă reușești să crezi la filmare o atmosferă de familie, se va simți și pe ecran. Octavian a intrat altf de bine în noua sa identitate încît după ultimul tur de manivela, cînd bunicul din film a reușit să scape de mustața care-l terorizase o vară întreagă și a recăpatat vîrsta lui reală, copilul a avut un soc. S-a repezit la el, plîngînd: „Nu mai ești bunicul meu! De ce m-ai păcălit? De ce m-ai păcălit?” Astfel, Gabi a redevenit Octavian, a luat ghiozdanul în spate și a mers pentru prima dată la școală.

Cornel DIACONU

Gabi — adică Octavian Herescu — alături de Rodica Mandache în *De ce are vulpea coadă* de Ion Băieșu și Cornel Diaconu

Doăni mari actrițe de vîrste diferite: Maria Ploae și Medeea Marinescu (în *Promisiuni* de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan)

care înțelegea să-și abordeze personajul, integrîndu-l în sistemul de relații, căutîndu-i motivații, vrînd să-l înțeleagă și să-l creadă în primul rînd el, m-au făcut să-l tratez ca pe un actor adult, cu toate drepturile și obligațiile ce derivă din aceasta; și nu ne-am menajat deloc unul pe altul. Varianta „dresajului” — cazuse de la bun început; interpretul se gîndea pe sine ca „Nelu”, avea nevoie de întreaga sa istorie, voia să-și conștientizeze acele zone sensibile care, odată atinse, trebuiau să declanșeze reacțiile. Indicațiile tehnice depășeau acel banal „... privești spre dreapta, faci o pauză după care spui... Da!”, apoi, dai textul pînă la capăt...” Îmi face plăcere să povestesc mereu o întimplare de la începutul filmărilor — cînd încă nu ne cunoșteam foarte bine — și în urma căreia sistemul nostru de lucru s-a schimbat radical: îl cerusem, la un moment dat, ca pe chip să-i treacă fugăr „umbra, fantoma unui suris”, interzîndu-i categoric să surîdă de-a binelea (indicație pur tehnică); mi-a răspuns că a înțeles, am comandat „motor”, „acțiune”, apoi, foaie, repede, „stop”. Nu văzusem nimic pe chipul lui în aparență împietrit, așa că l-am apostrofat destul de aspru. La fel de nervos (decî, în stilul lui, rece, politicos și tăios) mi-a replicat că facuse exact ce i-am cerut. Nu avea rost să polemizăm; am realuat filmarea, n-am văzut nimic, mi-am spus „asta e”, și... peste cîteva zile, vîzînd materialul — inclusiv dubla stopată — nu mi-a venit să cred; gîndul era

mare pentru a se interpreta pe sine sub numele unui personaj, au brusc revelația unei profesii miraculoase, neobișnuite, căreia nu au cum să-i înțeleagă adevărată dimensiune. Căci, a putea fi de la un rol la altul mereu altcineva, a te supune rigurilor muncii de teatru sau film (care — vînd un secret — nu e deloc o vespnică sîrbătoare), a avea puterea și rezistența de-a lucra la nesfîrșit pe ger sau arșiță, ploaie sau ninsoare, pe virf de munte sau în mlaștină, orbit de proiectoare, sufocat de fum, grăbit de soare, de plan, de mersul trenurilor, orarului TAROM, între repetiții și spectacole, a trece peste toate astea luptîndu-te în primul rînd cu propriile tale limite, cu talentul (il ai sau nu), cu sînsa (cîți cheamă, cîți aleși!), iată doar citea dintre condițiile care trebuie îndeplinite și cunoscute, dar mai ales, asumate conștient. Mihaiță nu vrea să devină actor. „A fi operator, iată ce-mi place! A fi primul care vede filmul, a-l „trece” prin mîntea, ochiul și mina ta, devenind pictorul, fotografatul, tipografatul și primul său spectator...” Drept care „Mihaiță” învață să facă fotografie, crește, se antrenează tocșete la fizică (optica, mai ales), într-un cuvînt, muncеște. Sînt singur ca va reuși, iar într-o zi, cine știe, poate ne vom întîlni și-mi va zice: „Ce zici, n-ai avea nevoie de un operator debutant, să te mai ajute un pic?... Păi, „nea Mihai”, eu zic că dat!”

Dorin Mircea DOROFTEI

„Poetica“ scenariului

Sonoritățile limbii

Partea și întregul

Eram student la filologie și aveam marele noroc să fac chiar seminarul la cursul „Istoria ideii de geniu” cu Tudor Vianu. Primul seminar a avut drept obiect de studiu „Poetica” lui Aristotel. În discuțiile diverse care s-au ivit, studenții interveneau, care cu observații mai înalte, care cu mai mărunte. Și se ridică și X. El se arată impresionat de un fragment de frază în care Stagiritul ar observa că nu numai începutul și sfârșitul sînt importante într-o operă, dar și mijlocul. Reieșea astfel ca totul e important, ceea ce se prezenta ca o banalitate crasă. Studenții au izbucnit în ris. Chiar magistrul, aprinzîndu-și o țigară, zîmbi

epocă și secvența mersului spre spinzurătoare al lui Svoboda și ochiul lui privind undea, înăuntrul sufletului său, cu acei „ojos entornados” din Garcia Lorca „ochi întorși” ai cavalcadei prin pădurea de măslini din „Ballade de la luna, luna” aceiași ochi întorși spre lumea lor, dinăuntru, pe care-i surprindem și la țărani odihnindu-se la cîmp, în pinzele lui Corneliu Baba.

Sau, din nou în *Moromeții*, momentul de început: somnul familiei pe prispa, imagine mitică a clanului așa cum o înfîșurăm cîndva și eu, în realitate, într-un compartiment de tren — o familie de țărani moțînd, ghemuții unul într-altul... Memorabilă, de asemenea, scena de deschidere a filmului lui Andrei Blaier *Bătălia din umbră* cu atacul plin de disperare și rigoare a plutonului condus de Victor Popescu, personaj istoric interpretat de Dan Condurache, intruchipînd imaginea profesionalității ofiteresti și a mecanismului conducerii unor suflete prin foc și sabie, spre o idee nobilă, un ideal patriotic.

Finalul exploziei simbolice din *Concurs* al lui Dan Pița, sau răfuiala din finalul de tragedie antică din alt film *Pas în doi* al aceluiași regizor, film condus centimetru cu centime-

tră”) în care și părțile de mijloc își găsesc explozii strategice rezultate din lente acumulări. Sînt finețuri tactice care modelează întregul pe o canava de gheizer dramaturgice: secvența reflectorului din *Pădurea spinzuraților*, cea a doborîrii calcimului din *Moromeții*, a discotecii și auditei de operă din *Pas în doi*, a bombardamentului din cimitir sau a molestării prostituatei pe malul mării din *Intunecare* (scenariul: Petre Sălcudeanu, regia Alexandru Tatos), scena „invierii” din *Zidul* de Constantin Vaeni sau scena tangoului cu cîntăreața din *Înghițitorul de săbii*, regizat de Alexa Visarion, în care Ștefan Iordache joacă teribil acest ultim dans al circarului condamnat; sau onorul dat la bilci eroului infirm (cutremurător în interpretarea lui Mircea Diaconu) în *Înainte de iacere* (tot Alexa Visarion). Sau scena petrecerii din *Puterea și adevărul* (scenariul Titus Popovici, regia Manole Marcus) găsindu-și un interpret de zile mari în Mircea Albulescu sau... sau...

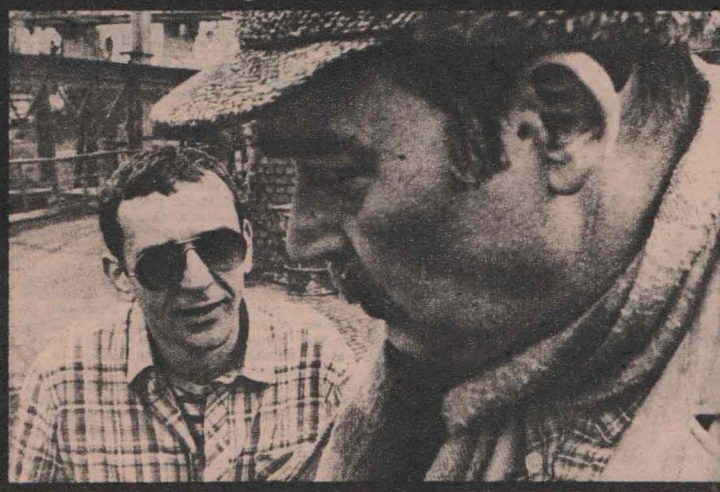
Început ori sfîrșit... mijloc sau treime, sau secvență de aur, momente în care filmul se afirmă, dincolo de valorile lui tranzitorii, ca ființa lui însuși — măsuri ale talentului, ale forței creatorului, imbinare a ideii scenaristice cu tratarea regizorală și cu miraculosul întru-

Dacă, în virtutea unei bine înrădăcinate și comode prejudecăți, pagina saturată de epica ar fi, prin ea însăși, mană cerească pentru film, iar fraza învîluită în aburii poeziei ar trebui supusă unui obligatoriu regim al suspiciunii, lucrurile ar fi cît se poate de simple; cinematograful ar fi fost posesorul unei rețete „de mers la sigur” și, probabil, spiritele teoretice cele mai îndărătnice ar fi depus arme. Balzac ar fi trebuit să fie, în acest caz, o infailibilă sursă de bunăstare cinematografică, un rezervor nesecat pentru iubitorii adaptărilor, ceea ce nu s-a întîmplat, iar Prévert, să zicem, să-și interzică apropierea de ecran, ceea ce iar — din fericire — nu s-a întîmplat.

Adevărul este mult mai complicat și cîștigătorii în lupte cu capcanele cinematografului sînt cei care își apropie cu suplete natura complexă a filmului, care știu să reziste unor ademeri. Dintre-ori astfel de relație cinematograful nostru a cîștigat un scriitor al vorbeii fermecate cum este Eugen Barbu care, în serialele sale — scrise împreună cu Nicolae Paul Mihail — nu-și estompează voluptatea verbului, ci doar o anexează rostului filmic. În general, fără să minimalizăm importanța genului, participarea la peripețiile narate pe

„Unda de șoc” a dramei *Înghițitorul de săbii* de Alexa Visarion, cu Dana Dogaru

Un final „ca o îmbrățișare” (*La capătul liniei* de Dinu Tănase cu Dan Condurache, Mircea Albulescu și Ioana Crăciunescu)



subțire și spuse: „Nu știu cît de inspirat a fost Aristotel cînd a scris asta...”

Desigur, însă, că nu scrisese așa Aristotel, ci mult mai nuanțat, după cum magistrul nostru ne-a și explicat apoi, arătînd cum de fapt Stagiritul vorbea de necesitatea ca opera să aibă un început, un mijloc și un sfîrșit „fiind unitară și întreagă, ca o ființă vie”, pe care admirînd-o „să ne dea plăcerea care îi este specifică”. Deci era vorba de unitate și nu de parte. Exact invers! Dar partea, desigur, își are „partea” ei. Nu degeaba operele se pot diviza în jumătăți sau treimi sau cincimi, după reguli severe de compoziție. Iar valoarea începutului sau finalului constituie chiar o problemă fundamentală a operelor.

Există filme cu finaluri memorabile, filme de serie A și chiar unele filme de serie B, dar desigur în primul rînd capodoperele. Iertarea din finalul *Aventurii* lui Antonioni sau jocul de tenis mimat din *Blow up* al aceluiași, strigătul final din *Insula* lui Kaneto Shindo sau clownul singur, cu trompete, din teatrul gol al *Clovnilor* lui Fellini, căutarea unui alibi pentru o cumpănită singurătate, la barul în aer liber din finalul lui *Fred și Ginger* — tot al lui „don Federico” — sînt momente de neuitat, transfigurări antologice ale unor mari mesaje de film. Și la noi, în *Pădurea spinzuraților* (Liviu Ciulea) detaliul latului spinzurătorii ca un șblit, după scena „mesei făcării”, creează un impact imposibil de uitat. Ori secvența finală din *Iarba verde de acasă* (scenariul: Sorin Titei, regia: Stere Gulea), coasa atacînd verdele pur, cu o rigoare de tragedie clasică, anunțînd sfîrșitul bătrînului sau secvența pădurii din finalul *Moromeților* (în regia aceluiași Stere Gulea), cu întrebarea care se reverbează mereu în sufletul nostru: căruța cu tatăl și fiul în pădurea din zori, înaintînd pe cărările necunoscute ale vieții, ale viitorului...

Imaginea din începutul *Eclipsei* cu jocul de oglinzi din interior și freamătul, neliniștea pînilor înfiorați de vînt, zăriții de Monica Vitti pe fereastră, creează senzația iminenței despărțirii. Coloana de soldați în marș, din *Pădurea...* reproducă parcă după o fotografie de

tru spre deznodămîntul-catharsis — sînt tot ațitea valori antologice ale cinematografului românesc.

Începuturi și finaluri, uneori rezolvate ca o îmbrățișare pe dedesubtul întregului film, deschiderea unei „unde de șoc”, și punctul terminus al undeii, pe care se-nșiră fazele-părți, cum le numește Dumitru Carabăț într-o carte remarcabilă („De la cuvînt la ima-

chipării ei actoricești. De nedespărțit, în armonia lor finală...”

Dar, parafrazînd pe Marin Preda, cu celebrul final al ultimului lui roman, să conchidem și noi că: „dacă scenariu nu e, nimic nu e...” Și nu poate fi.

Dumitru DINULESCU

ecran nu este legată și de plăcerea savurării textului, aventura bucurîndu-se de prejudecata favorabilă potrivit căreia și-ar ajunge sie însăși, iar psihologia personajelor ar fi conținută în mișcarea acestora, în ceea ce fac și mai puțin în ceea ce spun. Evident, spectatori mai tineri pot să ignore aportul limbii sau să și-l explice mai greu, dar pentru cei cu mai multă experiență, cei care au ochiul și urechea dedate la subtilitățile asocierii imaginii cu dialogul, serialul inaugurat cu *Drumul oaselor* își trage seva și din meșteșugita dispunere a materiei verbale, din minuirea replicii ca un instrument de individualizare caracterologică, de fixare a atmosferei, a timpului și a spațiului. Arhaisme, franțuzisme, turcisme, îndrăznețe calchieri lingvistice, flexiuni ce erau ale unei epoci, evocă sonoritățile limbii de la mijlocul secolului trecut, parfumul și culoarea vremii. Însăși biografia protagonistului ne este adusă la cunoștință prin intermediul unor destăinuri, pe parcursul cărora Mărgelatu, de obicei fără prea mult chef de vorbă, imaginează aventuri și primejdii pe care, la un moment dat, le ascultăm nu atît pentru „grozăvia” lor cît, mai ales, pentru farmecul nostalgic al vorbirii. Odată cu creșterea ponderii unei personaj ca Buză-de-le-pure, evoluția cuplului format de acesta cu Mărgelatu devine și prilejul unor înfruntări pe planul replicii, în care își dau mina umorul și o abia disimulată afețiune. Versatilitatea unei eroine precum Agatha Sălăneanu care traversează saloane, palate dar și coltoanele mizere ale societății, este susținută și printr-o bogată disponibilitate verbală, afirmată cînd cu cochetărie și aroganță, cînd cu prefăcută supunere. Noul serial, de curînd început cu filmul *Martori dispăruți* și care își plimbă eroii prin vării medii sociale marcate de evenimentele ce preced ultimul pătăr al secolului al XIX-lea, anunță un „sunet nou” în materie de replică; americanismele îndrăznețe ale Zulniei, ironia tristă din cuvintele lui Ieremia, fraza cumpănită a lui Gherasim fac deja parte din arsenalul mijloacelor ce pot contura o personalitate.

Magda MIHĂILESCU



Filme de referință: *Harap Alb*, cu Irina Petrescu și Florin Piersic

După-amiază de mai. Primăvara încă nu s-a hotărât dacă să cedeze definitiv locul verii. Pe o străduță patriarhală, o poartă deschisă, citeva trepte, ușa dată de perete și... mă întipă în o căsuță „ca un pahar de cleștar”. Clocănesc încet să nu tulbur echilibrul acestei atmosfere de francă ospitalitate. Îmi răspunde glasul binecunoscut: cristalin, dar totuși grav, ponderat și de calitatea reverberată și de privirea abstră. Mai întâi fac cunoștință cu eleva într-o înfățișare Ana Diaconu, pasionată (deocamdată) de pian, care va mai trece „prin cadru” cu discreție, dar și precece personalitate.

— Seamana cu taica-sau! — e de parere Diana

Eu zic că suplețea în mișcări, dulcea feminitate incipientă sint ale mamei, iar ochii iscoditori, trăsăturile feței prelungi sint ale lui Mircea Diaconu, care-și va rezerva, la rîndu-i, mai scurte ori mai lungi, dar la fel de simpatice intermezzo-uri, ca să se mire cît de bine ne descurcăm!

Totdeauna am avut o aversiune față de falsitate. Așa că nu prea mi-a plăcut nici teatrul, nici filmul. Foarte tîrziu a reușit un spectacol să mă convingă, să mă emoționeze. Eu trăind mai întâi la Segarcea și apoi la Bacău. Dragostea pentru teatru, dragostea aceea care să mă facă să-l slujesc o viață, am descoperit-o în IATC, unde am ajuns din curiozitate, din întîmplare. Terminasem secția reală datorită primei mele profesoare de matematică, doamna Nica, un om și un pedagog extraordinar. Pentru noi matematica era o adevărată joacă, geometria un superb exercițiu de imaginație. Dincolo de „doi și cu doi fac patru” se ascundea o întreagă poezie. Îmi plăcea și chimia, dar mai ales fizica. Dintr-un surplus de energie, am făcut și școala sportivă: handbal. Traectoria vieții mele părea să se îndrepte în cu totul altă direcție și totuși... S-a întîmplat ca dintr-o tabără sportivă să ajung într-un pat de spital unde am stat aproape un an. Aveam șaptesprezece ani... Toate certitudinile mele s-au topit. Idealul meu de viață a cunoscut o schimbare de 180 de grade. Mama mea, pasionată de teatru, vruse să se facă actriță și a dobîndit multe premii recitînd din Labis, Soreescu, dar mai ales povestind din Creangă în dulcea limbă moldovenească. Eu am ajuns să dau examen de admitere la actorie căci fiind și de un prieten al familiei. Ion Ghelu Destelnic, profesor la Școala populară de artă. Și a fost acel prim an la institut în care încerci să te cunoști, să-ți cunoști trupul, sufletul și mințile pentru că ele sint instrumentele profesiei tale. Atît de puțini oameni au timp să se cunoască pe ei înșiși, unii nici nu-și pun problema... A fost cea mai fascinantă perioadă din viața mea. Începînd din anul doi am devenit studentul lui Amza Pellea — am fost prima lui promoție. Era un om minunat și-mi pare nespus de rău că în cei trei ani, solicitat fiind foarte mult la filmări, abia de ne-a fost în preajmă cît într-unul. Ne mai oblojea „rănilor” Octavian Cotescu, care avea multă inteligență, răbdare și intuiție. Spectacolul meu de diplomă, „Piticul din grădina de vară” de D.R. Popescu, în regia lui Ion Cojar, era un spectacol bun cu adevărat și, totuși, la acea reprezentare de protocol, în sala nu erau decît douăzeci de oameni. Poate pentru că ploaia și afară, am fost atît de dezamăgiți încît am plîns în scenă mai tot timpul.

Prin anul doi am făcut și primul film — **Povestea dragostei** în regia lui Gopo. Toate întîlnirile mele prime cu profesia au fost într-un fel sau altul derulant. Aș fi preferat ca filmul să-l „văd” în ansamblu, dar scenariul era altul de la o zi la alta, replicile se schimbau chiar pe platou. Și apoi și filmul era ceva deosebit, combinînd trucaje fel de fel cu desene și cinetece, ciudat era și decorul, eu aveam o pereche foarte blondă... Din toate întîmplările se spune, însă, că ajungi să citești cite ceva.

— Dacă la prima apariție pe ecran, cronicarii doar ți-au inventariat fărmeclul, prospețimea, hazul, sinceritatea, iar la *larba verde de acasă* s-a semnalat reafirmarea „bunului debut”, la *E atît de aproape fericirea* ai dat prilejul să se remarce frumusețea reflexivă, cîndoarea amendată de gravitatea unui început de maturizare, calități care — desigur — nu erau doar ale personajului...

— Uneori e amuzant să citești cronicile. Sigur că mă bucur cînd se vorbește de bine și mă întristează cînd mi se reproșează ceva. Dar cîteodată părerile se bat cap în cap: unii demotează, alții elogiază. Și fără argumente serioase. Deși am avut parte de cronici distrugătoare, eu jucasem cu mare plăcere „Pribeaga” lui Voiculescu. Și tot la televiziune am înregistrat „Egmont” de Goethe, alături de Alexandru Repan, „Marele fluviu își adună apele” al lui Dan Tărcăliță și alte citeva spectacole mai mult sau mai puțin ignorate de critica de specialitate. În primul meu rol la Teatrul Bulandra, în „Judecată în noapte” de Vallejo, duceam tava atît la propriu cît și la figurat, dar, cum apariția personajului se producea într-un soi de coșmar al protagonistului, servanta era costumată sumar, doar într-un furou negru. Un cronicar, care ar fi putut foarte bine să „uite” acest insignifiant personaj, a găsit de cuviință să scrie că actrița „face tot ce poate ca să iasă în evidență”! Și o vreme n-am mai scăpat de eticheta „cochetăriei”!

actorii noștri



„Momentul cel mai important, verdictul publicului”

— Cred că ești puțin nedreaptă cu „breasia”! Și ca să te conving am să-mi permit să mă... „autocitez” a propos de felul cum a montat Tudor Mărăscu acel „mister profan”, alegînd cheia expresionistă a jocului abstract, modern, dar vidat de viață, în care gesturile erau reduse la simbol, în cazul *Pe pitel* la simbolul lascivității insolente. Și am să-ți mai reamintesc că debutul la Teatrul „George Bacovia” din Bacău, în 1978, cu primăria din piesa Ecaterinei Oproiu „Interviu”, era salutat superlativ ca fiind „revelația serii: sensibilitatea sub masca diriziei”. Masa, una din cele „Trei surori” ale lui Cehov, incredințată „foarte tinere personalități artistice” se înfățișa la rampă cu o patetică vibrație „delicată ca un suris înlăcrimat”. Intr-o incitantă versiune rock a „Operel de trei parale” îi conferea lui Polly un farmec insolit atîndu-nimismul și sentimentalismul, într-o sugestie profesescă. La Municipalul bucureștean, într-un spectacol Soreescu, „Linieșie, ne primim în ochi”, surprindeam prin neașteptate disponibilități comice. Jucînd în regia lui Mircea Marin („Mormintul călăreșului avar”) și a lui Valeriu Molescu („Rezervația de pelican”) te reintîlneai cu lumea stranie a dramaturgiei lui D.R. Popescu. Stagionea '83-'84 se deschidea cu un spectacol coupé — „Gustul parvenirii” — două texte scurte ale lui Paul Everac — și era protagonista în „Dulapul”.

— La Bulandra am intrat prin concurs vreo zecă din promoția mea. Și eu am început să aștept pentru că — mi se spunea — nu sint ușor de distribuit: nici ingenuă perfectă, nici femeie fatală, nici rea și intrigantă, nici... În „Gustul parvenirii” am intrat cu doar două săptămîni înainte de premieră și cronicile au fost bune, iar publicul... timp de doi ani am jucat și de cite patru-cinci ori pe săptămîna cu sala plină. Și cum în profesia noastră fiecare reprezentare te „omoaară” cite un pic, un astfel de succes înseamnă foarte mult. Personajul l-am înțeles fără să-l accept filosofia de viață și am ținut la el pentru că era un destin.

un om. Teatrul și filmul sint forme ale mass mediei așa că verdictul publicului este important și scopul e atîns atunci cînd simți spectatorii alături de tine. În cinema, o situație similară s-a petrecut cu *Fata morgana*, o oarecare poveste de dragoste, taxată drept „mini-realism” — ca să cităm din cronici, dar în care mulți tineri s-au identificat cu eroii, iar eu m-am înțeles foarte bine cu Dinu Manolache, și partenerul totdeauna contează foarte mult... Sigur, aș putea spune lucruri interesante, „inteligente” despre personajele mele, dar...

— Cinefiliul fidel nu cred să-ți uite nici chiar fulgurantele apariții din *Calculatorul murtisește* (soția gravidei a lăptarului detectiv), *Buletin de București* (confidența cu inițiativă), *Un petec de cer* (timida educatoare dornică de mantaș), *Amurgul tîntinilor* (situația lamelică la o răsîntie a istoriei), *Din prea multă dragoste* (tărăncuța pe cit de gurălivă pe atît de harnică), și cu atît mai puțin mai consistentele roluri din *Piculi* (foarte tînăra profesora de muzică), *Extemporal la dirigenție* (diriginta îndrăgostită și ea) sau — să sperăm — cel din *Există joi*, premiera care se anunță, film în regia lui Adrian Petringenaru, pe un scenariu de Paul Everac... Debutul la Teatrul Nottara, în 1985, s-a întîmplat să fie tot cu o piesă de Everac, „Brătara falsă”!

— Da, un spectacol antrenant și pentru interpret și pentru spectatori. Filmul în variația finală nu l-am văzut și sint curioasă. E un drum lung și întortochiat între citirea scenariului și premieră. Am iubit acest personaj și pentru că e prima oară cînd am crezut că eu puteam să-l fac cel mai bine (sint necesare, uneori, în plan sentimental, astfel de afirmații categorice). În timpul filmărilor, însă, lucrurile s-au mai schimbat, cum e normal, de altfel, în funcție de celelalte personaje ale scenariului și ale echipei, de vreme, de paisaj, de aparate, de... A urmat perioada

Ani de liceu... (Diana Lupescu și Mădălina Pop în *Extemporal la dirigenție* de George Șovu și Nicolae Corjos)



înregistrării textului, a muzicii, a zgomotelor (mi-ar plăcea grozav să joc în filme cu priză directă). Și cu asta gata. Tot ce-am putut face am făcut. Dar abia acum încep trecerea „pe curat”. Regizorul, monteul și inginerul de sunet construiesc filmul. Din toate bucățele pe care le-am filmat, le-am vorbit, ca-ntr-un joc de puzzle, trebuie să alcătuiască un film. Și sint atîtze bucățele în plus! Și în minus!

La film — e drept — ai posibilitatea să verifici cum și cît de expresiv ești, dar te „vezi” de fiecare dată cu „ochii” altuia și totdeauna ai și cite o „surpriză”. De aceea și prefer teatrul pentru că depinză mai mult de tine. Spre deosebire de cinema unde, în cele mai bune cazuri, beneficiezi de... 50% participare la propriul personaj. Pentru că în serios nu ne prea ia nimeni, nerealizînd că noi, actorii, ajungem totuși să stăpînim un adevărat mecanism interior de filtrare a reziduurilor li-vrești și de respingere a nevrosimiliului. De obicei regizorul face „echipă” cu operatorul, iar actorul e uitat undeva mai departe. Abia într-un tîrziu e chemat și el ca să „execute”. Există bineînțeles și colaborări fericite. Se creează atunci un flux de opinie, o încredere reciprocă, fiecare își face treaba foarte bine mereu cu gîndul la întreg, la concepția de ansamblu.

În teatru singura posibilitate de verificare e publicul din seara respectivă. Și în teatru nașterea unui spectacol e complexă, dificilă, dar ești prezent clipă de clipă. Luni de zile încerci să găsești resorturile întime ale unui personaj, să găsești Omul, așa cum te-ai descoperit pe tine în anul întîi. Relația actor regizor e cu totul alta la film decît în teatru. La film, cu multe accesorii tehnice, un regizor poate amplifica tensiunea unui moment, a unui personaj, poate construi mult în afara interpretului. Prin montaj se pot face minuni. În teatru, dacă regizorul nu reușește să facă din actor interpretul concepției regizorale, riscă. E cazul „Lievezi cu vișini” imaginată original ca o poveste în care fiecare personaj are momentul lui de tranșă subconștientă, ceilalți rămîndu-i imobilizați în cite un stop cadru. Dar nu s-au izbutit decît citeva scene. Tot prin comparație aș putea vorbi de Iona din „Pădurea spinzuraților”, ca personaj de film și ca personaj de teatru, în dramaturgia „Ultimul bal”. Dacă în film, printr-un gros plan expresiv se rezolvă o scenă întreagă — de exemplu un monolog interior — în teatru, unde scena are multe puncte de interes permanent, mijloacele trebuie să fie cu totul altele. N-am să intru în amănunte. Dar vreau să spun că Iona și Zița sint două personaje diferite care mi-au dat mari satisfacții. De fapt nu-mi place să vorbesc prea mult. Aproape urăsc vorbele. Felul în care se poate rosti un cuvînt, nuanțele pe care i le dai prin inflexiunile vocii, prin ton, modifică înțelesul, schimbă contextul, ajungînd uneori să denatureze sensul, ideea, gîndul, sentimentul.

Profesorul meu cel mai bun a fost și este... bunul simț, un ameu bun simț poate că „provincial”, dar care mă salvează de multe ori. Am eu un soi de obiectivitate, de fair-play față de mine înșami, în perioadele mai relaxate, obișnuiesc să caut explicații la tot ce mă se întîmplă sau nu mi se întîmplă. Ajung să mă gîndesc de multe ori dacă am ales corect, dacă a fost bine că am intrat din prima încercare la institut. Și-mi repet că pictura sau muzica sint profesii în care poți fi mult mai independent. Faptul că mă aflui în domeniul artelor e în orice caz bun, am intrat-adevăr un prela prin sufletesc și mă trezesc cîteodată că vreau să joc, pur și simplu să merg și să urc pe scenă. Dar pînă ajungi pe scenă e un drum atît de lung... Și atît de puțîn joci ce-ți place, și rolurile care să te reprezinte sint atît de rare...

Oricum, actoria nu e unicul meu țel. Familia este pe primul loc și dacă n-ar exista, n-ar mai exista nici echilibrul meu. Asta neînmînd că atunci cînd este nevoie nu sacrific profesiei zile, nopți, gînduri, sănătatea chiar. Dar, din păcate, profesia noastră are și o parte lipsită de demnitate: mereu aștepti să vină cineva și să te „ja” pentru un rol. Un veșnic „autostop”! Pentru alții poate că nu e așa. Meryl Streep ca să obțină rolul din *Out of Africa* l-a sechestrat pe regizor. Asta ca să dăm exemple celebre!... Trebuie să îți cu dinții de simțul realității, fără să-l pierzi nici pe cel al omului! Și atunci viața de artist e suportabilă!...

În munca noastră, după momente de implicare maximă, urmează un imens gol sufletesc. E asemenea cu fericirea: cît timp o trăiești, nu o simți. Abia cînd o pierzi, realizezi că a existat și nu o mai ai!...

Mi-am impus un fel de detașare, nu mă frămînt că vremea trece, că omenirea întreagă „pierde” personajele pe care le-aș fi putut face. Nu sint marcată, nu sint dezamăgită. Aștept în continuare. Ce-mi doresc? Un personaj care să fie un om deasupra aparențelor și a cărui biografie să mă intereseze și impresioneze în primul rînd pe mine și ca actor, și ca om. Dar — se știe — mult mai greu e să faci credibil firescul, normalul!

După-amiază destul de rece: în tîmputul unei artere centrale, o elegantă tînăra doamnă se oprește și oferă unei zgłobii fetițe ce ronție un covrig cițiva ghiocel din imensul buchet pe care-l poartă cu grație și gingașie. O secvență de film? Nu, o secvență de viață! Diana Lupescu cea de toate clipel!

Irina COROIU

După o trecută (și trecătoare) **Vară sentimentală** (a lui Francisc Munteanu) și alte două estivale mai recente, în registrul comic: **Niste băieți grozavi și De ce are vulpea coadă**, de Cornel Diaconu surprinzând cu prospețime și câteva momente mai semnificative din efervescența rurală, înregistrăm o altă **Vară**... de astă dată cu Mara, într-un sat din Bărăgan, la vremea secerișului. Sezon greu și pentru eroii filmului, și pentru autorii lui — scenariul Radu Aneste Petrescu, regia George Cornea — care sînt prezenți cu aparatul cînd la cîmp, la strînsul snopilor, cînd la grajdurile în curs de construire de către echipa unui meșter adus din Maramureș și de o mină de ajutor (calificat) la asigurarea condițiilor corespunzătoare nou-sositelor juninci. Activitate febrilă și la stația de pompare a apei, cu aspersoarele care ba nu merg, ba șînesc triumfător pe ogoarele care așteaptă combinate. Activitate zorită și pe lotul experimental: un nou soi de fasole adus de la o stațiune de cercetări, stă gata să sară din mina agronomului cu inițiativă, direct în locul cu pricina. „Care nu începem prea multe lucruri deodată?” se întreabă în treacă — n-are el timp de multe hamletizări — inginerul lui Mircea Diaconu, într-un du-te vino continuu, pe postul de președinte-lociitor în sezon de vară. Scenaristul — care ne oferă cîndva un frumos și poetic — realist **Amurg al fîntînilor** — ține și el să lucreze la mai multe războaie deodată, pornind multiple fire și firicele de acțiune în care intră și ti-

film-schemă la altul, indiferent de peisajul rural ori citadin: sfița fotografică a îndrăgostiților, încununată de sărutul final în stop cadru; sfătoșenia și pudoarea maturilor, iureșul de telefoane și angajamente cu fraze stereotipe etc. Există o viziune scenică regională—scenografică simplificatoare asupra grupului moroșan (tatăl, plus patru feciori deci cinci și cu Mara șase), o lume în realitate atît de deosebită, de originală, păstrătoare de tradiție în port și în faptă, mentalități, obiceiuri de muncă, aici obiceiuri pitorești notate mai mult sub latura lor formală, ca: bradul înălțat la începutul construcției, ospățul cu piine coaptă noaptea de o fecioară brîșcă scoasă la minie de către frații ce apără onoarea familiei etc. și ele rămîn adesea doar la stadiul etno-muzeal, dînd filmului un aer cam artificial, și precumpănîtor idilic.

Dar farmecul și talentul unor interpreți ca Ilarion Ciobanu (meșterul lemnar), Mircea Diaconu (președintele), Teodora Mares (Mara) Lucian Nuță (inginerul), Maria Rotaru (primăria), Sebastian Papaiani (sfaturitorul) Dan Puric (tînărul mecanic), Rodica Horobeș (eleva) și alții stîrnesc, prin prezența lor, un anumit interes care se răsfrînge și asupra personajelor, făcîndu-le mai simpatice, mai credibile decît tipajul care le era destinat.

Stimulat de interpreți, operatorul Alexandru Intorsureanu îl urmează cu sagacitate, atent la expresia ochilor („cunosc omul după privire și după ris” — declară un personaj), — la acea direcție, ce caracterizează relațiile dintre moroșeni — el în trece și el și fața de ceilalți, or schimburi de „replici” vizuale ale îndrăgostiților — cînd îndrăznește, cînd pînditoare la reacția celui-lalt. Atent la lumina ce le irizează sentimentele, izolîndu-i, romantic de ceilalți... dar dovedind mai puțin preocupare pentru peisajul, oricum monoton al șesului, vorba unui muntean din film: „Cum puteți trăi voi, aici, fără munte!” — și replica hazoasă a celui din cîmpie: „Am vrut să ne ridicăm noi unul, da' nu ne-am înțeles unde să-l punem”... Asemenea vorbe de duh spuse cu duh cam în viteză întregului film, dau **Verii** din cînd în cînd, oarece culoare, dogoare de viață. După reușita cu **Vulcanul stîns** (avînd la bază un text solid generic ca ofertă pentru interpreți (regizorul George Cornea pare că a tratat acest nou scenariu mai în grabă, mai puțin atent la detaliul semnificativ, la subtextul (dacă exista) al unor gesturi, relații, replici. Nu tehnicitatea unor dialoguri, prea la obiect — cum i se reproșa **Verii**... nu ne-a satisfăcut, cît platitudinea, (poate confundată cu firescul cotidian?), insuficiența fanteziei și truda asupra cuvîntului și în alte replici decît regionalismele pitorești (dar nu întodeauna bine valorificate în coloana sonoră...)). Un film care ar putea prezenta o experiență semnificativă pentru modul în care o privire mai puțin concentrată asupra unei realități importante și o „exigență modestă” (dacă se poate spune astfel) din partea regizorului, dar și a colaboratorilor săi (muzica: Dan Ardelean, scenografia: Adriana Păun, montajul Mircea Ciocălței) nu duc la rezultatul artistic scontat.

Și totuși, există ceva atrăgător în această **Vară cu Mara**, ceva care vine, cum spuneam, din farmecul interpretelor, dar și din fascinația pe care o exercită asupra spectatorului contemporan tot ce ține de acest spațiu fertil al spiritualității românești — satul, cu tradiția, dar și cu dinamica lui tulburătoare.

Răzvan POPOVICI

Producție a Casei de filme Cinci. Scenariul: Radu Aneste Petrescu. Regia: George Cornea. Decorurile și costumele: arh. Adriana Păun. Muzica: Dan Ardelean. Coloana sonoră: Gheorghe Ilarion. Montajul: Mircea Ciocălței. Imagine: Alexandru Intorsureanu. Cu: Teodora Mares, Lucian Nuță, Mircea Diaconu, Ilarion Ciobanu, Sebastian Papaiani, Dan Puric, Rodica Horobeș, Andrei Bursaci, Florin Tănase, Vasile Filipescu, Mihai Bica, Cristian Cornea. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

Nascocitor de basme originale (printre care **Fetița mincinoasă, Pași spre Lună, Comedie fantastică**) sau de adaptări cinematografice foarte personale, după texte literare binecunoscute (**De-aș fi Harap Alb, Faust XX, Rămășagul** și altele) Ion Popescu Gopo are o fantezie mereu activă. Chiar și atunci cînd își reia motive, idei sau personaje — cum e cazul proștelor Marii-Mirabele, urmașele celor care i-au adus cîteva mari premii internaționale. Succesul omologat cheamă un altul. De aici — se vede — noul periplu al iscolitoarelor copile într-o țară, de astădată nu cea a artei (desenului animat) ci a tehnicii video. Făi Frumos e acum un pionier electronist ce va alunga „faraziții” din televizor, aducînd pacea în lumea tulburată a undelor. Călătoria în cea „Tranzistoria” e o glumă simpatică, ce nu-și propune să fie neapărat instructivă. Oricum, nu în sensul comun al familiarizării copiilor cu tehnica electronică. Regizorul ia doar ca pretext, ca ambianță scenografică mai inedită, rețeaua de fire de cupru și circuitele ingenios concretizate în balerine ce interceptează fetițele pornite în căutarea altui fir miraculos (cel de lînă, al buncii). Iar firul, odată introdus în locul antenei de cameră împletește el pe micul ecran „un ochi pe față, două pe dos, să fie traicnic, misterios”. Cît de traicnic, de misterios e basmul-glumă modernă, cu cîteva fire de acțiune (care uneori se întretaie, altele se mai pierd pe drum, dar ansamblul rămîne vesel, viu colorat) „aiasta-i altă căciulă”. În altă traisită. Pentru că, vorba lui George Călinescu comentîndu-i pe marele povestitor humuleștean (din care Gopo își trage multe snoave și nazdrăvniții „video”): „Nici Creangă, nici Caragiale și nici povestitorii, în genere, nu sînt autori epici cum se crede de obicei. Inșușirea lor specială este „hazul”, „farmecul”, care nu sînt decît forme de exteriorizare prin cuvînt (cîtește imagine n.n.) a autorului însuși. De aceea, orice critice valabile în proză, ca adîncirea caracterelor, obiectivitatea, realismul spațial, sînt aici fără rost” (G. Călinescu „Ion Creangă” E.P.L. 1966). Mutatis mutandis chiar dacă epica filmelor lui Gopo mai șchioapătă, noi nu pentru asta îl iubim...

Autorii scenariului de față (și e pentru prima dată că cineastul nostru își ia un colaborator, și încă un cunoscut scenarist sovietic, Valentin Ejov, autor, printre altele, al partiturii **Baladei soldatului**) dacă nu se preo-

cupă în mod expres de soliditatea construcției dramatice au în vedere, în schimb, multitudinea planurilor ei, corespunzătoare cu o multitudine de semnificații. Ceea ce nu-i de ici, de colo, într-un teritoriu ca acela al filmului pentru copii, nu prea răsfațat în materie de plurisemantici. Aici sensurile răsar generoase, din te miri ce și mai nimic. De pildă — din cîteva secvențe ale primei **Maria-Mirabele** urmărite pe micul ecran de noile eroine-fete și de prietenii lor desenați. „Ce frumoasă erai!” o complimentează broscuul Oaky pe foșta omidă devenită grațios fluture-vedetă. „Și ce bine jucai”. Dar stăru plin de orgoliul modestiei își asigură famii că „scena era de zece ori mai bine interpretată, dar a ratat-o neîndemnatul de regizor”. Tot lumea culilor cinematografului cu micile și marile ei orgolii, rivalități, parti-pris-uri e tachinată tandru: broscuul cel vesel se transformă într-un corpulent cosmonaut, cu grații feciorenilor dar remarcî răuțicioasa adresa colegului Șapărici, devenit și el om, dar pe care (susține Oaky) metamorfoza nu l-a prea avantajat fizic „așa, ca pe mine” (se umflă în vene tofeului broscu). În sală se ride la ironiile bîndire, dar apar și alte săgeți, mai ascuțite cine e vorba de „faraziții” care se grozăvesc că nu știu să facă nimic, dar absolut nimic, ridicînd trîndăvia la rangul de lege a cas(t)ei.

Dacă în mai vechea **Povestea dragostei**, Gopo își imaginase o republică a harnicilor albine supuse disciplinei severe (dar și capriciilor) autoritare regine, singura cu drept de a-și lua (temporar) un soț și marea surpriză a supuselor ei cînd ală că pe pămînt fiecare muritoare își poate lua cîte un partener, (drept care izbucnește o iară revoltă a albinelor — reușit moment muzical-coreografic) în noua sa fantezie el plămădește „modelul pe dos”: lumea în care cel mai lenes e împărat iar cel ce îndrăznește să facă ceva (fie și o cafea aromată) e suspectat, sancționat. Secvența școlii faraziților și profesorul care-și începe ora cu „ia să vedem copii, ce nu trebuie să învățăm noi astăzi”, continuată cu hazia demonstrație a Mirabelei care vrea să-l convingă pe originalul pedagog că nu există copii care să nu știe nimic-nimic, prin cîntece vesele (muzica Eugen Doga, versurile Grișor Vieru) se înscriu în tradiția celor mai fermecătoare „Jecții” cu care ne-a obișnuit acest dascăl de modă nouă, Gopo, ce l-a avut mentor pe șugubățul Nică a Petrei din



O fată din Maramureș un băiat din Bărăgan.
O vară cu Mara
scenariul:
Radu Aneste Petrescu,
regia: George Cornea,
(cu Teodora Mares
și Lucian Nuță)

nărul care vrea să construiască sălașuri pentru viitorul zootehnic al gospodăriei și agronomul mai puțin perspicace dar onest, înțelegînd finalmente necesitatea; și echipa maramureșenilor din țara de sus (tocmai din Bogdana, comună de „voievozi în opinci”), coborîți domol, simp cîmpie, pe timp de două luni, cu obiceiurile lor de milenii; și o altă echipă de mecanici din Bărăgan, iuți la treabă și la vorbă dar și la izbucniri sentimentale ce vor leza pudoarea fragedei copile din Maramu; și o primăria ageră, cu opțiuni rapide și eficiente; și un hitru ce dă sfaturi nechibzuite impetușului îndrăgostit și... și... etc. din care răsar ciocniri nu prea grave, într-o risipire epică ce dă senzația de vînzoleală (ineficiență estetică) în cadru și de superficialitate în povestire.

Exista, da, și în echipa **Băieților grozavi**... o pulverizare de mici acțiuni ale harnicilor tractoriști în plin sezon, dar fiecare secvență în parte și fiecare personaj — chiar de plan doi — aduceau ceva proaspăt și autentic omenesc în instantaneele din viața satului de azi. Aici, instantaneele sînt mai des clișee care circula de la un

(Urmare din pag. 6)

descoperire lumea. E răzoiul neascultător care iese din rînd, aleargă după un fluture, cade în bălă, e gata să se înnece, se agață de un pai și respiră prin el, nu se lasă, e cît pe-aci să fie prins de vîntor. Dar după ce dă cu nasul de risc, se întoarce și se încolonează.

— „Și răzoiul s-a făcut cumințe”, cum scria în insertul primului dumatile desen animat. — „Exprimă limpede morala fabei!” — mi s-a cerut. Dar eu cred în inteligența, în capacitatea copilului de a trage singur concluzii. Drept care la al doilea meu film, **Puf alb și Puf gri** (deci, nu negru) am folosit altă cale. E ceea ce în pedagogie se numește: „bomboana amară”. Puf gri sparge borcanul cu dulceață și dă vina pe fratele lui. Mama se prefacă că nu știe cine-i autorul și-l pedepsește pe cel nevinovat, luîndu-i cu ea la bici și răspîndindu-l cu bomboane pe celălalt, pe Puf gri. Dar Puf gri refuză bomboana, alegînd fratele lui care plîngea și-i oferă lui ceea ce i se cuvenea de drept, cerîndu-și iertare. În artă, ca și în viață, copilului îi place să descopere el singur morala, nu să i-o arăți tu cu degetul.

— Din păcate, adesea se merge pe linia dăscăleșii, a orientății moralizatoare care-i îndepărtează de micii spectatori.

— Și nu numai pe ei. Cît gresesc asemenea „pedagogi”, am să li-o dovedesc. Mă aflam într-o sală a unei mari uzine, în fața a două mii de copii. Cum să încep dialogul? Gălăgie multă, nerăbdare. „Copii, eu am făcut un film cu „Omulețul”. Voi l-ați văzut?” (Doar cîteva voci timide: da!) „Știi, e vorba de omulețul cu floarea în mînă, care cucerește cosmosul, pentru binele omenirii”. (Din nou gălăgie în sală. Cum să-i atrag?) „Știi voi cum am desenat eu omulețul? (un oarecare interes). Am făcut un nas ca un cartof și o burțică uitate-asa”. — dar cum n-aveam o tablă să le desenez, doar cuvintele nu-i impresionau. Schimb place: „Copii, ați văzut la televizor pe Tom și pe Jerry?” (Un da, prelung, bucuros. În sfîrșit! Și cine vă place? Tom, motanul, sau Jerry șoricelul? „Jerry” răsună corul. „Dar noi știm că șoricii sînt dăunători, iar pisica, pentru că ne scapă de ei, e folesitoare. De ce nu țineți cu ea?” „Pentru că e real! aude glasuri. „Îl fugărește pe șoricel.” (Eu prind un fir și-l exploatez. „Dar cu Jerry de ce țineți?” „Pentru că e mic și neajutorat” mi se explică. „Ciocănitorea Woody vă place?” (Din nou un da prelung). „De ce? Că doar e afurisit, sparge, face faze, e rea”. Nu e rea, e caraghioasă, ne face să rîdem”, caută să explice citiva. Vezi, așa-

„Fac filme

dar ce problemă importantă de psihologie a copilului: simbolul nu se mai leagă de logica strictă, obișnuită. E o logică afectivă, sentimentală. Logică specifică desenului animat.

— ...E logica emoțională pe care se bazează întreaga artă. Ca și pe convenție, limbaj specific.

— Dar o convenție care să nu cadă în schemă, în sablon. Să nu înfățișăm albina în toate desenele noastre doar harnică, muncitoare, iar porumbelul s-o salveze întodeauna de la înec. E o simbolistică naivă, schematică, simplificatoare, dar concepția asta, din păcate, persistă în unele desene animate. Trebuie forțată puțin metafora, trebuie găsit altceva. Există și o metodă mai atrăgătoare și, aș zice, mai educativă: poate demonstrația pe dos. În altă sală cu copii, unde aveam o tablă la dispoziție am început să desenez o pisică: un rotocol. „Copii, pisica are muștați?” (Da, prelung.) „I-am desenat muștații”. „Dar urechi?” „I-am desenat niște urechi lungi, de măgar „Sînt prea lungi”, au obiectat copiii. Le-am corectat. Dar coadă are? Am desenat o coadă de cocoș. Au ris cu toții. Distruindu-i îi înveți mai lesne. Eu unul, prefer jocul asta.

— L-al preluat și în „Tranzistoria” cu „Faraziții” care îi premiau pe elevii ce nu învățau nimic.

— Eu nu vreau să impun copiilor povește directe. De aceea le inversez, le întorc pe dos. E o „Jecție” tot de la Creangă-citire. Îți amintesc: „Ce mîncăci miță? Colosul scriitor! Cînd crezi că se întinde la vorbă lungă, zvr, își ținește proaspătă, hazoasă, originală, o idee-pupăză ce te lasă cu gura căscată... Vezi, de-ata îl iubesc eu și toți copiii. Poveștile lui sînt de fapt pentru toate vîrstele, pentru „adulții de la șapte la șaptezeci și șapte de ani” cum am schimbat eu sloganul publicitar la **Maria-Mirabele**, atrăgînd atenția că-i tratez pe copii ca pe niște adulți inteligenți. După modelul dascălului meu, Creangă, care doar aparent scrie pentru cei mici. Basmele lui pun probleme serioase de viață, dragoste, moarte, nemurie.

— Jocul vieții și al nemuririi, e prezent în ingenioasa transformare a desenelor animate în oameni, motivul poetic al „Tranzistoriei”...

— Mă obsedează de la o vreme scurgerea timpului. Am vrut să continui „Mirabelele”, dar fetițele mele au „îmbătrînit”, au acum

Mirabela în Tranzistoria



Trei exploratori în „Tranzistoria” intrupați de Jorj Voicu, Elena Zaițeva și Mihai Bisericanu

Humulești. Dacă savoea limbajului povestitorului Creangă rezidă în oralitatea, autenticitatea lui, cea a naratorului în imagini stă în poanta vizual-auditivă, raritării ici-colo în poiana mizicilor acțiuni disparate și nu toate, cum spuneam, continuate, dezvoltate. Decit pe trasee scurte și, în genere, bine concepute cinematografic. De pildă: în țara leneșilor, cu un împărat trîndăvind într-un hamac ambiator, în timp ce supușii se leagănă în dansuri adormitoare, cu perne moi, pe o muzică las-

civă, într-o penumbră aburoasă, sosește cafeaua îmbietoare. „Cine a făcut cafeaua asta?” se răzolește cel mai mare leneș și cil p-aici să-l pună la zid pe slujitorul care a îndrăznit să facă ceva bun în împărăția sa. Măria-sa Nu-Face-Nimic ezită să mai ducă ceasca la gură: e un efort prea mare, muietă is posmaglii? Tremurînd, secretara îl asigură că ea n-a făcut decit să introducă moneda în automat și lichidul a țîșnit de la sine. Bazat pe aceste două precizări verbale, cineastul

imaginează (Imagine, deci) împreună cu coregraful teatrului de operetă din Moscova, o întreagă suită de dansuri (și cîntece) bine ritmate, în care diversii „faraziți” (mai exact frumoasele farazite) prezintă parada ustensilelor inventate pentru comoditatea gospodinelor: uscătoarele de păr (un dans amuzant în care admirăm coafuri ultramoderne cu peruci din fire de sîrmă roșiată, savant zbrîlrite de mărșica electrică); dansul rîșnițelor de cafea, cel al aspiratoarelor de praf folosite cu grație și rapiditate (vociuclune provocată, probabil, de stimulul încriminat în film, cafeaua). E vorba tot de o glumă specific cinematografică — dintre cele reușite cu care autorul (ii) Mariei-Mirabela în Tranzistoria încearcă să ne distreze cu avantajele-dezavantajele tehnicii în slujba ușurării corvezilor oesnice. Caricaturistul de vîna nu-și uită tolba cu săgeți oricît de des s-ar rătăci și prin sferă mai fericite, sau mai realiste, sugerate și unele și altele de operatorul Alecu Popescu fie prin filtre și eclbraje speciale, creînd jocul de umbre și lumini, ambianța de vis, fie prin filmări obișnuite ale realității cotidiene, cu micile ei incidente. Se simte la Gopo și tendința caricaturală în distribuția citorva interpreți. Pare că regizorul și-a ales unii actori după un fel de tipaje, ca în desenul animat. Jorj Voicu, de pildă, e cel mai aproape de miniatura caricaturală desenată, ironizîndu-l pe Oaky cel plin de sine, iar actorul se străduie — exagerat, intenționînd prin mimică apăsată, să-și caricaturizeze personajul. Ca și Ion Dichiseanu în rolul profesorului. Sau ca micuța Adriana Cucinschi, care face eforturi vizibile să se înscrie în tipajul răsfațatei Mirabela, prin gesturi artificiale, ochi excesiv roțiți. Tot o mască ușor caricaturală realizează și Stela Popescu — o bunică ce cîntă și împletește de zor firul jerseului-poveste. Cu mai mult firesc și grație discretă, interpretează mica Ioana Moraru rolul preapozitivei Maria.

Și, cu toate că regizorul se apără cu stră-nicie (vezi interviul din acest număr al revistei noastre) de adjectivul poetic, el nu-și uită lirismul ce-l străbate întreaga operă (Gopo este, da, autorul unei opere nu doar al unei filmografii) începînd cu neascultătorul rățoi (desenat) atras de un fluture zburdalnic, pînă la acest Scăpărici-Licurici ce-și lustruiește cu sîrg botinele înainte de a-și invita la dans albaștrii inimii, Omidă. Cuplului îndrăgostit (și aici distribuie tinerilor interpreți n-a mai mers pe caricatural, ci pe farmec natural, fi-

resc, fior liric în persoana Elenei Zaițeva și a lui Mihai Bisericanu) le sînt rezervate cîteva secvențe ce, dau filmului nu numai poezie (sic!) ci și profunzime mediativă. Cum e dialogul între proaspătul pămîntean implorîndu-și frumoasa desenată să se preschimbă în muritoare, ca să simtă măcar pentru o clipă fericirea iubirii. Oricît de mare i-ar fi sacrificiul. Pentru că — sună vocea romantică a lui Mihai Constantinescu, „cel mai frumos desen al iubirii e însăși iubirea”; iubirea vie, concretă, netransfigurată — înțelegem din subtext. O invitație (tot de subtext) de a cîntări raportul între artă și viață, între frumosul fixat în imaginea-convenție, imagine senină, nealterată de timp și sentimentul viu, sensibil, dureros (primele semne ale transformării în om), oferînd clipa efemeră dar fericită, intensă. Meritînd jerfa. Concluzia inversă față de cea a nemuritorului luecafar...

Cînd fulgerele marelui Farazit pedepsesc îndrăzneala celor care i-au violat spațiul — respectiv pe cei trei prieteni Oaky, Omidă și Scăpărici — ei își vor redobîndi eternitatea, redevenînd imagini tipărite pe celuloid, generos împrăstiate în lume, spre a înveseli pămîntul. Un mic poem în imagini, închinat oamenilor de către creatorul famosului „Omul” animat. Un foarte frumos omagiu adus de autorul binecunoscutelor desene animate devenit regizor și de filme, cu actori — artei a șaptea bis.

Un cuvînt bun pentru concepția scenografică a filmului (mai mult pentru fantezia decit pentru realizarea, cam sărăcăcioasă, a decorurilor de pe platou sau a celor amenajate în natură) și pentru inventivitatea costumelor cînd vaporos-grațioase, romantice, cînd modern-caricaturale, dar fără ostentație. Colaboratori ai regizorului în rol decorativ: arhitectul Constantin Simionescu și pictorița Rodica Olteanu.

Alice MĂNOIU

Coproducție româno-sovietică realizată de Casa de filme 5 și Soiuzmultfilm. Scenariul: Valentin Elov, Ion Popescu-Gopo. Regia: Ion Popescu-Gopo. Decorațiile și costumele: Constantin Simionescu. Muzica: Eugen Dogă. Versuri: Grigore Vieru. Coloana sonoră: Ing. Dan Ionescu. Montajul: Silvia Cusuz. Machiajul: George Draghici. Imaginea: Alecu Popescu. Regizor animație: Volodca Peța. Cu: Ioana Moraru, Adriana Cucinschi, Oana Pellea, Horațiu Malăeș, Costin Albu, Grigore Grigoriu, Mara Pasici, Jorj Voicu, Elena Zaițeva, Mihai Bisericanu, Ștefan Niculescu Cadet, Așlea Gheorghiu, Stela Popescu, Ion Dichiseanu. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică „București” și „Mosfilm”.

pentru adulții de la 7 la 77 ani”

12—14 ani. Medeea Marinescu e azi o adolescentă serioasă, un fel de Maria, disciplinată. Copiii se schimbă, uneori cei îndrăzneți devin la pubertate, timizi. Doar desenele rămîn mereu tinere. Ce-ar fi să le încarc și pe ele cu o nouă poveste? Și de aci transformarea celor trei prieteni desenați: Oaky, Omidă și Scăpărici, în oameni.

— El devin oameni din curiozitate sau din întîmplare?

— Din ambele, plus o a treia — dragostea. Cînd Scăpărici își cîntă dorul pentru frumoasa Omidă ce nu vrea să coboare pe pămînt, motivînd „copilă trec din veac în veac în om de ce să mă prefac?”, patima tinărului reușește să o convingă pe orgolioasa nemuritoare să prefere clipa efemeră aducătoare de fericire.

— Pentru că „cel mai frumos desen al iubirii e însăși iubirea” cum cîntă inspirat, Scăpărici interpretat de Bisericanu cu vocea lui Mihai Constantinescu, numind de fapt, relația între artă și viață, între via și realitate. Frumos spus!

— Dar difiul de turnat în imagini. Cum să sugerez, fără a banaliza, miracolul transformării? Am încercat prin trucaje, prin dansul de voaluri străvezii, să sugerez intruparea frumosului fluture Omidă în copila interpretată de Elena Zaițeva. În cinema parcă e mai ușor să pătrunzi în lumea feeriei decit să o concretizezi, să o aduci pe pămînt. De altminteri părerea mea — deosebită de cea a criticilor — este că eu nu am făcut filme fantastice.

— Dar „Pași spre lună”? Dar „Comedia fantastică”? Dar „Povestea dragostei” cu podul acela peste abia?

— În ciuda eforturilor la care l-am supus pe colaboratorul și fratele meu, Alecu Popescu, podul e urt. Cu tot scîlpiciul și steluțele de pe el, nu-și avea locul. Pentru că filmul nu are nimic fantastic. „Povestea porcului” care m-a inspirat e o poveste realistă, plasată într-un sat oarecare, în care bătrînii doritori de copii își proiectează dragostea lor pe primul purcel întîlnit. Dragostea este cea care transfigurează totul. Ea e fantastică și dacă observi bine, devine tema tuturor filmelor mele. Filme lipsite de poezie. Au umor, dar poezie...

— Totuși, omulețul cu floarea, metaforă

care a incîntat lumea, carte de vizită a spiritului pașnic...

— N-am făcut niciodată poezie, mă rog, nu în sensul clasic al căutării de metafore grațioase. Chestia cu floarea e simplă. Ar fi poate mai interesant dacă am întreba-o pe floare ce zice ea cînd e smulsă, ca să devină „cartea de vizită a omenirii”. Omulețul meu are o mutră acră, de asta cred că nici nu lă prea îl rețin copiii. Dar ceea ce face el e spectaculos. Cu toate că astăzi și cosmosul a devenit banal, tot pămînteni sîntem chiar și în Cosmos. Plecăm doar dintr-o ogradă în altă ogradă. Și tot curiozitatea de copil ce înfruntă noi primejdii, ne mină. Cînd ies la plimbare cu pechinezul meu pe care l-am botezat George Washington — eu de doi metri și el de nici 50 cm — ce crezi că face „voinicul”? Îl latră, îl atacă pe dușii florișori. N-are simțul realității. Se crede zmeu. Se avîntă ridicol și indiușător ca Omulețul. De asta îl iubesc.

— Din nou dorința de cunoaștere, cutanțanța că semn al tineretii.

— Să reușești să-ți păstrezi interesul pentru tot și toate, asta e cheia, răspunsul pe care l-a dat Goethe la 80 de ani, cînd a fost întrebare ce trebuie să faci ca să rămîi tînăr: „Să faci copilării”. Nota bene: să faci copilării, nu să te copilărești”, adică să-ți imiți artificial pe cei mici, pentru că ei simt falsul și-l refuză. Eu sînt o adevărată pacoste pentru prietenii mei care au copii. Mă joc cu ei și le răscolesc toată casa. Cînd părinții vor să-mi arate desenele puștilor și-mi spun: știi, dese-nează la fel ca tine”, iau desenul, îl discut foarte serios cu copilul, nu-l mint că-mi place, îl completăm împreună, dar conform intenției lui, conform cu ceea ce a vrut el să spună, nu ceea ce aș vrea eu să spun, ca adult. Cu fetița lui Sălcudeanu, Alina, cum crezi că mă jucam? Am cumpărat împreună, juma/juma, un submarin. Dar unde să-l ascundem ca să nu-l găsească mama? L-am ascuns în chiuveta de la bucătărie și nu ni l-a descoperit nimeni. Mă pasionează mentalitatea copilului...

— ...De la șapte la șaptezeci și șapte de ani.

— Exact. Copilul nu se miră cum poate intra Albă ca zăpada în căsuța piticilor de trei ori mai mică decit ea, dar te întreabă serios „de ce nu cad stelele?” E un amestec de cu-

rioizitate și preluare din zbor a convenției jocului — formidabilă. Ar trebui exploatată în filmele noastre. Cum eu n-am copii, îi studiez mereu pe unde îi întînesc. La o premieră cu baletul „Cenușăreasa” în coregrafia lui Oleg Danovschi, mă uitam insistent la o fetiță de lîngă mine, care o tot întreba în șoaptă pe mama ei. Nu auzeam ce o întreabă, dar îi priveam ochii care scintileau de interes pentru ceea ce se întîmpla pe scenă, deși era o poveste arhicunoscută. Probabil că limbajul cel nou, baletul, îi stîrnea curiozitatea.

Dintre cele 500 de fetițe care s-au prezentat pentru noul meu film le-am ales pe cele care mi s-au părut mai spontane, mai inventive. La probe aduceam cîte cinci-șase într-o încăpere și încercam să discut cu ele tot felul de năzbliti, ca să le înving timiditatea, cumînțenia și disciplina de grădiniță. „Cum te cheamă, Mirabela?” am întrebat-o pe una. „Nu mă cheamă Mirabela, pe mine mă cheamă, Adriana Cucinski”, mi-a răspuns prompt. „Dar eu am nevoie în film de Mirabela. Poți să fii tu Mirabela?”. „Pot”, mi-a răspuns hotărîtă. „Tu știi ce înseamnă să fii Mirabela?”. „Ce dorii dumneavoastră?” a sunat replica viitoarei Mirabela. Eu nu repetam decît cu fetițele pe parcurs, spre surprinderea echipei. Le cream doar ambianța și le indicam cum să spună replica. La un moment dat Adriana trebuia să zică: „Cum, asta e fătucul tău care nu știe să facă nimic?”. „Dar tatăl meu știe să facă de toate!”, mi-a răspuns ofensată Adriana, uitînd pentru o clipă că e Mirabela. Jocul între real și imaginar le-a priit însă și fetițelor și nouă. Ne-am amuzat și am muncit mai cu plăcere.

— Crezi că fără repetiții, fără să știe ce au de jucat, devin mai spontane?

— Cred că da. Dar munca regizorului se îngreunează. Pe platou ai nevoie de mult timp ca să le crezi ambianța, să le spui mereu alte povești pînă să obții de la ele ce trebuie. Și consumi mai multă peliculă. Dar poți ajunge și la surprize plăcute. Să nu-și închipuie însă careva că filmele cu copii se fac așa ușor cum par ele din poveștile noastre. E nevoie de multă, multă răbdare și sudoare, de ritmuri accelerate ale inimii, ca la munca de miner, pînă să duci la capăt un film... Apoi aștepti verdictul publicului, pentru că tot ce ai muncit cu atîta entuziasm și pasiune, poate fi o reușită, sau un dezastru și asta-ți scurtează nopțile, îți terorizează zilele. Pînă afli... Nu, nu-i doar o fericire să faci film... Dar ce bine e să te crezi — măcar pe timpul realizării lui — fericit!

Fluviile bonomiei (Dem Rădulescu în Comedia fantastică)



Zina cea bună-rea, (Angela Similea în Rămășiagul)



Speranța întâlnirii cu rolul vieții

Dacă mă întorc cu gândul la „anii artistici”, pot spune că am avut șansa de a întâlni și lucra, și în teatru și în film, cu regizori cu care am putut intra în rezonanță și artistică și umană. Există și regizori care distribuie exclusiv pe baza datelor personale evidente, pe baza fișierului de creație existent și astfel se creează pericolul cantonării actorului într-o tipologie fixă și, implicit, a restringerii involuntare a mijloacelor sale de expresie. Într-o atare situație, ce altitudine trebuie să adopte actorul? Să accepte la infinit aceeași ipostază, cu riscul conștient al repetării și al rutinării, în beneficiul propriei popularități și al menținerii „forme” artistice, dar în defavoarea evidentă a împlinirii sale individuale și a actului artistic la care participă... sau să-și asume riscul de a-și păstra „coerența” vocației prin selectivitate? Răspunsul este greu de dat, rămânând la latitudinea responsabilității artistice a fiecăruia.

Când am început să filmez, mi s-a întâmplat cam așa: trebuia să merg într-o cameră... Operatorul și regizorul: „Mergi mai repede...” „De ce? Pe starea pe care o am, așa simt eu că trebuie să merg...” „Lasă ce simți — noi lucrăm cu un obiectiv...” Și cu obiectivul asta trebuie să mergi de două ori mai repede”. N-am înțeles nimic, am făcut ceea ce mi s-a cerut. Când am văzut filmul, nu așteptam de-

Rigoarea selectivității sau riscul repetării

cît cadrul cu „marele moment de creație” al mersului. L-am văzut, totul era normal: mergeam cum aș fi vrut eu să merg. Ei aveau dreptate. Dar de ce să nu fi știut și eu dinainte?

Sau: „Te rog să nu faci ca la teatru...” „Cum adică, domnule?” întrebam, dacă întrebam (pentru că la început, nici prin minte nu mi-ar fi trecut, în primul rînd pentru a nu mă face de ris și în al doilea rînd pentru că nu îndrăzeam). Și treceam prin cadrul doar cu emoția că nu trebuie să fac ca la teatru. Cîteodată se întâmpla „să iasă”, dar de cele mai multe ori totul era alb și pe lângă personaj. Cîți actori n-ar fi pățit la fel?

Exemplele ar putea continua... De aceea, mă întreb de ce nu s-ar putea organiza (eventual sub auspiciile revistei **Cinema**) cursuri de cinema, cu exemplificări filmate, expuse de regizori și operatori consacrați — dacă vreți, o adevărată reciclare — chiar dacă termenul e cam pretențios.

Ce planuri am? E foarte greu de făcut o „planificare” într-o biografie artistică. Ce planuri poate avea un actor? Poate doar speranțe... Speranța întâlnirii cu „rolul vieții”, pe care, de multe ori, mai degrabă hazardul decât intenția, ni-l scoate în cale... Speranța ca fiecare nou personaj, fiecare nou film, fiecare nou act artistic săvîrșit să reprezinte o auto-depășire pe planul individual al creatorului, dar și o înălțare a exigențelor receptorului de artă, a beneficiarului actului de cultură, a publicului... Noi, actorii, jucăm mereu rolul principal în filmul „Așteptarea...” aștepti să fii chemat... aștepti un rol bun... aștepti să ai parte și de un regizor... te aștepti și la refilmări... aștepti: ploaia, soarele, dar nu aștepti anii care trec.

Aștept în schimb un film premiat de ACIN, apoi la Berlin, unul singur premiat la Veneția, unul la Moscova, numai două la Cannes, iar pentru Oscar, mă rog...

Virgil ANDRIESCU



Loc de filmare, uzina: **Orele 11** (scenariul Platon Pardău; în imagine Virgil Andriescu, George Negoescu și regizorul Lucian Bratu)

Și mai sînt acei regizori care au curajul și încrederea (în actori, dar și în ei înșiși — de ce nu?) de a-și arunca interpretii în cele mai inedite situații de „contre-emploi”.

A fost o altă șansă pe care am avut-o și eu — este adevărat, nu prea des — cu Andrei Blaier, în **Fapt divers** și acum în **Vacanța cea mare**, și în **Nelu** cu Dorin Mircea Doroftei. Oricum — și unora și celorlalți, le mulțumesc!

Dar să vă povestesc mai bine cum am ajuns să filmez cu Lucian Bratu **Orele 11**. Curios, dar prin **Angela merge mai departe...** Se dădeau probe pentru filmul **Angela...** Sint chemat, văzut — dar atît. Filmul se face, îl văd, îmi place — interpretul rolului principal (rol pentru care și eu fusesem chemat), Vasile Miske, făcînd o adevărată creație. Peste vreo doi-trei ani, aud oameni pe stradă: „Uite-l pe cel din **Angela merge mai departe...**” La început confuzia m-a amuzat. Dar s-a repetat și cu oameni care mă cunoșteau destul de bine. Am revăzut filmul — nu semănăm... dar aveam în comun acea ceva — un inefabil al identității spirituale, dincolo de datele fizice personale, intuit, simțit de spectatorul de cinema prin intermediul forței de fascinație a imaginii de film...

La următorul său film, **Orele 11**, Lucian Bratu mă cheamă din nou și începem să discutăm scenariul ca și cum am fi fost demult înțeleși, ca și cum am fi lucrat împreună și la **Angela...** Maestrul este un om extraordinar — nu-l gratulez, nu-s vorbe goale — nu poți să nu rămii impresionat de frămîntarea fertită a căutărilor artistului, de meșteșugul ireproșabil al profesionalistului și, în cele din urmă, dar poate cel mai important, de caracterul omului...

Mi-aș dori să fiu cît de curînd spectatorul următorului film semnat Lucian Bratu.

Mi-aș mai dori o școală de actori de film. O să întrebați de ce?

„Orchestra” de electricieni

Orice s-ar scrie despre **spiritul de echipă în cinema** trebuie să se pornească — cred eu — de la încercarea de a defini starea de „spirit artistic” implicată. Iată, de exemplu, relația operator — maestrul de lumină. Pentru a fi concis și sugestiv, voi recurge la o comparație, poate școlărească. Și care sper să nu fie lipsită de teme: a fi maestrul de lumină înseamnă a dirija o orchestră, o orchestră de... electricieni ale căror instrumente nu sînt surse de sunete muzicale, ci surse de lumină investite cu valoare plastică. Autorul „partiturii”, operatorul de imagine, nu-și poate vizualiza de unul singur concepția de lumină, astfel încît acest „dirijor”, care interpretează partitura dată, devine părtaş al unei creații comune: microuniversul plastic al luminilor și umbrelor imaginii de film, în valori acromate sau nuanțate cromatic, fără de care nu este posibilă, în sens artistic, nici înregistrarea și nici percepția indiferent căruia cadru cinematografic autentic.

Sensibilitatea artistică este, deci, o condiție sine qua non a unui adevărat maestrul de lumină; ea nu trebuie considerată ca o calitate „suplimentară”, ci ca o împlinire esențială a celorlalte calități profesionale.

Unul dintre acei maeștri de lumină despre care se poate vorbi în acest fel este Constantin Vasiliu. Mă refer la el nu pentru că ar fi un caz singular, spre lauda studioului nostru, ci pentru că de el mă leagă cea mai apropiată colaborare, filmul **Un studiu în căutarea unei vedete**. Scriu aceste rânduri nu doar dintr-o obligație morală, ci, mai ales, pentru plăcerea sinceră de a aprecia în mod deschis talentul, profesionalismul și munca pe care el le-a dăruit cu generozitate imaginii acestui film. Cuvintele de laudă sînt întotdeauna greu

Inspirația vine muncind: Adrian Pintea, Gheorghe Visu și Ștefan Iordache în *Cei care plătesc cu viața* de Șerban Marinescu

Filmul, o artă care im...

de formulat fără să pară de circumstanță. Astfel încît mă rezum la un simplu „Mulțumesc!”. Nădăduiesc că la vară, cînd așteptăm premiera filmului, cititorii acestor rânduri, în ipostază de spectatori, vor regăsi în imaginea filmului cite ceva din cele înțelese sau subînțelese printră aceste prea puține cuvinte.

Și pentru că m-am referit la cel mai recent film, nu pot să nu-mi amintesc și debutul. Primul maestrul de lumină cu care am lucrat la filmul de scurt metraj **Tema 13 bătrînea** a fost Gheorghe Valeriu, considerat pe bună dreptate un artist, un sensibil. Dar o mare calitate a lui, cred eu că este și faptul că pune mina și face, iar puterea exemplului personal nici nu vă puteți închipui cît de mult contează într-o echipă. Și nu doar în echipa electricienilor, cît și în general, în echipa întregă. Împreună cu Gheorghe Valeriu am fil-

Reflectorul, uzină de valori plastice

mat apoi **Escapada**. De atunci ne vorbim mereu (că de întîlnit ne întîlnim des pe culoarele Buzei) să lucrăm iar alături, dar ne tot „sabotează” Vivi Drăgan Vasile! In...o bună zi, însă o să colaborăm din nou, cu siguranță!

O experiență deosebită am avut la **Racheta albă** — unde m-am întîlnit cu maestrul de lumină Călin Constantin, un om extrem de operativ și inventiv, care s-a acomodat foarte bine cu specificul imaginii aceluia serial care cerea luminii să creeze, cu maximum de fantazie, un plus de spectaculozitate.

Foarte disciplinat, serios și muncitor este Marin Ion pe care l-am avut alături la două filme: **Rămîn cu tine** și **Orele 11**. El tace și face. Și execută totul cu maximă exactitate. Și în timp record. Datorită lui, în primul rînd, am reușit să realizăm o medie de 100 metri utili pe zi la **Rămîn cu tine**.

În pregătirea unei filmări, treizeci la sută din timp maestrul de lumină devine primul solist — ca să mă păstrez și cu această comparație tot în perimetrul muzical. Și în acest interval, el trebuie să-și strunească nu numai oamenii, ci și ingeniozitatea, și abilitatea, și rapiditatea, astfel încît soluțiile sale practice de iluminare să nu compromită intenția artistică. Ba, din contră, să o valorifice integral. Să-i dea chiar „strălucirea” împlinirii concrete.

Sorin ILIEȘIU

Soluția optimă

Este de neconceput o echipă de filmare fără un maestrul de lumină. Cine este el? Cine sînt cei care îl formează echipa? Ce rol au ei în elaborarea filmului? Întrebări simple pentru un profesionist, răspunsuri menite să limpezească unui cinefil necunoscut. Maestrul de lumină, termen poate nepotrivit unei func-

ții ce se cîștigă după mulți ani de ucenicie. Oamenii obișnuiți, obișnuiți un timp cu greu, formați spre a decide, cu promptitudine dublată de luciditate, soluția optimă în vederea realizării atmosferei plastice a cadrului.

Un exemplu: cadru complicat filmat în regim de lumină. O trăsură se apropie în ax, se oprește la semnul prestabilit pentru a obtura soarele la apus. Coboară o femeie, urmărită de traveling pînă ce intră într-un spațiu anume. Se repetă îndelung. Se decide „Motor”. Dublă bună, acceptată. Mă felicit în sinea mea pentru intuiția de a decide momentul motor în clipa optimă. Stupoare. Un maestrul de lumină, prezent la cadru în fiecare moment, aprinsese un proiector spre a suplini soarele care apucase să dispară la orizont. Acesta era maestrul de lumină Florea Stratton, mare iubitor de frumos, de cinema. Astfel, ca de multe alte ori, reușise să salveze un cadru limitat. Lucrase cu maeștri, cu Gologan, cu Nicu Stan. Soluțiile ce le propunea veneau să confirme perfectă cunoaștere a scenariului, a intențiilor operatorului. Se obișnuia repede cu stilul de lucru al fiecărui operator. Ii spuneam poetul, iubea florile, spațiile aerate, natura. Acum este pensionar, iar fiul său electrician la Bufta.

Cine este maestrul de lumină? El poate fi Lița Stelian, maestrul de lumină cu care lucrez de șase filme. Rigurozitatea dublată de disciplină l-au făcut să devină în timp un maestrul apreciat și căutat. În cele șase filme a montat proiectoare în zeci de spații. Știe cînd trebuie să termine de montat electrica, cînd să-și retragă oamenii de pe platou. Totdeauna cu o privire blindă. Căreia i se poate răspunde și mulțumi prin chiar lucrările bune făcute împreună.

Alături de maestrul de lumină trebuie amintiți și cei ce-l formează echipa. Absolvenți de liceu Stelian, maestrul de mirajul filmului. Chița din cei cu care am lucrat sînt astăzi operatori sau studenți la imagine de film. El pot fi: Ilie, Marcel, Călin, Oprea, dar, sigur, nu numai ei. Oamenii minunați ieșiți din obișnuit prin dragostea lor pentru film.

Vlad PĂUNESCU

Duel cu imposibilul

Am fost, sint și sper că voi fi în continuare un operator „norocos”. Fiecare film la care am lucrat a avut momente interesante și dificile de imagine a căror rezolvare complica problemele de iluminare pînă la extrem, pînă la starea de duel cu „imposibilul”.

Mirajul filmului la puterea a doua: Un studiu caută o vedetă (scenariul Virgil Putica)

regia Nicolae Corjoc, cu Mihaela Telea și Florin Fl. Piersicj



Foto: Victor STROE



Tensiunea dramatică își are o „lumină” a ei: Felix și Otilia de Iulian Mihu, (cu Julieta Szöny, Gheorghe Dinică, Aristide Teică și Sergiu Nicolaescu)



„Dialog” fără cuvinte. Marga Barbu și costumele pictoriței Oana Tofan la filmul lui Eugen Barbu și Serban Marinescu (Domnișoara Aurica)

pune arta colaborării

Am avut șansa să lucrez cu echipe de iluminare foarte bune, cu oameni de excepție devotați filmului și profesiei, fie ca maiștri de lumină, fie ca electricieni de platou sau „iluministi”, cum i-am definit în limbajul curent al studioului. Împreună cu ei am escaladat de multe ori imposibilul. Pentru noi „lumina în arta imaginii” nu este doar un enunț estetic, este, în primul rând, viață, cu eforturi, inspirație, neliniști, reușite, întimplări de pe platou devenite, cu timpul, amintiri nostalgice, puncte de reper pentru viitoarele colaborări, dar și motive de meditație pentru clipele de răgaz, lăta una din ele.

Hotel Intercontinental, 1972, interior sala de protocol și conferințe transformată în decor sală restaurant pentru filmul *Trecătoarele iubiri*. Aproape de un mic podium, la o masa mare rotundă, cu actorii așezați ca „la dru”, Malvina Urșianu face repetiții pentru o

La Marele singuratic trebuia să realizăm o secvență la care Marin Preda ținea foarte mult: pe cimpul Bărganului, familia lui Moromete, sub zăpezile crepuscului, se pregătește să plece acasă după o zi de muncă. Poezia acestui adevărat ritual Preda vroia cu tot dinadinsul să fie prezentă și în film, deși secvența nu adăuga nimic din punct de vedere evenimential, dar, prin ea însăși, purta o anumită încălzătură emoțională necesară povestirii cinematografice. Filmul era ca și gata, venise o toamnă țirzie fără răsărituri și apusuri de soare și totuși secvența trebuia filmată. În speranța că poate se va forma fie un răsărit fie un apus, am pregătit două-trei aparate ca să izbulim să filmăm acel moment ce dura doar un minut în descriere, dar soarele n-a apărut decât foarte țirzie, pe la amiază, printre nori foarte grosi. O fericită inspirație a făcut să găsim soluția. La început m-am speriat pentru că o asemenea încercare nu văzusem și nici nu citisem despre vreo experiență similară. Am tentat imposibilul: să-mi fac singur un soare-decor, dar care să fie foarte „adevărat”. Exact pe muchia orizontului m-am gândit să pun proiectorul cel mare care să fie „decorul” discului solar. Maistrul de lumină Florea Straton m-a înțeles și a fost alături de mine. Datorită lui am reușit să ciștigăm bătaia. Am lucrat fără să fiu bicuit de criza de timp pentru că soarele devenise un „actor” la dispoziția noastră. Puteam să-dăm culoarea și strălucirea dorite, să așezăm între timp caii, căruța, personajele în modul cel mai potrivit față de „soarele în apus”. În timpul vizionării, Marin Preda a avut aprecieri favorabile în legătură cu această secvență crezând că am filmat chiar într-un apus real, încă din timpul serii. Iulian Mihu a încercat să-i spună adevărul, dar am intervenit făcându-i semn să păstreze secretul. A fost un moment de satisfacție pe măsura riscului asumat, dar și o revelație a posibilităților operatoricești de a exprima poezia realului chiar prin artificii. Artificii izbutite alături de maiștri ce merită a fi numiți pe merit și maiștri.

Nu pot să nu-mi amintesc și de alte reușite, de multiplicarea direcțiilor de lumină cu ajutorul blendelor (ecrane reflectorizante) și oglinzilor improvizate adhoc împreună cu Ion Olteanu la Felix și Otilia, de exemplu. Sau, mai recent, interesante efecte de atmosferă de atunci receptivi la problemele operatoricești, atunci îmi explic cum am reușit filmări de anvergură ca în decor Gara de Nord cu 700 kw instalații la filmul Malvinei Urșianu, filmări ca la întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu, liniștea din adincuri, plus o serie de inovații în iluminare.

Turător celor cu care am colaborat le spun mulțumesc că există. Noi operatorii îi vedem și-i simțim chiar dacă după comanda „Motor!” stau nevăzuți în spatele minunatei lor aparate emițătoare de flux luminos.

Alexandru INTORSUREANU

Istoria unei colaborări

De acolo de Gara de Nord, pe partea dreaptă, cum mergeai spre cartierele ceferistilor, (...) între alte firme ruginite de tablă, trecătorul putea citi fără greutate acest anunț,

pictat de mult cu litere albe deasupra unei ușii dărăpănate: MAGAZINUL DE ÎMBRĂCAT MIRESE — La Șicul Elegant — proprietara: Aurica Cirlan. — așa începe năvălirea lui Eugen Barbu „Domnișoara Aurica” și carei univers spațial se interferează și se completează cu „Ziua unui pierde-vară” și, mai departe, cu „Groapa”. Calea Griviței, cea a anilor '30, un spațiu imposibil de regăsit după o jumătate de veac. Soluția, unica excluzând compromisul, era înălțarea pe platou a vechii mahalale bucovinene. Greu întreprindere, corajoasă, dar plină de riscuri. Riscurile meseriei... Asumate cu profesionalism și în egală măsură de regizorul Serban Marinescu, de scenograful Lucian Nicolau, de operatorul Viad Păunescu, de scriitorul Eugen Barbu — dintre realizatori, singurul martor ocular al vremii — și, nu în ultimul rând, de casa producătoare și de Buftea. Pariul echipei cu sine a fost ciștigat: din septembrie '84 pînă în iulie '85 (pe vatra unei foste cetăți slujind un film istoric turnat cu mulți ani în urmă) s-a ridicat un adevărat colț de lume. O sută de metri pătrați (cam cit Piața Rosetti) traversați de o stradă pavată pe care trece un tramvai. De o parte și de cealaltă, case și magazine. O piațetă cu fîntină, circumiă, cinematograful... Prin imagine, parful unei epoci.

Un univers în care viețuiesc personajele descrise de Eugen Barbu și re-citite de regizorul Serban Marinescu: destine, oameni ce își pun amprenta pe spațiul pe care îl locuiesc. Numai relația perfectă replică-machiaj-costum-decor poate conduce la impresia finală de autenticitate, de adevăr artistic, în ultima instanță. Spiritul de echipă — condiția sine qua non a reușitei. Cu Serban Marinescu, Lucian Nicolau a lucrat ca scenograf asistent la *Moara lui Călbăș*; examenul de admitere în echipa *Domnișoara Aurica* l-a dat cu interiorul *Șicului Elegant* — magazin și locuință a domnișoarei Aurica. Un spațiu morbid în care se simte parcă mirosul de praf și același mucegaiului, scurgerea „vremii neplăoase” — proba de foc a debutului a fost trecută cu succes. Acum, la lucru... Două încăperi țicite de obiecte vechi, încețoșate de timpul scurs în van, devin lăcaș de lentă și încă neconștientă extincție. Obiectele — de la boldurile ținute în gură la manechinele zădarnic animate prin simulacru de conversație — țin în jurul protagonistei o pînză de paijențier prin care lumina se filtrează amorțită. Augmentînd senzația creată de *Șicul Elegant*, peste drum se află *Loteria*, ținută de dudua Carmen Popescu”, prăvălie spațioasă și luminoasă. Din spatele teighelei, ca dintr-o ramă de oglindă, Carmen Popescu își primește noua clienții, ci oaspeții. Dincolo de această ramă suplu arcută, personajul trăiește o viață total diferită de a celorlalți. În acest mediu aseptice reușesc să pătrundă doar Gică-Hau-hau, prin latura inocentă și tandră a personalității sale, și cavalerul straniu, datorită poate șalului alb de mătase — fatală armă a încrederii. Plasate față în față — domnișoara Aurica poate urmări prin fereaștră ce se întimplă la Carmen Popescu — cele două magazine subliniază relația de opoziție stabilită între personajele în cauză.

De altfel, întregul spațiu scenografic este gândit să evidențieze lipsa de intimitate. Totul se petrece la vedere: ferestrele sînt largi pentru a lăsa privirile lacome să pătrundă din casă, traversînd strada — locul de desfășurare al evenimentelor cotidiene. Stăpîn al străzii, deci al cartierului, este Gică-Hau-hau, împăratul bufon, vagabondul înțelept, dispecerul de vești și de iluzii. El este și mesager, dar și oracol — cotlonul lui Gică, zona lui de refugiu, este concepută și filmată în cheie expresionistă, dînd personajului o nouă dimensiune.

La marginea de altădată a Bucureștilor, într-un timp turbure, într-o atmosferă vătuită — ironic paradox — „firmele ruginite de tablă” au nume strălucitoare, fîntina din piațetă e „cu amorași”, chioscul de ziare și țigărele are formă de trabuc, artistul comic Lică Rădulescu se produce la *Marconi*... Acest colț de lume închis în sine are puterea să trăiască autentic, glisînd din pitoresc în straniu, din derizoriu în patetic. Cum a fost gândit „orașelul” din Buftea? Cum s-a construit el? Cu ce materiale? Cum s-a lucrat la interioare? Cum

s-au simțit actorii într-un spațiu „artificial” sută la sută? Parte din răspunsuri vin revăzînd filmul (ceea ce, trebuie s-o recunoaștem, este adevărată încîntare), parte sînt „secrete” deconspirate de membri ai minunatei echipe *Domnișoara Aurica*.

De la regizorul Serban Marinescu am aflat că, după obișnuita familiarizare cu epoca — în bibliotecă, s-a pornit la construirea „orașelului”. Pereții de cărămidă s-au înălțat pe temelii adevărate. S-au construit case și magazine. Tot ce a însemnat feronerie, ușă, fereastră, ornament de fatadă etc. a fost căutat pe șantier și în depozite, luat de la case vechi „pentru că sînt vii, trăite”. Firește, multe dintre clădiri sînt numai fațade: dar spațiile de joc au fost respectate — clădite în întregime, cu interioare amenajate și decorate. „Podețele au fost date cu terebentină, încălzirea se făcea natural (în sobe), iar în birt — de la murăturile din vitrină la mirosul specific — totul era de-adevăratelea”. Un decor sută la sută imaginat, un decor sută la sută adevărat.

Cum se simte actorul de film într-un astfel de decor — l-am întrebat pe Valentin Uritescu, interpretul lui Gică-Hau-hau. După ce a desenat cu mare grijă schema orașului, a privit-o și mi-a răspuns: „Nu poate să se simtă decît foarte bine”. „Cu machiajul și costumul te obișnuiești mai ușor, dar jucid într-un spațiu firesc, minuțios patinat, meticolos pus la punct, foarte autentic, te poți concentra, poți că ești în Buftea și îți apropii locul și epoca.”

Decorul, costumele (Oana Tofan), machiajul (Ștefan Mihăilescu) trebuie să stimuleze actorul, să-l ajute să intre cît mai bine în pielea personajului. Doar astfel sînt posibile performanțe la cote maxime de tensiune. Cum este, spre exemplu, realizarea de excepție a Margăi Barbu. Există, într-una din „conversațiile” dintre domnișoara Aurica și manechine, un cadru tulburător: față în față, Aurica și Margot — identice pînă la confuzie. Adevărată muncă „în echipă” își dă astfel roadele — momente antologice.

Iar echipa nu înseamnă numai realizatori, interpreți... Echipă înseamnă și cei cîțiva zeci de oameni neștiuți de marea public, dar de al căror profesionalism depinde reușita filmului. Spirit de echipă înseamnă și inventivitate, și puterea de a specula orice idee venită de la „COECHIPIERI” așa cum au făcut Eugen Barbu și Serban Marinescu în platou, spirit de echipă înseamnă și puterea de concentrare a actorului cînd operatorul Viad Păunescu folosește fumigene în locul unui filtru pe care nu îl are...

Răspălit cu nu mai puțin de 7 (șapte) premii ACIN — imagine, decor, costume, scenariu, interpretare feminină: Marga Barbu, interpretare masculină: Valentin Uritescu, și pentru film; și selecționări la festivalurile internaționale: Pesaro, Pescara; cu invitația de a rula pe ecranele new-yorkese, filmul *Domnișoara Aurica* a dovedit un „spirit de echipă” exemplar.

Marins ROMAN JUC

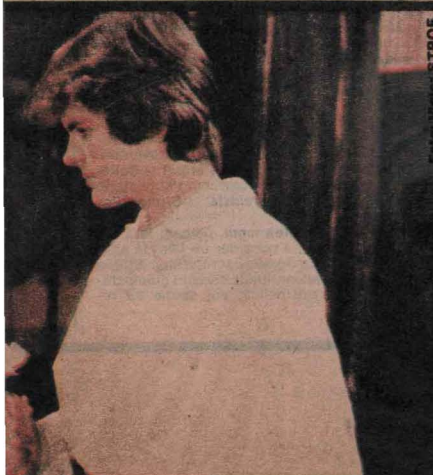


Foto: Victor STROE



Personaj principal, ambianța (Valentin Uritescu și Marcel Iures)

„Al treilea ochi al lui Nicu Stan”



(foto Aurel Mihailopol)

Prima substanță literară: *Înainte de tăcere* de Alexa Visarion după I.L. Caragiale (cu Valeria Seciu și Florin Zamfirescu)

operatorii noștri:

Nicu Stan

În competiție cu tine însuși

Dacă v-ați evalua singur filmografia de operator, care ar fi registrele picturale care credeți că vă reprezintă?

— În evoluția unei arte ca cinematograful, s-au petrecut mutații deosebite atât în limbaj, cât și în regia de imagine. În afara de perfecționările tehnice care au determinat aceste mutații, s-au produs și modificări de natură estetică datorate, în foarte mare măsură, televiziunii, generând diverse speculații, apropieri între cinema și arta plastică. De unde, în ultimii 30 de ani, sî prefaceri în „imaginea” imaginii filmului românesc. De pildă, eu aș putea spune că am început printr-o anume manieră de iluminare, imprumutată din zona rembrandiană a artei plastice, în care contrastele lumină-umbră erau destul de bine marcate, uneori chiar tranșante; dar, cu timpul, am abandonat această manieră. Mai ales la apariția peliculei color am simțit nevoia să-mi schimb modul de a mă exprima. Din perioada alb-negru rămîn filme de referință pentru mine: *Răcoala*, *Dragoste lungă de-o seară* și *Vremea zăpezilor*. Iar un moment care marchează o nouă etapă în alb-negru îl reprezintă *Diminețile unui băiat cuminte*. Aș zice că de atunci, în ceea ce se numește, puțin pretențios, discursul limbajului plastic al imaginii, am renunțat la maniera clarobscurului. Dar pe nesimțite. Nu a fost o chestiune de abilitate tehnică sau de concepție, ci o nevoie organică intrucit noutățile din cinematografia mondială mă obligau să mă apropiu de mai bunii confrăți pe care niciodată nu i-am văzut la față, dar cărora le vedeam filmele. Două dintre ele m-au influențat cu precădere: *Fata cu ochii de aur* de Albicocco și *Eclipse* lui Antonioni. E știut că percepția imaginii alb-negru se face cu o viteză mult mai mare decît a celei color. Un film color impune alte ritmuri de povestire. Apoi o imagine color presupune o armonie cromatică ce ține cîmva de școala impresionistă, în care tonurile sînt destul de apropiate, în care există o dominantă de culoare, în care chiar imaginea de factura clarobscurului presupune prelucrarea într-un anumit registru astfel încît să se poată percepe detaliile. O simplă fișie lămuinoasă, într-o peliculă color, capătă forță dramatică pe care virtual o are imaginea alb-negru — mult mai dură, mai aspră decît cea color. De aici și nevoia cineștilor fie de a se exprima în continuare pe alb-negru, fie de a recurge la alternare. În ultimii ani se profilează tendința operatorilor (și aici se merge în „complicitate” cu regizorul, scenograful, pictorul de costume) de a impune o cromatică anume filmului întreg. Așa apare la noi, în anii '70, *Graphys color-ul*, care servea mai bine expresiei plastice decît o făcea imaginea color reproducînd direct culorile din natură. Translarea de la o dominantă la alta se face deliberat și nu întîmplător, în funcție de structura dramaturgică a peliculei. De pildă *Baltagul* sau *Columna*, chiar dacă au o unitate plastică, în ele se sesizează alunecarea de la modul de a ilumina într-o manieră de tip clarobscur spre abordarea tonalităților influențate de impresionism. Și cînd spun impresionism mă refer în primul rînd la Monet, poate Manet... O zonă de delimitare a exprimării mele plastice în filmul color o reprezintă *Înainte de tăcere*. Pentru mine el marchează trecerea peste un prag, izvoizibil pînă atunci, ajutat fiind foarte mult de dramaturgie, de concepția regizorală. Substanța literară este o problemă cheie. Depinde, sigur, și în ce măsură ești capabil să îți însușești și s-o traduci în limbaj filmic. Dacă mi s-ar arăta o mie de crimele din filme de diverși autori, le-aș recunoaște pe cele făcute de mine, nu pentru că le-aș ține minte, ci fiindcă au ceva care ține numai de mine. Pentru că prin plastică unui film nu înțeleg strict modul cum construiești lumina, ci și felul cum compui, cum abordezi liniile, măsura în care elementele alcătuiesc starea de dramă, de tragedie, de lirism, de morbidity, modul cum te miști cu aparatul, deci întreaga dinamică a secvenței. Și mai este ceva esențial: felul cum știi să treci de la o secvență la alta. Dacă — de exemplu — e vorba să se obțină ce eu numesc regia de imagine, marea artă este doza-ful efectului plastic. Tocmai de aceea *Înainte de tăcere* îl consider un prag trecut.

— Confirmarea ați avut-o și prin premiul „Mejor Fotografia” conferit la festivalul de la San Sebastian.

— Un trofeu pe care l-am pus alături de altele în vitrina „cu jucării”. În paranteză fie zis, îmi place să nu se vadă efortul, îmi place să las impresia că am făcut totul în joacă. De aceea îmi și consider premiile drept jucării. Trofee — jucării! Și am citeva!

— Cum apreciați aportul operatorului în elaborarea prealabilă, și care este ponderea sa creativă pe tot parcursul filmărilor.



Și imaginea are „regia” ei...

— Printr-o înțelegere deplină, printr-o convingere între factorii ce determină de fapt exprimarea în limbaj cinematografic! Limbaj cinematografic înseamnă nu doar modul de exprimare, ci și tonalitatea registrelor, dinamica secvențelor, cromatică din punctul de vedere al scenografului, al pictoriei de costume, un veritabil concert de păreri care începe încă în perioada de pregătire, de profilare, sesizabil fiind apoi și în felul cum se alege locurile de filmare, în gîndul de substanță, în tipologia actorilor, în stabilirea machiajului, a coafurii, prin accesoriile de costum, prin detaliile care „compun” un decor. De multe ori întîmplarea de o zi sau de o clipă joacă un rol determinant în exprimarea plastică a unui film. Filmam cu Vaeni „Coasa”, care avea să devină *Acasă*, secvența cînd moare eroul jucat de Ilarion Ciobanu: sprijinit de bătrînul copac unde murise și tatăl personajului interpretat de Șerban Ionescu, el stătea așezat pe jos, cu un picior întins și cu mina pe genunchi. Apus de soare, un fel de contre-jour. De pe coroana copacului, aparatul cobora pe coaja stejarului, în prim plan îl întîlnia pe Ilarion. Lărgind cadrul, din adîncime venea Șerban alergînd, se oprea lîngă bătrîn, îl simțea că moare și-l săruta mîna. La acest gest, odată cu mișcarea camerei, cadrul se strînge numai pe această mînă ce era sărutată. Fiind într-un unghi de incidentă cu soarele, în clipa în care se lărgea cadrul, dinspre Șerban spre mînă, se înșirau spre soare zeci de ceruțele mici. Din ce în ce mai mici. Nimeni nu descoperise ce se va întîmpla în final: pe mînă s-a fixat o bulă de soare ca un nimb. Totul ține și nu ține de hazard! Cînd vezi ce culoare metaforică poate căpăta o astfel de secvență, îți corectezi poziția aparatului încît să-ți realizezi intenția, gîndul. Sigur, filmarea respectivă a presupus un anumit efort de es-

timare a valorii. Nu mai pun la socoteală cît m-am tîrît pe jos ca să găsesc poziția optimă pentru aparat. Dar pe spectatori nu-i privesc aceste lucruri. Ei trebuie să înțeleagă, de fapt, că acolo nepotul înălța în sine portretul moral al tatălui. Asta am urmărit eu. Și sînt convins că o clipă măcar gîndul fuge către așa ceva. Către faptul că cineastul vrea să spună ceva. Cine are putere de a forța, o va face. Ce-am simțit, am izbutit să pun acolo, pe peliculă.

— Ca narator vizual, în ce măsură operatorul își poate impune „punctul de vedere” — la propriu, la figurat?

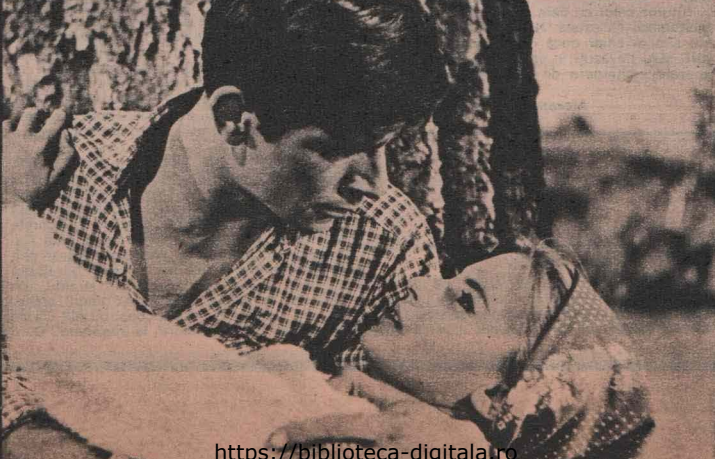
— Ca narator vizual, de foarte multe ori operatorul are posibilitatea de a exclude acele tonuri, acele obiecte de o anumită cromatică care nu sînt conforme cu starea cadrului. Reușește acest lucru în funcție de abilitatea sa diplomatică cu care-l determină pe regizor să mute muștii din loc mai la stînga, mai la dreapta. Stilizarea cadrului e un mod de a propune o estetică anume, de a impune o civilizare a ochiului.

— Faceți parte din prima generație de operatori IATC. Ce pădure aveți despre promoțiile ce v-au succedat?

— Părerea mea este că avem operatori foarte buni. Cu tinerii am o trainică legătură pe care o consider onorantă pentru mine. Ei mărturisesc în diferite ocazii că și-au împlinit școala învățînd și din filmele mele. Eu le admir sportivitatea și cred, în continuare, că doar competiția pe ecran operează departajări și evidențiază valori. Îmi apreciez în mod deosebit pe Nicolae Mărgineanu și Dinu Tănase pentru că au devenit regizori. În filmele lor se simte formația inițială: fiecare cadru este perfect elaborat și echilibrat compus. Într-o intertă armonie cromatică. Dovedesc că au cultură plastică, ceea ce e mare lucru! Mulți operatori buni nu au reușit încă să-și dea măsura. Aici intră toată categoria de băieți pe care-i respect pentru ce au făcut și sper că vor face. Enumerarea este anume „întîmplătoare”: Doru Mitran, Călin Ghibu, Ion Mărinescu, Florin Mihăilescu, Vivi Drăgan Vasile, Sorin Ilieșiu, Basarab Smărăndescu, Viad Păunescu. Cît despre „bătrîni”, sînt eu însumi prea bătrîn ca să mai vorbesc despre ei. „Noii veniți” sînt mulți și realmente foarte buni. Îmi pun mari speranțe în această generație tînără. Din dorința de a fi la valoarea colegilor noștri de aia, ei „plusează”, prin talent, prin inventivitate. Și nu le-aș spune ambițioși, ci demni, demnitatea înseamnă să te combati mereu cu tine însuși. Nu m-am măsurat cu marii operatori niciodată. M-am măsurat doar cu mine și am vrut să mă depășesc pe mine și nu pe alții. Că mi-a fost uneori contestat aportul, acesta e dreptul cronicarilor. Dar eu totdeauna am fost conștient de ceea ce fac. În competiție cu tine însuși înveți din greșelile proprii și eu astfel caut să mă mențin în primele rînduri ale operatorilor.

Interviu de Irina COROIU

Din „perioada alb-negru”: *Dragoste lungă de-o seară* în regia lui Horea Popescu, cu Ilinca Tomoroveanu și Traian Stănescu



Interlocutorul meu, cineastul Gheorghe Vitanidis, absolvent al primei promoții de regizori a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, debutează în 1959 cu *Băieții noștri*, o comedie care...

— O clipă te rog, un bob zabava! Primele mele filme — după ce parcursem o perioadă de acomodare cu semnele artei cinematografice — s-au înscris în aria jurnalului de actualități și a scurt metrajului. În 1953, în timpul Festivalului internațional al tineretului, am realizat documentarul „Ziua tineretului”. *Băieții noștri*, *Post restant* și *Gaudemus igitur* au venit în timp (scuțit, ce-i drept) să probeze cu puterea imaginii apetența pentru o anumită temă legată direct de recenta mea experiență de viață.

— Un tînăr creator intens preocupat de universul proprii vîrste. Iată o calitate mai rară la confrății de mai tîrziu, tinerii regizori de astăzi.

— Tineretea nu ține de vîrstă, ci doar de structura intimă a omului și dacă aruncăm o punte peste decenii ajungem la ultimul film



de ficțiune al filmografilor mele. În fiecare zi mi-e dor de tine, film cu tineri și despre tineri care a depășit cifra record de 3 milioane de spectatori. Tineretea trebuie să o ai, să o simți și să o păstrezi. Una dintre profesorele mele de la Institut, regizoarea Marietta Sadova, considera că o dimensiune fundamentală a talentului capacitatea de a fi tînăr, puterea de a rămîne pe tărîmul copilăriei cu tot ce are ea mai fascinant: bucurie, candoare și perpetuă uimire în fața naturii, a universului. Un puști călîrînd un băț de trestie își închipuie că stapînește cel mai fozos ducipal...

— După un deceniu, în 1969 cu *Răutăciosul adolescent*, vă apropiați de altă vîrstă...

— Răutăciosul adolescent inaugurează de fapt ciclul unor fericite întîlniri și împliniri. Întîm m-aș gîndi la colaborarea mea cu scriitorul Nicolae Breban care bătea la porțile cinematografilor, propunînd un scenariu interesant cu o investigație a psihologiei unor eroi maturi, de o mare complexitate. Formula cinematografică aleasă și distribuția s-au dovedit a fi inspirate pentru că publicul — din țară și de peste hotare — a reacționat extrem de favorabil. După *Gaudemus* (scenariu: Vasile Breban și Mircea Zăciu) care cucerise premi internaționale ca „Delphin de aur” la Festivalul filmului de la Teheran, Premiul I la Festivalul filmului pentru tineret de la Götterwald, Diploma de onoare la Festivalul internațional al filmului de la Dijon, *Răutăciosul adolescent* avea să-i aducă actriței Irina Petrescu la Festivalul internațional al filmului de la Moscova. „Medalia de aur pentru interpretare feminină” intra o competiție de prima mînă dacă ne gîndim că celelalte două concurențe favorite erau Sophia Loren și Monica Vitti.

— De la victoriosul Răutăcios... peste doi ani, la *Facerea lumii*. L-am văzut, de curînd, pe micile ecrane. Și-a păstrat prospețimea, nu numai datorită faptului că pe generic erau: Irina Petrescu, Liviu Ciulei, Toma Caragiu, Clody Bertola, Ilarion Ciobanu, Draga Oiteanu, Virgil Ogășanu.

— Dacă ar fi să fac o grupare a filmelor mele realizate în aceste trei decenii, trebuie să constat că ele se constituie în trilogii: prima dedicată filmelor pentru tineret: *Băieții noștri*, *Post restant*, *Gaudemus igitur*; a doua filmelor cu problematică în zona contemporaneității, investigînd sfera psihologiei intelectualelor: *Răutăciosul adolescent*, *Casa de la miezul nopții* și chiar, Șeful sectorului suflate; trilogia filmului politic care începe cu *Facerea lumii*, continuă cu *Clipa* pentru a nu o considera încheiată cu *Dragoste și revoluție* pentru că îmi propun, împreună cu scriitorul Dinu Sărau să continuăm destinul lui Dumitru Dumitru; trilogia filmului de aventuri: *Mușchetarul român*, *Masca de argint* și *Colierul de turcoaze*; a filmului biografic-istoric cum sînt *Cantemir*, *Burebista* și *Ciprian Porumbescu*.

Revenind la *Facerea lumii*, pe care fără a fi lipsit de modestie, îl consider un film de referință atît în filmografia scriitorului Eugen Barbu (autorul scenariului) cît și în cinematografia noastră postbelică, voi spune că re-

Da! Filmul trebuie să dea aripi tinerei generații

constitua o epocă în care noi ne-am format, epocă ai cărui martori, dar și participanți activi am fost. De aceea, poate, fiecare scenă, fiecare fotogramă poartă în ea răspunderea morală pentru dovezile pe care le lasă posterității. La un moment dat, unul dintre personaje, Arhire (Virgil Ogașanu), înclinându-se cu iubita lui (Irina Petrescu) și primind reproșul că nu-și îngrijește sănătatea precară, răspunde plin de optimism: „Nu-ți fă probleme. Are Arhire de undel! Adică are timp. O întreagă viață înainte. El făcea parte din plutonul acelor anonimi, al căror destin se așeza la temelia unui viitor mai bun. Am reluat aceeași temă într-un spectacol dedicat celei de-a XXXV-a aniversări a pornirii primelor șantiere naționale, Bumbesti-Livezeni și Salva-Vișeu. Îmi stăruie și astăzi în minte câteva versuri, concludente după părerea mea și pentru cinematografia noastră: „Nu fost ușor/ Nici nu putea să fie/ Acolo, la începuturi noi am pus/ Chiar tinerețea noastră, temelie”. E un crez frumos și emoționant. E și mai frumos când peste ani, la ora bilanțului, privind tot ceea ce s-a făcut în această țară, poți spune că la începuturi s-a așezat chiar tinerețea...

— Filmele istorico-biografice îmbogățesc sufletul omului, cultivând în el frumoase trăsături de caracter. Biografia unui asemenea personaj e întotdeauna și biografia timpului, și chiar a poporului său. Ciprian Porumbescu este un astfel de film.

— Ciprian Porumbescu deschidea ciclul pe care mi l-aș fi dorit fundamental în creația mea. Cred că un film care nu cuprinde în el nimic înălțător, nu are „date de înaripare” pentru tinăra generație, nu vibrează de fierbinte patriotism, nu își îndeplinește rolul. Sistem datori să le hrănim tinerilor certitudinea că sînt moștenitorii unor mari tradiții și a unor înaltași de seamă. Cu Ciprian Porumbescu mi-am susținut, de fapt, examenul de diplomă... după 20 de ani. Încă de la absolvirea facultății, în 1953, l-am tot propus pentru realizare, dar pentru că mi se cerea să renunț la câteva cîntece patriotice — cele prin care Ciprian Porumbescu a trezit în noi ecouri adînci și scumpe năzuințe, „Trei culori” și „Pe-al nostru steag e scris unire” nu am făcut filmul. Un astfel de film, al unei biografii de referință nu ar fi apărut dacă istoricul Congres al IX-lea al partidului nu opera deschiderea care ne-a redat dreptul la istorie. Așa cum se știe, „Trei culori” a devenit imnul național al țării, iar „Pe-al nostru steag” imnul F.D.U.S.

— Ciprian Porumbescu face parte din trilogia filmului biografic cu mari implicații istorice și culturale, alături de *Burebista* și *Carthago*. Sînt filme, așa cum le apreciază comentarii, „cu mari personaje istorice, implicind mari răspunderi cetățenești și artistice.”

— Sînt filme care mi-au adus bucurie și le evoc pentru că, într-o viață de creator, aceste clipe sînt puține; le precede de obicei o trudă dublată de responsabilitate, greu de mărturisit publicului. Să nu uităm că există anumite lucruri sacre — aparținînd istoriei, spiritualității și conștiinței unui popor, care nu îți permit să te joci cu mijloacele de expresie, cu formulele cinematografice. Filmul trebuie să rămînă un document de necontestat care să nu contrazică nici datele istorice, dar nici imaginea fixată în conștiința publică. E un examen greu.

— Ați pornit de la scenariu cu o materie dramatică densă, scenariu semnat de scriitori cu personalitate ca Eugen Barbu, Paul Anghel, Fănuș Neagu, Dinu Sărau și alții.

— Această colaborare cu scriitori-scenariști este un capitol distinct al biografiei mele artistice, capitol început odată cu filmul *Desfășurarea* în regia lui Paul Călinescu, unde imi făceam „botezul focului” ca asistent de regie. Scenaristul filmului, nimeni altul decît marele scriitor Marin Preda! Preda făcea parte din categoria scriitorilor care își apărau cu strînsie fiecare pagină, fiecare cuvînt, neacceptînd decît foarte greu obligatoriile restrîngere cerută de film. Peste cîțiva ani, lu-



Gheorghe Vitanidis pe cînd filma *Răutăciosul adolescent* (cu Irina Petrescu și Iurie Darie)

„Am re-debutat cu Ciprian Porumbescu... după 20 de ani” (Clody Bertola, Tamara Crețulescu, Vlad Rădescu și Dan Inescu)



crînd împreună la scenariu după romanul „Cel mai iubit dintre pămînteni” m-am lovit din nou de cerbicia lui Preda. Dar, din nefericire, timpul n-a mai avut răbdare. Am colaborat cu Eugen Barbu la *Facerea lumii*, cu Nicolae Breban la *Răutăciosul adolescent*, cu Fănuș Neagu la *Ciprian Porumbescu* (el este autorul dialogurilor) și *Casa de la miezul nopții*, cu Vasile Rebreanu la *Gaudeamus igitur*, cu Dinu Sărau la *Clipa și Dragostea și Revoluția*, cu Paul Anghel la realizarea celor patru episoade din serialul de televiziune *Războiul de independență*. Cu Radu Tudoran trebuia să fac un film, care l-ar fi egalat, probabil — nu doar tematic — pe cel numit *Facerea lumii*. Dar atît „Dunărea răvășată”, cît și altele, rămase în stadiu de scenariu sau chiar decupaj regizoral, se vor întîlni cu spectatori într-un volum pe care m-am gîndit să-l intitulez „Filme pe care nu le-am făcut”. Sau dacă ar fi să-l citez pe René Clair: „Je-am făcut, dar numai pe hirtie.”

— Știu că vi se spune, nu numai la I.A.T.C.

unde conduceți, de aproximativ două decenii, catedra de regie de film și TV, dar și la Buftea: Profesorul.

— La început m-a șocat acest apelativ, pentru că imi doream cu ardoare să fiu numai regizorul Vitanidis. Cu vremea, am început să mă obișnuiesc. Oricum, o latură importantă a existenței a fost și rămîne școala de teatru și film. La catedra de regie i-am urmat profesorului Victor Iliu, al cărui discipol am onoare să fiu.

— La filmele dumneavoastră operatori au fost: Ovidiu Gologan, al cărui stil se distinge prin coerență și armonie picturală, Nicolae Girardi, un maestru în ritmarea luminilor și a mișcărilor de aparat, Aurel Kostrakiewicz, un pătîmaș al încadrărilor...

— Fac o comparație: dacă aș fi fost scriitor și altcineva mi-ar fi transcris opera, ei bine, aceea mină ar fi fost operatorul. Operatorul poate transcrie caligrafic, accesibil, mai ermetic sau cu un plus de fantezie proprie. Acesta ar fi primul nivel al comunicării regizor — operator. În clipa în care apar punți de comunicare de ordin estetic, filosofic, sufletec se aprofundează al doilea nivel al comunicării și rezultanta se numește imagine ideală. Operatorul este, în sensul nobil al cuvîntului, caligraful operelor noastre. Și scrierea lui trebuie să fie: sensibilă, elevată, adecvată viziunii regizorale.

Am început să lucrez cu Ovidiu Gologan, Nicolae Girardi, Aurel Kostrakiewicz, am continuat colaborarea cu Nicu Stan, Florin Mihăilescu, Vivi Drăgan Vasile, Alexandru Groza, dar nu vă ascund că ucenicia mea în materie de imagine mi-am făcut-o pe lîngă niște maeștri ai imagini, ca André Dumăitre, operatorul lui Louis Daquin la *Clujul Bărăganului*, Cristian Matrăse, operatorul lui René Clair la *Serbările galante*, la care eu am fost regizor din partea română.

— De la catedră, ce „set” de sfaturi adresați studenților dumneavoastră?

— Nu prea imi place să dau sfaturi. Investesc speranțe. Să fie ei înșiși. Să fie sinceri. Să iubească pămîntul și poporul din care își trag seva. Dialogul nostru se împlinște mai puțin de la magister la elev, cît mai mult și mai mult de la coleg la coleg. Ei trebuie să lupte ca filmul nostru, mesager al spiritualității românești, să intre în dialog cu filmele de pe toate meridianele lumii. A moderniza, a deveni competitiv sînt deziderate de bază ale societății noastre contemporane, și ele trebuie să-și găsească expresia și în cadrul cinematografiei. Eu rămîn optimist la acest capitol, pentru că sîntem o țară care nu duce lipsă de talente, iar tinerii au capacitatea de a asimila cele mai noi tendințe, fie că este vorba de știință sau de artă. De aceea, și în dezbaterile cu studenții din anii mari, în orele de exercițiu pe care le numim film psihologic, de dezbateri politice, satiră, eseu, sînt cuprinse aceste gînduri către diversitate tematică și stilistică, căutări noi de limbaj cinematografic de definire a personalității.

— Mă bucur că ați fost de acord să purtăm acest dialog pentru că, dacă nu mă înșel, de foarte multă vreme nu ați mai acordat nici un interviu.

— În general, nu-mi place să vorbesc despre mine. Prefer ca opera mea, în măsura în care este asimilată în spiritualitatea noastră, cu căutările generației noastre, să fie comentată de specialiștii și eventual îmbrățișată cu drag de cei pentru care existăm de fapt — publicul de astăzi și cel de mâine. Am acordat foarte puține interviuri, dar, de cite ori mi s-a ivit prielul, la diverse manifestări internaționale, am vorbit despre școala noastră de film și televiziune, am vorbit despre cinematografia și cultura românească. Făcînd parte din conducerea organizației care coordonează școlile de film și televiziune din lume, organism care fîntează pe lîngă UNESCO, este vorba de SILECT, am prezentat în numeroase rînduri, căutările, idealurile, aspirațiile cinematografiei noastre, ale școlii noastre. Aici am propus o temă care a fost unanim acceptată: „Tradițiile poporului meu, preluarea și integrarea lor în civilizația contemporană”. M-am gîndit că este valabilă pentru acest complex proces al cunoașterii, al apropiierii între oameni, între tinerii care vor purta destinele Terrei în mileniul III și în milenii următoare.

Interviu de Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Un domnitor cărturar: *Cantemir* (Ioana Bulcă și Alexandru Repan)



Spectatori, nu fiți numai spectatori!

Categoria a doua

Ge scriu cinefilii în jurnal

Secolul al XIX-lea a născocit un gen literar: jurnalul. Invenția s-a dovedit productivă, iar scriitorii și criticii dintre cei mai importanți au onorat-o. Secolul care i-a urmat, acela în care, pentru puțină vreme, ne mai aflăm, a consacrat genul într-o asemenea măsură și cu atita vigoare, încât au apărut autori exclusiv de profesie de crêdintă (în autenticitate) din reproducerea pe parcursul romanului a unor jurnale aparținând unor personaje reale sau fictive, identificate sau necunoscute, simpatice sau neutre, astfel că, sub raport literar, secolul al XX-lea poate fi numit și secolul jurnalelor.

Epidemia, în fond inofensivă, i-a cuprins și pe cinefilii. **Alexandru Jurcan** (Ciucea, 155, jud., Cluj) ne trimite un „Jurnal de cinefil”, din care transcriem:

„Mă obsedează **Pădurea de mesteceni** de Wajda. În „Cinema” în 1972 scria un băiat din Brașov (M.I. 7 ianuarie 1972) care a văzut filmul de patru ori. Suferea de o boală incurabilă. Scria: „Dacă aș fi fost sănătos, aș fi înțeles mai greu de ce zîmbea mereu, aproape mereu cu gura, în timp ce ochii reflectau gîndul sfîrșitului apropiat”. Pe aceeași pagină Malvina Ursianu scria că s-a reposedat la D.D.F. calitatea copiei, obiecția fiind albastriul în care e scaldată o bună parte a ima-

ginii filmului. „Cum e cu puțință — scrie regi-zoarea noastră — ca cineva să ia drept defect tehnic un lucru de strălucită concepție regi-zorală, cum a fost ideea acestui albastru morbid, care înconjură mai ales pe eroul principal, destinat morții?” Pădurea e azurie, ireală. Moartea e prezentă. „Adoma aisbergului/ din care e vizibilă doar o optime/ din moarte mi se vede numai/ viața...” (Mircea Goga — „Poeme”, 1977).

Tocmai Stanislav, care va muri, îl învață pe Boleslaw ce e viața.

Prejudecățile au fost greu lovite. Filmul **În fiecare zi mi-e dor de tine** are umor, ritm, măsură. Melodiile plac, nimic nu trenează. Excelente acțiunile Popescu în duet. Traves-tiul în femei amintește de avaturile filmice ale lui Funés.

Iuliu Hațieganu s-a născut la Dirja (satul meu natal), jud. Cluj (...) mama imi povestește despre el... Ce-ar fi să se facă un film despre acest medic român cu contribuții în patologia aparatului digestiv, cardiovascular?!

De ce se inghesuie lumea la **Liceenii?** Nu e o capodoperă, însă mă impresionează af-luența publicului. Ia să intru puțin, oricum nu voi sta pînă la sfîrșit... Dana, Mihai, Ionică, Șerban... ce proaspeți sînt! au haz! — trebuie să recunosc că Mihai Constantin are umor, ia să mai stau puțin... zău că mi-ar plăcea să fiu dirigintele unei asemenea clase, dar cine mă împiedică să mi-i formez astfel? Mai stau pu-țin și încă puțin... și eu am fost elev... et în Arcadia ego, „alte măști, aceeași piesă”.

— Și a doua zi, la aceeași oră, ai intrat din nou la film, profesore, recunoști?

Dacă și la această vîrstă pot trăi spaima că

motanul Tom Jaune din **Parisul vesel** nu-și va găsi iubita, înseamnă că mai pot spera multe de la viață. Filmul prinde exact savoare, ar-hitectură, grația, melodiile și misteretele Pari-sului.

Revăd, revăd **Valurile Dunării**. Ritm perfect, joc modern, efecte de invidiă. Toată istoria ilustrată prin trei personaje. Imi amintește de **Cușitul în apă** al lui Polanski prin osatura dramatică.

Superb acest **Azilul de noapte** în regia lui I. Karasik, în sensul concentrării materialului, dar și în direcția omagierii teatrului, prin sublinierea ideii de interpretare. Din nou Inno-kenti Smokutnovski pe care l-am admirat săptămîna trecută în „Dr. Jeckill”.

Hanul dintre dealuri consacră o regi-zoare (Cristiana Nicolae) prin știința ambiguității, prin puterea de a reda fabulosul și balades-cul, dar și prin sugestia parabolei. Adrian Enescu a compus o muzică inusituană, tulbu-rătoare.

Moromeții e la înălțimea sursei literare. E un mare curaj să ecranizezi o capodoperă li-terară. Și să reușești, să prinzi spiritul cărții. Spiritul unui personaj care a generat adjecti-ful moromețian. Ceața care persistă, inva-dează în final: o nebuloasă din care trebuie să se nască o limpezime. Muzica se naște din planul doi, din șoapte, din mișcarea frunze-lor. Ea există un timp, apoi se rețopește în cea ce a generat-o. Excelentă scenă în care Ilie Moromete îl aduce pe Nicolae bolnav, cu cununa de premiant, aproape tirîndu-l, că pe un inger căzut. Secvență demnă de Tarkov-ski”.

Să salutăm, așadar, contribuția cinefililor la proliferarea și diversificarea genului...

Recitesc (a cita oare?) scrisorile aflate pe masa de lucru, unele mai vechi, altele mai noi, și mă gîndesc la ceva care are și nu prea are legătură cu această pagină de convorbiri cu spectatori. Dar, la urma urmei, viața în-săși e alcătuită din fel de fel de legături, cau-zale sau nu, directe sau nu, importante sau nu... Unii corespondenți ne scriu, cu precizie și luciditate, despre filme ca despre feno-mene din afara lor, păstrînd ceea ce s-ar numi o distanță critică, obiectivîndu-se în chip firesc și formulînd păreri, impresii, ob-servații, multe din ele interesante. Alții nu se pot detașa, nu-și creează distanța critică, ci „trăiesc” filmele ca pe experiențe personale, iar experiența personală ne apare dominantă, copleșitoare. Temperamentul, viața interioară a celui care scrie, starea sufletetească se insi-nuează în fiecare propoziție, în fiecare ima-gine. Și de la aceștia avem multe pagini inter-esante. Prima categorie ar fi dominant ex-tropectivă, cea de-a doua preocupantînt in-tropectivă. Prima categorie ar putea naște critici, cea de-a doua, scriitori.

Dacă de scrisorile primei categorii ne-am ocupat pînă acum, pe cele aparținînd catego-riei a doua le-am cam neglijat, nu fiindcă ar fi mai puțin semnificative, ci fiindcă sînt mai in-tim legate de stări personale și, am crezut eu, sînt de mai mic interes public. După o lectură repetată a acestor scrisori, încep să mă in-doiesc. Nu cumva am greșit? Mă grăbesc deci să repar intructivă eventuala greșală, oferînd dreptul la cuvînt și versiunilor intro. **Claudiu Helgiu** (Bîrlad, str. Ferăstrae 2, bl.C. sc.7, et.1, ap.3): „Obsesia mea de zi de zi de noapte este Medicina. Urmează apoi, mai jos, pilotajul, opera și **Casablanca**. Acestea sînt domeniile pentru care vibrez și care mă ajută să merg înainte”. Filmul **Casablanca** a devenit, pentru corespondentul nostru, nu numai o obsesie, dar și... **domeniul** ce poate fi mai magulitor pentru o creație artistică? „**Casa-blanca** este filmul care pentru mine înseamnă sublimul. (...) În fiecare din noi există ceva care ne va face să intrăm în rezonanță cu ro-mantismul și atmosfera deosebită a filmului. (...) Am văzut acest film și mirajul lui mă um-ple de încîntare”. Semnatarul scrisorii nu analizează, nu explică, el încearcă să tran-smită o stare, un complex de senzații, în care eroii principali sînt, deopotrivă, filmul și spectatorul. **Emilia Mitroiu** București, str. Ga-roafei, nr.96): „Avem nevoie de filme așa cum avem nevoie de aer. Fără aer, am muri; fără filme, cred că moare o parte din tot ce-i mai frumos în noi”. Subiectiv vorbind, un elogiu absolut adus cinematografului. **Cristina Dă-nășel** (Brașov, str. Piatra Mare, nr. 86): „Acum scriu pentru că sînt tristă și vreau să întreb de ce urmăm cu atîta cruzitate evolu-tiua singurătății altora, deși totul se petrece pe un ecran, mare sau mic, color sau alb-ne-gru... ce descoperim în desfășurarea destine-lor altora? Asemănări și deosebiri cu prop-riile noastre vieți? Un răspuns posibil: **Și asta**. „De ce filmele cu oameni singuri lasă în noi urme mai adînci decît întîmplările din viață? De ce amestec într-atît realul cu imaginarul, încît, în amintirile mele, se împletesc vise, cărți, filme, întîmplări materiale (?), cu ace-ași intensitate, fără a se putea despărți?” Capacitatea imaginii artistice de a rivaliza cu imaginea reală, acesta ar fi un răspuns. „Cu toții ne-am visat măcar o dată jucînd în filme, ne-am ales cu mare grijă rolul preferat și am încercat să-i semănăm. Mi-ar fi plăcut să fiu Hamlet, contele de Monte-Cristo sau Scarlett O'Hara. Dar, ce să-i faci, pentru primele două nu m-a croit mama natură și nici măcar al treilea nu-mi „vine” deloc (am 1,80 m!)” De unde se vede că interiorizarea nu exclude umorul. Adică îl exteriorizează.



De la Pe răspunderea mea la în fiecare zi mi-e dor de tine, magnetismul comico-liric al lui Iurie Darie



„Hanul dintre dealuri” de Cristiana Nicolae (cu Mariana Buruiiană și Florin Busuioc)

Pe răspunderea mea de cinefil

Nu știu de ce, corespondenții noștri sînt deocamdată zgîrciți în ceea ce privește com-entarea filmelor noi. Mă văd, așadar, nevoit să revin la scrisori mai vechi și, fatalmente, la filme mai vechi. Dar, cel puțin în discuțiile despre artă, niciodată nu e prea tîrziu. Din scrisoarea Laurei Tache din Brașov (aleea Constelației nr. 5), citeva rînduri despre Peter O'Toole în **Noaptea generalilor**: „Sub influen-ța prezentei lui, intră în plan secund ne-conformismul autorilor față de adevărul istoric (corespondenta ar vrea să zică: neconfor-mitatea — D.S.), scuzabil, poate, într-un film psihologic. Centrul de greutate se mută din cadrul istoric în sfera conștiinței (și a sub-

conștiinței) — prilejul unei critici a mora-vurilor, dar mai ales un avertisment asupra ascensiunii neonaziste”. În aprecierea ace-lui-ași film este ceva mai analitic **Laura Mihai** din Constanța (Str. Topolog, nr. 16, bl. E3, sc. E, et. 3, ap. 95): „Mă uit la o fotografie de-a „generalului” și nu-mi pot nici acum stă-pini un fior. Un chip dăltuit din cea mai rece marmoră! Pretențios, glacial, rigid, fără scrup-ule, încearcă și reușește să-și ascundă slă-biciunile de alcoolici, psihopat, sadic, în defi-nitiv de incapabil, sub un calm care scoate din sărite. Acțiunile sale dezgustă și îngro-zesc, fie [că e vorba de] distrugerea unui car-tier întreg de oameni nevinovați, sau numai [de] bestialaucidere a unei prostituate. Peste toate acestea, figura sa impasibilă. El nu-și comunică stările decît prin priviri, dar ochii săi sînt adevărate aruncătoare de flăcări! Pri-vilii pe generalul Tanz — nemîșcat, imper-turbabil, aparent stăpîn pe sine. Doar un ușor temur al sprincenelor îl trădează. Atunci în-cerci să te scuturi ca de un coșmar, să te în-torci acasă la preocupările firești, copleșit de oroare, dar mai ales conștient că nu tot ceea ce relatează acest film a fost o poveste. (...) Zguduitor acest Peter O'Toole, care poate

trece cu nonșalanță de la **Noaptea generalilor** la... **Cum să furi un milion!** Mă uit deci la un chip inconfundabil, luminat de ochii albaștri, și mă întreb: de unde atîta forță?” Dacă i-aș răspunde: din talent, ar părea banal. Așa ca o las pe semnatarul scrisorii să caute singura un răspuns satisfăcător. „Să încheiem capito-lul **Noaptea generalilor** cu o afirmație catego-rică și definitivă, soșită tot de la Constanța: „Declar pe propria mea răspundere de cinefil cu cel puțin 8 ani (se făcuseră cel puțin 10... — D.S.) de experiență strășnică prin cinemato-grafele Constanței că **Noaptea generalilor** este o capodoperă”. (**Ofelia Elena Ciornel**, str. Soveja, nr. 1 A, bl. S2, sc. B, ap. 57).

O întrebare patetică într-un post-scriptum de la Rîmnicu-Sărat (**Carmen Alecu**, str., Zo-riilor, nr. 48 A): „Oare un actor extraordinar cum este **Claudiu Bleonj** a fost dat uitării?” Răspund provizoriu: oare ce vă face să cre-deți acest lucru?

Pagina „Spectatori, nu fiți numai spectatori!” este realizată de Dumitru SOLOMON

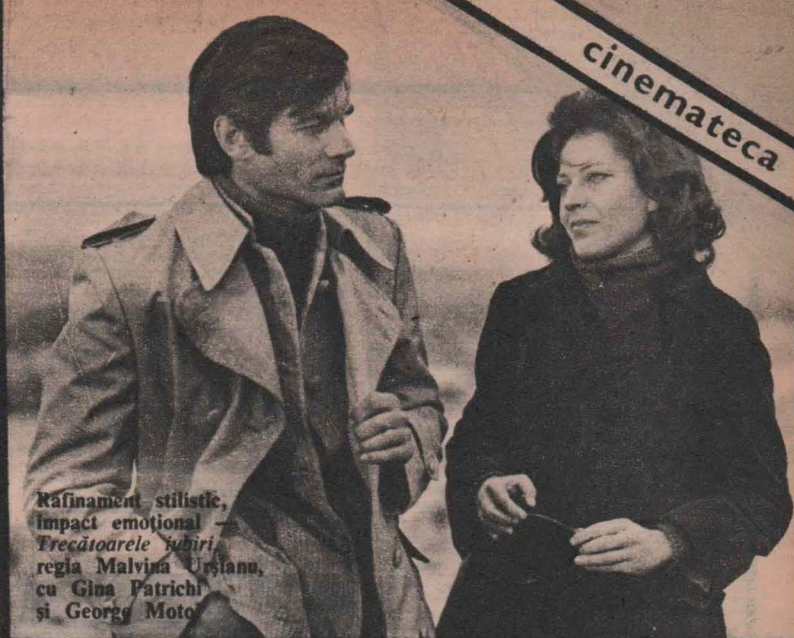


„De unde atîta forță? Răspuns: din talent (Peter O'Toole și Audrey Hepburn în Cum să furi un milion).

Opera ca mărturie

În ultimii ani, apariția a numeroase femei-regizori, în majoritate foarte tinere, în toate cinematografiile lumii, capătă aspect de fenomen revelant. Provenite în majoritatea cazurilor din literatură, eseistică, publicistică, fotografie, reclamă și arte plastice, dar și dintre actrițe, mai puțin din personalul de platou, numărul regizoarelor, în pofida durităților profesiei, e într-o rapidă creștere. Numai în Franța, „La Revue du cinéma” reține în ultimii zece ani, 35 de nume. Americancele sînt pe locul doi ca debuturi, iar Germania Federală nu stă mai prejos. China, Republicile sovietice, au oferit surprize notabile. Audiovizualul se dovedește arta secolului, aptă să dea chip celor mai personale năzuințe creatoare, celor mai intime mărturii. Așa cum secolul luminilor a excelat prin literatura epistolară a femeilor cu adevărat personalități marcante, iar năsterea romanului romantic în Anglia, Franța e marcată de nume feminine. La fel revirimentul literelor de după cel de-al doilea mare război. Artă decorativă a deceniilor șapte și opt e dominată de autoare. Filmele realizate în ultimele decenii de scenariste-regizoare demonstrează o acuitate specială a observației morale și a interogației sfîșitului de secol. Remarcabile în acest sens sînt creațiile Malvinei Urșianu, regizor română, autor complet al filmelor sale, cineast care se oferă, ca martor și totodată rezonator al epocii sale. Malvina Urșianu nu e numai un comentator moralist al epocii sale, dar și un stilist ce face din mărturie, operă. Îndicind cu fermiate năzuința sa polemică încă de la debutul cu **Gioconda fără suris**, ea manifestă și o preocupare stilistică evidentă. Autoarea devine din ce în ce mai fermă în demersul său estetic, configurînd cinematograful conturul

unei fresce sociale. Operele mai recente, duo-ul **Pe malul stîng al Dunării albastre** și **Figuranții** sau **O lumină la etajul X** sînt impecabile manifestări ale voinței creatoare, atît în registrul ideii cît și în împlinirea stilistică. Epice, romanești chiar, cele trei filme au aceea aură a autenticității evenimentului trăit și recreat în norme și materia unei arte, beneficiind de un realism epic pigmentat cu notația sensibilă, care conferă valoare remanentă zestrei noastre artistice. **O lumină la etajul X** în special, este filmul de o forță expresivă puternică și totuși discret manifestată, creînd un energetic impact emoțional, este rodul maximei preocupări a regizorului pentru stilistica operii. Malvina Urșianu dovedește totodată un rafinament și o stăpînire sobră a mijloacelor artei sale, care dau convergență și finută ideilor. Stilul Malvinei Urșianu e caracterizat prin mărturia severă, atentă, aprofundată a realității, a esenței ei. Autoarea nu-i lipsesc luciditatea și chiar ironia, detașarea, imbinînd într-un întreg organic complexul vieții sociale, cu destinul individual, sensul istoric mai general, cu cel al clipei. Și totul excelînd prin revelații de comportament, limbaj, portretistică și ambiante, prin fină analiză psihologică a problemelor cuplului — cel mai des-încercînd relația bărbat-femeie — nu, rectific, femeie-bărbat — de inedit, uneori surprinzătoare, conotații. E un stil caracterizat prin stăpînirea în detaliu și în profunzime a elementelor sintezei cinematografice, prin iradierea personajelor, ca și spațiilor, de trăiri intense dar sobre: Un stil definit prin mînuirea fermă a ritmului, a cursului epic, o vizualizare precisă dar și parcimonioasă, condusă în unități de decupaj revelante (unghiulații, mărime, durată) și suite de montaj fluente, cu



Rafinament stilistic, impact emoțional — **Trecătoarele iubiri**, regia Malvina Urșianu, cu Gina Patrichi și Georgy Moto

cinemateca

mișcarea camerei transmitînd observația și ideea, cu un flux vizual-auditiv de o densitate și un ton aparte, personal, ușor recognoscibil. Un stil ce excelează în punerea în valoare a actorilor serviți de un dialog al autoarei — economic, ferm, uneori chiar aforistic (antologică în **O lumină la etajul X**, creația Irinei Petrescu). O strînsă colaborare a scenariste-regizoare cu operatorul Alexandru Intorșureanu, operator excelînd prin rafinamentul cu care îi traduce intențiile artistice. Prin stilul său inconfundabil în peisajul

nostru — și nu numai al nostru — artistic, Malvina Urșianu face prezență de adevărat cinema. Selecția în programul „Femei-regizor” nu este decît o nouă ocazie de a reprograma opera sa — de altminteri frecvent prezentată la Cinemateca, în numeroase retrospectivă antologice de gen, tendințe contemporane, pentru că această autoare nu are filme ci are, ca toți adevărații creatori, o operă.

Savel ȘTIOPUL

profil

Viața personală fără interviuri

Reporterita Lanei Gogoberidze intervevează cu precădere femei: o țesătoare dispusă să lucreze la mai multe războaie și fericită că-și ocupă tot timpul liber cu treburi casnice, o cetățeană refuzînd să deschidă ușa, îngrozită de ideea unei discuții gazetărești, o femeie îngrijind cu pioșenie măturii de arhivă, o tinăra asumîndu-și cu seninătate o viață boemă și solitară care simțului comun îi apare drept scandalosă, o mamă care explică armonia căminului său prin corurile ad-hoc alcătuite de întreaga ei familie, seară de seară ș.a.m.d. Dar ea, reporterita? Care este viața ei particulară dincolo de aceste **Interviuri despre probleme personale?** Judecînd după nemulțumirea soțului, s-ar zice că, în cazul ei, viața particulară se confundă cu profesiona. Într-adevăr, există multă pasiune și tenacitate în patima cu care ziarista se angajează în rezolvarea unor probleme străine de ea. Dar ea, reporterita are la rîndul său probleme familiale. Are o mamă încă marcată de ororile unui trecut strîmb întocmit, are doi copii de crescut cu afecțiune maternă, are un soț despre care află, întimplător, că o înșeală, are două matusi antinomice și complemen-



O temă a secolului: singurătatea (Interviu despre probleme personale de Lana Gogoberidze cu Sofiko Ciaurelli)

tare, cărora le poartă de grijă săptămînal, mai gasește timp să-și distreze musafirii aduși la cină inopinat de bărbat-su etc. Dar viața ei nu particulară, ci intimă? Aici nu mai încap vorbe, nici macar gesturi. „Interviu personal” pe care și-l i singură este, dacă nu episodul unei posibile iubiri, în orice caz secvența cea mai cinematografică a filmului, prin expresie

și sugestie. Dispare ziarista propriu-zisă, dispăre și omniprezentul fotoreporter, companionul ei de reportaje. Rămîn doar femeia și bărbatul, colegi, dar, cu multe afinități spirituale. Dacă sentimentele fotografului erau intuibile prin atitudinile lui excesiv de volubile și sugubețe, vizita reporteritei acasă, la colegul ei, nu este una de serviciu și, ca atare, surprinzătoare. O vizită neprevăzută poate nici chiar de protagonistă, oricum nemărturisită. O vizită fără vorbe, cu gesturi puține. „Interlocutorii” întreprind un dialog interior, privirile sînt și ele luncose, furșate. În camera răvășită, unde n-ai loc măcar să te așezi, cu tapetul curgînd de pe pereti și cu bruma de mobilă mînjită de var, „interviul” se încropește timid. De altfel, întrebările nu-și au rostul, prezența însăși a femeii este un răspuns, al ei, iar întrebările sale mute, cîte ar mai fi fost, le răspunde propriul ei chip multiplicat în fotografiile descoperite aici cu candoaere? cu bucurie? cu regret? Iar cînd totul s-a limpezit, s-a așezat într-o matcă de promisiuni, cei doi se asază față-n față, la-cuți, ca-n despărțirile rusești, semn rău prevestitor. Și, cu adevărat, vraja nu durează sfîșiată imprudent de cuvinte, primele, singurele —! „bei un ceai?”. Ele lasă loc din nou singurătății, bărbatul revenit cu cealui va gâsi încăperea văduvită de prezența femeii plecate pe neașteptate, așa cum venise. Un interviu care nu va fi publicat niciodată, o problemă care nu va fi rezolvată nicidată, dar o fulgurație de transparență emoțională și de puritate filmică.

Sergiu SELIAN

stop-cadru

Dimensiunea antonioniană

Aș începe acest articol despre ce cred eu că înseamnă filmul lui Bob Rafelson, **Cinci piese ușoare**, în peisajul cinematografic american al ultimelor două decenii, cu două opinii contradictorii. Leslie Halliwell, în impresionantul său „Gid al celor 8000 de filme de limbă engleză”, îl rezumă astfel: „un vagabond provenit din burghezia mijlocie își înșeală amanta gravidă, cu logodnica fratelui lui, dar în final le părăsește pe amîndouă și pleacă în lumea largă; o antidramă modernă, în general agreeabilă, dar lipsită de substanță, care cel puțin își desfășoară acțiunea în ambianțe plăcute și e regizată cu o mină sigură”. Și îi acordă două steluțe — adică „binișor”. Leonard Maltin în și mai impresionanta sa lucrare ce cuprinde peste 17 500 de titluri — „Ghidul filmelor prezentate la televiziune. Ediția 1988” — este de altă părere: „strălucit studiu de caracter al unui muzician de talent care renunță la cariera pentru a se angaja la o instalație de foraj petrolier”. Și îl impodobește cu patru steluțe — adică „excelent”. Puniînd alături cele două scurte rezumate și omîniînd titlul, putem crede că nici nu e vorba despre unul și același film. Fiecare reține din

scenariul lui Adrian Joyce ceea ce i s-a părut esențial, dar care, evident, nu epuizează nici pe departe tematica filmului. Cine are dreptate? Privit în contextul anului 1970 — un an care, slavă domnului, nu duce lipsă de filme ramase de referință precum **Love Story**, **MASH** sau **Patton** — **Cinci piese ușoare** se află în top. Patru nominalizări pentru Oscar la categoriile film, actor (Jack Nicholson), actriță în rol secundar (Karen Black) și scenariu original; un premiu al criticilor new-york-ezi pentru regie; un premiu „Golden Globe” lui Karen Black, recompensînd-o parțial pentru Oscarul pierdut în favoarea lui Helen Hayes din **Aerportul (?)**. Privit din perspectiva devenirii principalilor realizatori, filmul se constituie în incontestabile pietre de hotar. Pe Bob Rafelson, a cărui existență de „vagabond” de sorginte intelectuală și cu vocații artistice (la 15 ani concurent de rodeo, la 17 matelot, la 18 contrabasist de jazz, la 19 student la filozofie, la 25 scenarist la televiziune) se apropie de cea a pianistului fugit la sonă din **Cinci piese ușoare**, acest studiu original și incisiv al alienării și autocăutării îi impune pentru prima oară atenției publicului și criticii. Cu doi ani

mai înainte, filmul său de debut — **Head** — trecuse aproape neobservat. În schimb, tot ceea ce a realizat după aceea, de la **Regele din Marvin Gardens** (1972) la **Poștașul sună întotdeauna de două ori** (1981) și **Văduva neagră** (1986) a stîrmit adevărate polemici. Pentru colaboratorul său favorit, Jack Nicholson — pe care puțini îl remarcaseră pînă la rolul secundar din **Easy Rider** (1969) desi avea la activ nici mai mult nici mai puțin decît zece ani de carieră și 19 filme (ce e drept toate de categoria B, cu indulgență) — Robert din **Cinci piese ușoare** este primul personaj în care face dovada talentului sau de excepție. Fără a dori să sochez pe nimeni, aș spune chiar că, personal, îl prefer pe Nicholson cel din filmul lui Rafelson, decît pe cel din filmele pentru care i s-au adus adevărate osanale concretizate sau nu în premii (vezi **Cuvinte de alint** — 1983, **Inimi pirjolite** — 1986, sau **Vrăjitoarele din Eastwick** — 1987). Nu pentru că atunci era tînar, fără chelie, fără burtă și părea chiar mai înalt, ci pentru că interpretarea lui era mai nuanțată, trăirea mai sinceră, **Zbor deasupra unui cuib de cuci** nu-și pusese pecetea definitivă pe mimicile și gesturile sale, iar **Shining** nu exacerbase acea voluptate de a juca nebunia cu ochi injectați, roțiți malefic și cu rinjete datoare de fiori. Revenind la întrebarea din titlu, mărturisesc că mi-e greu să dau un răspuns. Mai ales că nici unul dintre criticii citați nu se referă la ideea (care mie mi se pare) principala și foarte universală a filmului: omul care, minat de dorința de a se autodefini, de a se cunoaște, de a se autodepăși, se rupe din mediul său (familial, cultural, social etc) și în-

cearcă să se integreze unei alte lumi, rămîne pentru totdeauna un străin, un dezradăcinat, un vagabond. Este o dimensiune antonioniană pe care o atinge filmul lui Rafelson. Și nu e pușin.

Cristina CORCIOVESCU

Un „Golden Globe” pentru actrița Karen Black într-un film controversat: Cinci piese ușoare de Bob Rafelson



Cronica unor premii anunțate

Conformându-se unui obicei statornic de mai mulți ani, comentariile de specialitate au încercat și de data aceasta să definească într-o formulă sintetică, într-un enunț cit mai lapidar, „profilul” celei mai recente — a 61-a — ediții a premiilor Oscar. „Cronica unor premii anunțate”; „Ceremonia erorilor”; „Intrigi în spatele culiselor”; „Reușita filmului de autor” — sînt cîteva din aceste formule „soc”, contestabile, desigur, inclusiv sub raportul auzului literar, mai degrabă facile, de la Garcia Marquez la... Shakespeare, dar care exprimă, fiecare în felul ei, o parte de adevăr.

Triumful lui **Rain Man** candidat la opt distincții, din care a cîștigat patru (premiul principal — pentru cel mai bun film, precum și premiile pentru regie, pentru cel mai bun actor și pentru scenariu original) era de așteptat, fusese dat ca sigur („anunțat”) dinainte, obținuse, de altfel „Globul de aur”, ceea ce constituia, potrivit tradiției, un indiciu greu de trecut cu vederea. Academia americana de arte și științe cinematografice a ignorat meritele celui-lalt principal candidat **Mississippi Burning** (Mississippi în flăcări), răspîțit cu o singură distincție, și aceea minoră (pentru imagine) din toate cele șapte categorii de premii la care concursa. A deranjat subiectul său antisist, tenta sa critica evidentă, cu trimiteri directe la actualitate, chiar dacă se referă la evenimentele petrecute cu două decenii și jumătate în urmă, „manevre de culise” jucînd, pînă la urmă, un rol hotărîtor în refuzul de a i se acorda un loc pe podiumul de onoare? Răspunsul îl dă, poate, cotidianul „Washington Post”, al cărui critic scrie că Oscarurile ar trebui acordate „pe bază de merit”, dar că prevalează „opțiunile emotive travestite în veșmintele obiectivității”. În fine, spre deosebire de cîteva din ultimele ediții precedente cînd au ieșit cîștigătoare filmele de autor: 1985, **Amadeus** (Milos Forman), 1987 — **Plutonul** (Oliver Stone), 1988 — **Ultimul împărat** (Bernardo Bertolucci), de data aceasta „vedetele” nu au mai fost regizorii, creatorii, ci chiar interpreții, actorii, care au readus pe primul plan al atenției, starul, vedeta de odinioară, într-o formă însă, radical modificată.

Maril invingători...

Într-adevăr, tot greu lui **Rain Man** îi poartă pe umerii săi Dustin Hoffman, care adaugă la palmaresul său strălucitor o creație cu totul neobișnuită, în rolul unui artist, al unei ființe incapabile să stabilească un contact normal cu realitatea exterioară, cu lumea înconjurătoare, trăind, în schimb, o excesivă viață interioară, trăgîndu-se în sine ca într-o cochilie. Internat de mai mulți ani într-o clinică specială, el se pomenește, pe neașteptate, la moartea tatălui său, moștenitorul unei averi considerabile, care, de fapt, nu-i revine direct, ci prin intermediul clinicii unde i se poartă de grijă. Mai tînărul și cînicul său frate (Tom Cruise, unul din actorii cei mai promițători ai „generației ce vine”), care nu știe, deocamdată, nimic despre legătura lor de rudenie, se simte și cuprins de furie față de gestul în aparență inexplicabil al tatălui și, ca atare, se hotărăște să-l răpească pe „bolnavul privilegiat” din clinica unde-și petrece pașnic zilele, pentru a-și recupera — sub forma unei răscurpărări — o parte din moștenirea ce i s-ar fi cuvenit de drept. Treptat, între „răpitor” și „cel răpit”, care, dincolo de maladia sa, este înzestrat cu o sensibilitate deosebită și cu un extraordinar simț, frizînd genialitatea, pentru calculul matematic (grație căruia îl ajută pe „kidnapper” să „spargă banca” unui cazino din Las Vegas) se infiripă o stranie simpatie. Într-un tîrziu, mezinul se recunoaște într-o fotografie mai veche, purtată în permanență asupra sa de fratele necunoscut,

fotografie care îl înfățișă, copil fiind, în brațele acestuia. Frate al cărui nume **Raymond** nu-l putea pronunța, rostind, printre-o asociație infantilă, **Rain Man**, „omul ploii”... S-ar părea că regăsirea între cei doi frați ar putea constitui pentru autist acel „soc” psihologic care să-l îndemne la o tentativă de acomodare cu lumea exterioară, dar suferința sa este incurabilă și pînă la urmă, Raymond, „omul ploii” de odinioară, asumîndu-și condiția și acceptîndu-și calvarul, de care poate nici nu este conștient, se retrage la clinica unde va rămîne tot restul vieții...

Clar, un „film de actor”, Oscarul pentru cel mai bun interpret revenind pe merit lui Dustin Hoffman, care obține astfel, pentru a doua oară, rîvnita statueta (prima oară în 1979 pentru rolul tatălui din **Kramer contra Kramer**, fără a mai pune la socoteală alte cinci

performanțe actricești a lui Hoffman. Remarcabilă, din toate punctele de vedere, este și performanța lui Jodie Foster în **The Accused** (Acuzații), pentru care a fost răspîțită cu premiul pentru cel mai bun rol feminin principal. La vîrsta de 26 de ani, Jodie Foster este o „veterană” a ecranului, figurînd, încă cu 12 ani în urmă, pe lista aspiranților la un Oscar pentru rolul adolescentei silită să practice o profesiune degradantă în **Taxi Driver**. În același an în care turna acest film, a apărut și în altă peliculă, unică în felul ei, **Bugsy Malone**, o parodie a filmelor cu gangsteri, interpretată în întregime de... copii, mimîndu-și o perfectă seriozitate pe adulți. Dar celebritatea, o celebritate cu totul nedorită, a dobindit-o cu prilejul încercării neizbutite de asasinat asupra fostului președinte Reagan, cînd la locuința atentatorului s-au găsit înflă-

de Laclos **Legăturile periculoase**, care, spre deosebire de pelicula de acum trei decenii interpretată de (Gérard Philipe și Jeanne Moreau), nu încearcă o transpunere în vremurile moderne, ci păstrează acțiunea în Franța pre-revoluționară, a secolului al XVIII-lea. Beneficiind de șapte nominalizări, filmul a obținut ce-i drept, trei Oscaruri, însă la categorii secundare (decoruri, costume, scenariu adaptat). Glenn Close, interpreta marelui marchize de Merteuil, considerată marea favorită a Oscarului pentru rolul feminin principal, nu a întrunit sufragiile necesare, pierzînd în favoarea mai tinerei sale rivale, Jodie Foster. O înfrîngere și mai grea, de fapt o dublă înfrîngere, a suferit actrița Sigourney Weaver, care candida pentru cel mai bun rol feminin altă principal (în filmul **Gorilles in the Mist**, **Gorile în ceață**) cit și secundar (**The Working Girl** — **Salarîata**), eșuînd însă în ambele cazuri. Odată cu interpreta au cunoscut eșecuri și filmele respective: **Gorile în ceață** (cinci nominalizări) nu a primit nici o distincție, iar **Salarîata** a trebuit să se mulțumească cu un premiu de consolare — pentru cea mai bună melodie originală.

O mare decepție a suferit realizatorul spaniol Pedro Almodovar, al cărui film **Femei în pragul unei crize de nervi** apărea ca principala favorită la categoria cel mai bun film străin. Preferințele juriului s-au îndreptat, însă, spre filmul danez **Pelle euceritorul** (regia, Bille August) după ce anul trecut, pentru aceeași distincție, fusese preferată tot o producție a studiourilor din Danemarca (**Opășul Babettei**), ceea ce marchează un spectaculos reviriment al cinematografului care a dat lumii pe Carl Dreyer și Asta Nielsen.

...În timpul ceremoniei, care anul acesta, ca și anul trecut, s-a desfășurat la „Shrine Civic Auditorium” și care a durat trei ore și un sfert (la prima ediție, în 1929, durată nu a depășit... 10 minute), au mai fost decernate, rînd pe rînd, și restul premiilor (numărul lor total este 23), dintre care s-ar putea menționa Oscarul pentru cel mai bun film documentar (**Viața și timpurile lui Klaus Barbie**, o peliculă cu puternice conotații antifasciste) și pentru cel mai bun desen animat (**Jucăria de tinicheie**). Personajele desenului animat au jucat, dealtmînteri, un rol important la această a 61-a ediție a premiilor. Mai întîi, a fost somptuoasa limuzină, roșie ca focul, lungă de 12 metri și prevăzută cu un pat, bar cu răcoritoare și lactobar, cuptor electric, instalație telefonică, instalație de telecomunicații prin satelit, un ministudiu radiofonic, două televizoare color, o instalație video o combină muzicală și un loc special amenajat pentru bronzarea la ultraviolete. Din această limuzină care poartă numele lui Mickey Mouse a descins... Iepurele Roger care iepure, respectiv pelicula ce-i poartă numele a primit Oscarul pentru montaj, efecte speciale și efecte optice. Realizatorul animatiei, Richard Williams, a primit o distincție specială.

În al doilea rînd a fost... **Albă ca Zăpada**, care în fastuosul decor care reconstitua cu minuțiozitate interiorul unui nu mai puțin fastuos night club al anilor '50 „Cocoanut Grove”, din Los Angeles, a inaugurat nepelipsul show, parte integrantă și în continuă extindere a ceremoniei, cu un număr cîntat și dansat.

...Evitîndu-se astfel un final demn mai degrabă de o bufonadă pentru ceea ce, la începutul începuturilor, era o ceremonie simplă și sobră de recunoaștere a unor merite profesionale între membrii aceleiași bresle. Și care astăzi s-a transformat într-un gigantic spectacol televizat de sunet, lumină, betele și paiete. Binevenită și comodă cortină a travestirilor obiectivității...

Romulus CĂPLESCU

Foto: Ray ARCO

Presiunea omenescului asupra opțiunilor pur estetice

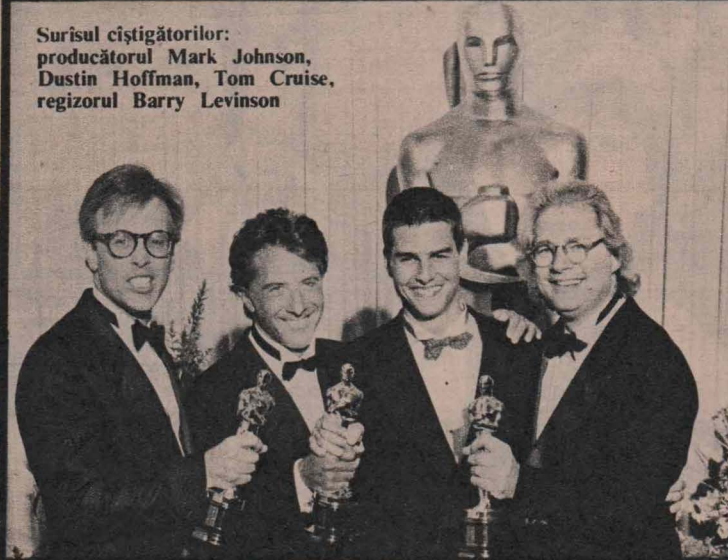
nominalizări). Din lungă sa filmografie se desprinde imaginea unui actor care, ajuns astăzi la 51 de ani, este capabil să interpreteze orice partitură. Un actor care trece cu ușurință din registrul tragic (**Cow-boy-ul de la miezul nopții**) la cel comic (**Toohtle**), care parcurge cu o stupefiantă dezvoltură traseele diferitelor vîrste biologice (**Micul om mare**), care se refuză rolurile facile cîntînd mereu, ca în **Rain Man**, ceva nou, care să-i pună mereu alte probleme. Un actor care, alături de Robert De Niro, Al Pacino, Robert Redford, Jack Nicholson, face parte din stirpea vedetelor anti-vedetă, care nu mizează pe farmecul personal, deși îl posedă din belșug, ci pe sensibilitatea interpretativă, pe nuanțări, pe căldura umană pe care o imprimă personajelor.

Calități pe care le împărtășește din plin și

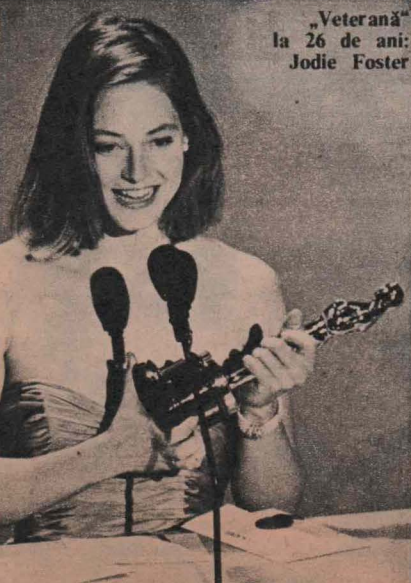
cărte scrișori de dragoste ce erau adresate tinerei actrițe, neexcluzîndu-se ipoteza ca odioasa tentativă să fi fost inspirată din dorința de a o impresiona... După ce a depășit cu bine trauma suferită, aflîndu-și refugiu în studierea filologiei, și-a reluat cariera cinematografică, rolul din **Acuzații**, pentru care a primit acum Oscarul, fiind deosebit de dificilă acțiunea la victimei unui viol bestial, care biruindu-și toate reticentele și prejudecățile comune în asemenea cazuri, găsește în sine resursele de curaj necesare pentru a-și înfrunta deschis agresorii într-un proces public. Pînă la urmă, nenorocirile reale, sau fictive, au fost, cum se vede, de real augur pentru Jodie.

Statueta pentru cel mai bun rol masculin secundar a revenit lui Kevin Klein (cunoscut din **Opțiunea Sofiei**), care în **A Fish Called**

Surisul cîștigătorilor: producătorul Mark Johnson, Dustin Hoffman, Tom Cruise, regizorul Barry Levinson



„Veterană” la 26 de ani: Jodie Foster



Gene Hackman, principalul sau contracandidat la actuala ediție a Oscarurilor (și posesor al unei statuete, încă din 1971, pentru rolul din **Fillera franceză**), care, cu un cavalerism desăvîrit, a declarat că interpretul lui **Rain Man** era cel mai îndreptățit să primească premiul, deși și el personal, era, poate, tot atât de îndreptățit.

Dacă în afara calculelor de culise, de care aminteam un șir de critici americani, există vreo justificare pentru faptul că **Rain Man** a fost preferat lui **Mississippi în flăcări** în competiția pentru cel mai bun film al anului 1988, aceasta se datorează, în primul și în primul rînd, creației lui Dustin Hoffman și mai puțin regiei lui Barry Levinson, realizator, de altfel, întru totul onorabil. În fapt, un „om de film” versatil, care a debutat ca scenarist, calitate în care a candidat chiar la un Oscar pentru filmul **Dreptate pentru toți** (**Justice for All**), a interpretat roluri secundare în cîteva pelicule, de pildă, în **Marea neliniște** (al cărei scenariu l-a semnat, împreună cu Mel Brooks), nerezistînd tentației unei apariții episodice și în **Rain Man** și al cărui palmares de regizor include certe succese ca **Diner**, **Tin Men** și, mai recent, antizăboinicul **Good Morning, Vietnam**. Contribuția sa la succesul obținut de **Rain Man** pălește însă în fața copleșitoare

Wanda (Un pește numit **Wanda**), o comedie trîznită, în regia britanicului Charles Crichton, amintind de vremurile faste cînd studiourile „Ealing” dădeau tonul în materie, dovedește, sub trăsăturile unei secături simpatice, o neabînită înzestrare pentru un gen aparent mai puțin apropiat interpretului pe ecran, dar și în teatru (**Hamlet**), al unor partituri de esență tragică.

Inclusă pentru prima oară, ca și Kevin Klein, pe lista candidaților, Geena Davis a reușit, ca și acesta, să obțină, din prima încercare, mult invidiatul premiu la categoria echivalentă — cel mai bun rol secundar feminin. Rolul său? Acela al unei dresoare de cîini, **Turistă de ocazie** (aceasta e și numele filmului, în original **Accidental Tourist**), care reușește să-l smulgă din izolare sa pe un scriitor, autor de cărți pentru uzul turiștilor, meserie practică pentru a scăpa de amintirile apăsătoare ale unei vieți de familie destrămată.

...Și maril învinși!

Alături de **Mississippi în flăcări**, lista perdanților include, în ultimă instanță, și o ambițioasă ecranizare după romanul lui Choderlos

Oscarul la prima încercare: Geena Davis



subiect liber

Roman Polanski introduce în tîmul de tip poliștii o miză nouă: în aventura aparent anodină a unui medic căruia i s-a schimbat, din greșeală, valiza la aeroport, intră în joc două clanuri violente, apoi o ambasadă, poliția țării unde se petrece acțiunea, indivizi din lumea interlopă; se declanșează o serie de răpiri, asasinat, santaje etc., cauza fiind un obiect mic și negru, cit o lampă de radio, indispensabil pentru construcția unei bombe atomice. La capătul unui șir de peripeții atroce, aflat între solicitori înarmați pînă-n dinți, dar și cu un cadavru în brațe, medicul, inocent în problemă, căzut întîmplător în vîrtej, dar om a cărui datorie e să-și salveze semenii, nu să contribuie la distrugerea lor, aruncă, scribit, obiectul în adîncul rîului.

Deci nu mai e vorba de crime, fie și politice, mafii, sclavaj, droguri, trafic de carne vie, ci de ceva mult mai periculos, mai actual și mai îngrozitor: lupta pentru acapărarea unor mijloace de distrugere în masă. N-au apărut în ziarele străine știri că s-au furat cantități de plutoniu din laboratoare? Și recipiente cu bacterii ucigașe? Consider deci filmul **Groaza** al lui Polanski, (excelent compus și admirabil condus — nu și atât de bine jucat de toată distribuția) — ca avînd o temă jubilatătoare și semnificînd un act de conștiință.

S-au făcut altele parafraze moderne după operele teatrale celebre ale Antichității și Re-

Notițe pe întuneric

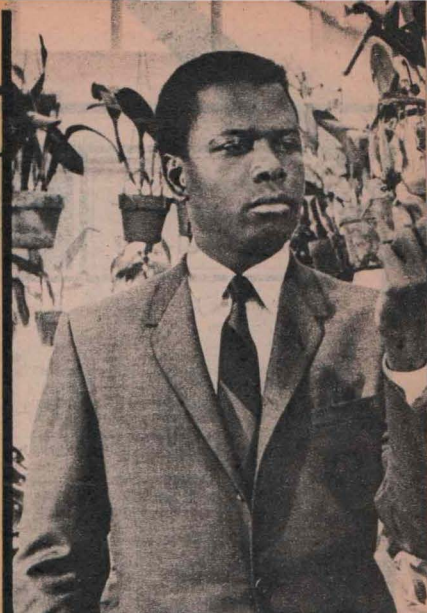
nașterii încăl chestiunea ca atare nu mai produce fior repulsiv nici măcar conservatorilor înveterați. Se vor realiza, desigur, prelucrări în continuare. E îmbietor — pentru cinești, de pildă, — să aibă un subiect garantat pe marginea căruia să poată glosa în voie. Rezistă, cred, acele transcripții în cheie contemporană care au un sens, un miez, o finalitate recunoscută. După părerea mea, însă, **Furtuna** (american), preluată de la Shakespeare și fasnătat pe medii actual new-yorkez și pe acela natural dintr-o insulă a Marii Egee, e dezolantă prin non-sens. O dramă de familie anostă, cu o pasișă necajită a lui Puck (aici femeie) și alta, asjiderea, a lui Caliban (păstor de capre, posesor de televizor și erotoman). Prospero e arhitect și e încercat de crize nevrotice. Copila lui, Miranda, folosește pilule anticonceptionale. Sînt blasfemii la adresa literaturii, teatrului și a bunului gust. Curios: se angajează, în această istorie groșieră și plată, actori însemnați: John Cassavetes, cu profilul său nobil și cu un joc sincoptic, elegant, Vittorio Gassman, cu ironia lui înflăcărată și chipul atît de mobil, o femeie matură, flamboaiantă, felină, nervoasă, feroce, dezesperată, plictisită, (Gena Rowlands soția regretatului actor și regizor — căci Cassavetes a decedat de curînd — toldeaua cu farmec, alături de o tinerică urfă, un tinerel fără fizionomie, și diversi alți forforiți prin cadru, tot atît de inobservabili cît și obiectele. Bine, arata stîncile, marea și caprele din in-

sulă. Evident, și scările rulante, paralele cu un șuvoi de apă rulant, dintr-un building. La sfîrșit mi s-a părut că aud un suspin surd, cu epicentrul la Stratford-upon-Avon.

Un actor pe care l-am admirat adesea, Sidney Poitier, acceptă să-și pună serviciile prețioase în slujba unui polișier banal ce se petrece mai ales la granița dintre Statele Unite și Canada, — unde e urmărit un criminal maniac ce își împușcă victimele într-un ochi. Acela o ține prizonieră, zile și nopți de hălduire, pe frumoasa călăuză feminină, iar aceștia, adică poliștii americani și logodnicul canadian al fetei, îi caută, prin mușii și văi, prin furtuni și diluvii, pînă ce ajung într-un oraș. Aici se țîn după aceea pe strazi, pe poduri, prin case, prin fîntini arteziene, pe acoperișuri, în subsoluri, pe un vapor — de unde, în sfîrșit, ajung în apa mării. În adîncuri, urmăritul bălan și următorul negru se împușcă unul pe altul, ultimul fiind totuși adus la suprafața pentru un zîmbet final și o speranță.

Ceea ce pierde actorul Sidney Poitier în acest film de duzină, e prestația. Te reține doar — și din cînd în cînd, — privirea sa, în care am avut, o clipă, impresia că descopăr o nuanță subliminală de dezolare.

Valentin SILVESTRU



Primul actor de culoare laureat cu Oscarul pentru cel mai bun rol principal: Sidney Poitier

Naivitatea, copilăria, umorul...

Ea, copilăria, îți răsare în minte la orice pas. Un cap zburit, o soție, o vorbă cu haz îndărătul, căreia lucește o lacrimă mică... Uneori o fiică de carte, o imagine, un personaj... Cîtă lume nu spune cînd vine vorba despre o treabă care trebuie făcută și nu-ți face cine știe ce plăcere; și-l amintești pe Tom Sawyer cum vopsea gardul acela?

Tom și Huck sînt imaginea sotiilor copilăriei, a nestăvilitei poftă de aventură iar autorul lor, Mark Twain, un idol al milioaneilor de cititori. Proza celui din urmă care se spune „Darul nativ de povestitor i-a fost sporit de o artă lucidă și nu te puteai sustrage farmecului său”, își păstrează, și azi, prospețimea. Apanajul valorii pure.

Filmul lui Irving Rapper, **Aventurile lui Mark Twain** era o biografie (firesc) romanțată a celebrului autor. Ea pornea de la venirea pe lume a lui Samuel Clemens sub semnul cometei Halley și însoțea firul unei vieți, punînd accentul, cum e și firesc, pe latura anecdotică a faptelor. În mai toate filmele (mai vechi ori mai noi) care au drept obiect viețile unor scriitori există o schemă-tip de prezentare a activității literare: un eveniment de viață prezentat sumar într-o scenă, apoi autorul aplecîndu-se asupra fiilor, în sfîrșit cartea gata tipărită... Un idilism blind, desuet, mistificator. Acest film vechi uza de toate aceste scheme și tertipuri, dar el avea o calitate aceea a bunului simț care, chiar dacă n-are încărcătură estetică operează la nivelul imediat al legăturii cu publicul și face filmul posibil de urmărit (sau nu). Cu toată doza lui de naivitate, filmul despre Mark Twain a fost o reînviere plăcută pentru că oricînd o infuzie din opera acestui autor este binevenită. El, despre care se spune că „era de o sinceritate gigantică” (Henry M. Alden) el, despre care Howells observa cu atîta dreptate: „A fost cel dinții scriitor care a folosit în opere de mare întindere stilul folosit de noi toți cînd gîndim și care a așternut pe hîrtie lucruri-

Darul de povestitor



Doă biografii „scrise” prin muzică (Sărbătorea primăverii)

riile așa cum îi veneau în minte, fără teamă (...) Lua tot ce i se oferea de către acel divin talmeș-balmeș pe care-l numim minte, și-l lăsa pe cititor să descopere singur înțeleșurile...

Tot de resortul naivității au ținut și alte

doă filme programate la tv: **Flori pentru Alesia** (r. Donald Wrufl); o patinatoare tenace cu ambiție, americană sadea, orbeste într-un accident; dar la totul de la capăt și demonstrează ceea ce era de demonstrat; și **Perverență**: o tînară la fel de ambițioasă, călărînd

cu tenacitate și talent și înfruntînd fel de fel de piedici. În plus, în acest film despre „International Velvet” apărea un „rafinat scriitor” intruchipat simpatic de însuși Christopher Plummer care, scriitor, numai de dragul banilor (absolut necesari pentru a suporta un sport atît de scump, se pare, în condiții vitrege create de administrația de resort, de vreme ce adolescența trebuie să-și plătească singură cheltuielile) se dedă la scrierea unor romane, vai, de duzină.

Suflet de artist

Schumann și Clara Wiek, evoluînd într-un film de film Schamoni (producție a studiourilor din R.D.G.), pe un scenariu inspirat din biografia și îmbunătățit de imaginație, pare că sînt expresia (atractivă, pentru public și comentatori) a ceea ce s-ar putea numi „jubiirea artiștilor”. Naivănică, cotropitoare, cu orgolii contrapunctice, cu subterane rivalități și limpezi accese de admirație. Nastassia Kinski în rolul Clarei Wiek (tot o Tess, la urma urmelor...) pătimașă, muzicală, senzuală, covârșitoare într-un anumit fel, face un rol presărat cu acel dram de frustrație, supunere la persecuție, revoltă senzuală și ambiție provocatoare care îi pune în valoare originalitatea expresiei. Lubre, acție, fascinație, competiție, dăruire și disperare, toate acestea și apoi finalul, presărat cu inteligență artistică de regizor. Doar o imagine, o sugestie mai bogată în înțelesuri: prima audțiie a „Sărbătorii primăverii”. Sala plină. Mendelssohn Bartoldy la pupitrul. Strălucirea succesului pentru Robert Schumann, lată-l blond frumos, talentat, sigur de sine, iar Clara? Bruscă, o femeie copleșită de viață, alături, în lojă, purtînd semnul unei renunțări parcă, iar în memorie, ca o lamă de cuiț trecută prin foc, remarca lui „Sper că apartamentul nu-i prea mic pentru două pianе”.

Cleopatra LORINȚIU

documentarul rutier

Învățăminte cu efecte profilactice

Iată un film care atacă frontal, direct și la obiect. Fără introducere, fără pregătire atmosferică, fără punerea în temă a spectatorului. Nimic din ceea ce ține de prolog, de cuvînt înainte. De la prima fotogramă ne pomem introduși direct în subiect. Ba chiar în epilogul lui. Adică în cercetările întreprinse la locul unui accident rutier. Încît, din start, sîntem conectați la maxima tensiune a tragicului final al acțiunii. A unei acțiuni întemeiate, într-un fel, pe intenții frumoase, dar care intenții, vai, au avut urmări sinistre. Pentru că nu-i deajuns să fii bine intenționat, ca aceasta, de la sine, să te conducă la atingerea telului propus. Este morala transmisă fără echivoc, persuasiv, de **Dispozițiile abuzivă** regizor C. Păun, Studioul „Animafilm”.

Nici cele mai bune intenții nu justifică dispunerea unor măsuri periculoase, aducătoare de rele. După cum a procedat, narează filmul, un (relativ) tînar inginer dintr-o unitate agricolă de stat. Avînd de trimis, la o fermă, o

echipă în vederea efectuării unor lucrări de igienizare, inginerul recurge la serviciile unei remorci basculante, atașate unui tractor. E drept, remorca cu care se putea face depășirea în deplină siguranță, plecase cu alți oameni la o altă fermă. Dar remorca ar fi putut fi redusă. Sau, mă rog, se putea găsi o altă soluție. Oricare soluție, în afară de cea la care a recurs (prea zelosul) inginer. În pofida faptului că știa — cine nu știe? — că este strict interzis transportul de persoane în remorca basculantă. Mai mult decît atît: înainte de a da curs dispoziției inginerului, tractoristul în cauză îi reamintește respectuos interdicția și chiar insistă ca aceasta să fie respectată. Din păcate, fără succes. Inginerul rămîne neclintit în hotărîrea sa. „Mergi pe răspunderea mea, îți declară el sentențios. Te înșoțesc și eu, și la ducere și la întoarcere!” Se urcă apoi voinicește în cabina tractorului dînd astfel de înțeles că orice discuție în plus este inutilă.

Și, pentru a mări, parcă, potențialul pericol

al acestui periplu, deosebit de riscant, inginerul are nerăbdătoare inițiativa de a invita — pe parcurs — o jună funcționară să-l însoțească. Inițiativa este acceptată, tovărășia agreeabilă tinere, conferind depășirii o ambianță de bună dispoziție. Întru plăcerea inginerului. Și intru crearea sursei directe a accidentului, ce plutea de pe acum în aer, după cum vom vedea. Absorbit de veselul și atractivul dialog, înfiripat repede cu chipușul partener de drum, fata a atins pedala din cabină ce declanșează automat bascularea remorci. A atins-o involuntar, fără să sesizeze ce a făcut. N-au observat acest lucru, nici inginerul și nici tractoristul. Și, în timp ce vehiculul își continuă nepăsător mersul, iar tinerii se înțrețin amabili, habar n-avînd ce se întîmplă în jurul lor, vedem căremurați, într-o suită de secvențe dibaci filmate și montate, cum, pe măsura înclinării tot mai pronunțate a benei remorci, sărmanii oameni, luați prin surprindere și neputincioși să întreprindă ceva, cad pe rînd, de-a valma cu lopoție, furcile, luate

cu ei și cu băncile pe care au sîzut, izbindu-se de pămînt, lovindu-se cînd unul de altul, cînd de ustensilele tăioase și rostogolindu-se, care încotro, pe marginea abruptă a șoselei. Sînt imagini ce ne fac să sîrîm în ajutorul nevinovaților victime ale usurinței, nepăsării și hazardului. Ar fi însă inutil, faptul e consumat! Inginerul și tractoristul au sesizat tardiv accidentul insidios și nemilos, ce s-a derulat atît de aproape, la propriu, și atît de departe, la figurat, de ei. Regretele lor, oricît de sincere, nu mai pot repara nimic. Au rămas învățămîntele, valabile deopotrivă pentru toți cei care vizionează filmul, de oameni ai muncii din agricultură sau alți spectatori.

Învățăminte cu gust amar dar care au efecte profilactice.

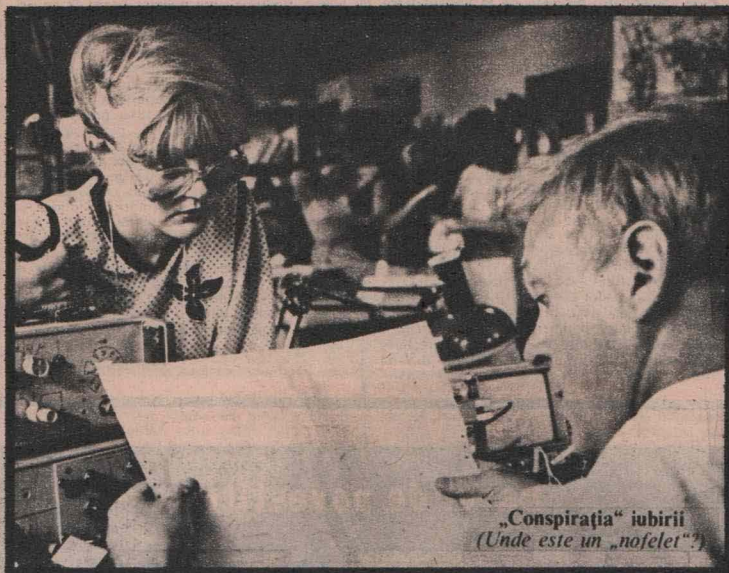
Gheorghe ENE

Unde este un „nofelet“?

Sînt timid, dar nu vreau să mă tratez!

Într-o statistică a filmografiilor comparate, prezenta comedie s-ar regăsi, cu siguranță, în vecinătatea peliculei autohtone **Duminică în familie** — pretextul ambelor filme fiind tribulațiile întru matrimoniu ale citei unui burlac pe cit de timid, pe atît de pasionat electronist (?).

În cazul de față, respectînd canoanele genului, contrastul dă cheia hazului. Protagonistului, indușoștor fiăcău tomatic — mai blond ca oricînd, în rol, Vladimir Menšov, regizor-actor (cu ambele atestate în regulă, autor a citorva filme remarcabile: **Gluma, Moscova nu crede în lacrimi** — Oscar '80, **Dragoste și porumbel**; în 15 ani interpret a 15 partituri principale și tot cam atîtea secundare), i se asociază, pe post de văr atotcunosător în materie, un salvator Don Juan caucazian, un simpatic mustăcios brunet, pe numele său de artist chiar Alexandr Pankratov-Ciornii. Mucalit și jovial, plin de inițiativă și cultivat într-atît încît pe loc să inventeze, după nevoi, citate din Cehov sau Lermontov, descîrcărețul preia friiele acțiunii. De comun acord cu părinții incorrigibilului burlac (o bătrînă ce nu-și uită de cochetărie și un moșneguț cu nostalgia aventurilor neconsumate la vreme), pune la cale conspirația unei strătegece bătații. Pe aparent docilul incriminat îl ia cu binșorul pentru că acesta refuză din principiu orice „lecție” de emancipare, obișnuit mai ales cu reacția de respingere sau, pur și simplu, de ignorare cu care-l tratează reprezentantele sexului opus și în primul rînd celele de serviciu, frivole și superficiale, preocupate în exclusivitate de toalete et voque (cu o excepție — e drept — doctoranda — căsătorită din păcate — care-i apreciază calitățile interesată să-i „computerizeze” lucrările, dar și pîrînd de grija trocurilor echitabile). Din umbra acestei inerții fără de nici o perspectivă luminoasă, doar zîmbetul timi-



„Conspirația” iubirii (Unde este un „nofelet“?)

dului răzbate: un zîmbet cînd resemnat, cînd indignat, mai rar revoltat, mai des incurcat și uneori melancolic pentru că obișnuiește, în clipele de răgaz, să viseze la femeia ideală în tîlnită zilnic în autobuzul 21, „proiectată” apoi

pe monitorul calculatorului sau pe ecranul minții.

Descîrcărețul n-are însă ochi pentru astfel de sentimentalisme, el nu știe decît metoda sigură: stratagema „studențească” de acostare cu o banală întrebare care anagramează cuvîntul telefon.

Și dacă prima impresie fusese de mai grozi demaraj, treptat și chiar, de la un mo-

și căsnicia, și solitudinea și însoțirea...

Și dacă „invățacelul” fuge la propriu, dezertează de la fericierea atent și abil programată, în schimb „mentorul” se ambaiează, nu descurajează, fredonează, fabulează cu un șarm teribil și o nonșalanță irezistibilă, înghețînd însă instantaneu la apariția consoartei. Pentru că în cursă cade el. Din suita „pretextenților” (unele senin cooperante, exuberante altele nevrotic capricioase, arogante, unele versate, altele stîngace, delicat sfioase — toate însă frumoase — poate — depinde de gust! — cu o unică excepție: grăsună jună ce-și ațîșează preferințele pe propriu-i tricou), el, tatăl de familie și nu burlacul, e gata să se însoare cucerit de farmecul și franchețea unei tinere, interpretată cu surzătoare detașare ironică de către Elena Șafonova.

„Catastrofa” aceasta e pregătită cu tact scenaristic și regizoral prin avertismentul antagonistului care, de la buñ început, declară că doar în numele prieteniei înțelege să abdice de la seriozitatea juruită la plecarea de-acasă unei teribile de geloase soții, care știe ea ce știe, că doar tot prin trucul cu „nofeletul” și-a cunoscut bărbatul!

Și dacă el, descîrcărețul, e readus pe calea cea dreaptă a fidelității conjugale, somat să pună capăt brusc escapadei moscovite în care a făcut praf banii de mobilă și nici de gașia de serviciu nu și-a vizat-o, timidul e (și el) în cîștig; redat fiind aspirației sale către reciprocă și mai ales reală, autentică, afecțiune. Pentru că dezinhințarea la care „terapia” vărului l-a supus s-a produs, începînd chiar cu apariția, căci s-a dinamitat hazos o prejudecată, de fapt de multă vreme anulată, cum că nu haina l-ar face pe om... În geaca *dermier cri*, Micul Blond prinde aripi și îndrăznește (în fine) să-și acoaste iubita cu stupida întrebare: Unde este un „nofelet”? De altfel semnalul muzical al genericiiului, „Fluturaș nu mai ai arpioare...”, sugera „fataitarea” deznoadămintului.

...Într-o fîrmă de secvență, pentru o fracțiune de secundă, dintr-un poster aflat într-o cameră de candidie celibatară fără voie, Vi-soțki suride încurajator...

Irina COROIU

Producție a studiourilor sovietice. Scenariul: Anatoli Eramdjan. Regia: Gerald Bejanov. Imaginea: Vsevolod Simakov. Cu: Vladimir Menšov, Alexandr Pankratov-Ciornii, Valentin Telicikina, Ludmila Sagalova, Nikolai Parfenov.

Inima piratului

Triste, dar visătoare

Șeherezada

Enigma celor 1001 de nopți



Fetița care însușește pietrele (Inima piratului)

cu maturii. De pildă, chiar cu mama ei, îngrijitoare la un complex avicol. Stau amîndouă (în „blugi”) ca vechi prietene, pe o bancă la soare, în mijlocul sutelor de găini albe, Jessi stătuindu-și mama să nu se mărite cu „grasul”, în speranța că, într-o zi, își va cunoaște tatăl adevărat. Tată ce va apare, semănînd leit cu piratul din reveriile ei — dar va dispărea cum a venit: pe calul său alb de la circ!

Firesc, cum numai într-un film cu articulații sensibile și nimb poetic se întîmplă, planul acesta diurn, al vieții din satul de la Marea Baltică, se întrepătrunde cu scene din viața piratului de acum două sute de ani de pe aceleași meleaguri.

Într-o cromatică delicată, culori stinse, este etalată o întreagă recuzită la îndemîna celor bîntuiți în copilărie (și nu numai) de misterul și farmecul poveștilor marinărești: timona pe fundul mării, cufer și sipele cu aurării, „Vasul morții”, fețe brăzdate de cicatrici, pumnaie, pirați cu un picior de lemn, steagul cu cap de morț, hanul unde se împarte prada, simți parcă și mirosurile de alge, scoici, castron și rom... Și o indicibilă undă amară de tristețe.

Aflîndu-ne în categoria celor care cred în povești și-n existența unei pietre însușeșite, să observăm mai întîi curajul și încrederea cineastului autor, Jürgen Brauer, că va putea filma dialogul dintre o piatră și o fetiță fără a cădea în ridicol, în artificial, în kitsch. Iată că se poate! Ceva dubii trebuie să fi avut totuși scenaristul cînd a purces să ecranizeze cartea lui Benno Plüdra, din moment ce, precăut, a hotărît să-i facă singur nu doar regia, dar și imaginea (cu nu puține filmări subcavate, truce...) .

O poveste atînsă de aripa poeziei, ca toate poveștile cu corăbii și fetițe triste, visătoare, interpreta-copil fiind o acțiură de excepție.

De notat și faptul că în cinematografia R.D.G. a crescut nivelul la producții medii, cele care, se știe, formează baza unei cinematografii naționale.

Roxana PANĂ

Producție a studiourilor din R.D.G. Scenariul: Jürgen Brauer după cartea cu același titlu de Benno Plüdra. Regia și imaginea: Jürgen Brauer. Cu: Franziska Alberg, Johanna Schall, Gojko Mitic, Hermann Beyer, Karsten Janson, Robert Haase, Wolfgang Winkler, Vladimir Berkowich.

O mie și una de nopți frumoasa prințesa Șeherezada reușește să abată atenția califului, povestindu-i basme orientale. Talentul de povestitoare și înțelepciunea binecunoscută îl țin în suspens pe calif, care, în fiecare dimineață, amîna decizia capitală pentru ca în noaptea următoare să aple sîrșitul șaradei.

Povestirile Șeherezadei, eroii basmelor ei, i-au inspirat pe cinești یرica de la începuturile cinematografiei. În 1902, Edison încearcă o primă versiune a istetului Ali Baba, personaj care, în 1954, în interpretarea lui Fernandel devine de neuitat. Filmul lui Boris Rîțarev, din 1966, este una din variantele lui Aladin, erou care obligă spiritele din lampa fermecată nu să forțeze destinul să nu-i refuze nimic, ci ca simbol al altruismului să poată satisface orice dorință de bine pentru semenii săi. În peregrinările sale pe mare, Sindbad (interpretat în trecut, printre alții, de Douglas Fairbanks jr. — 1947, într-un film de Richard Wallace) se manifestă justițiar. **Hoțul din Bagdad** are imagini de o rară frumusețe într-o primă versiune din 1924 iar în filmul lui Michael Powell, din 1940, trucejete ingenioase rețin atenția spectatorului mai mult chiar decît intriga propriu-zisă. Încercînd să descifreze simbolurile unei lumi pline de mister, tentați de fascinația unei montări fastuoase de personaje prinse în pasiuni turbulente (o neuitată Șeherezada interpretată, în 1964, de Anna Karina), cineștii au adaptat motivelor orientale, elemente din realitate, au

căutat în semnificațiile unor fapte străvechi rezonanțe actuale, au prelucrat povești arabe în parabolă cu sensuri contemporane (**Floarea celor o mie și una de nopți** (1974) de Pier Paolo Pasolini), sau, transpunînd mitul oriental în viziunea modernă a artistului despre lume, au propus variante personale (Sindbad — 1970, de Zoltan Huszari).

Studiourile sovietice Tadjik film ne propun acum în **Ultimele nopți ale Șeherezadei** — continuarea poveștii lui Maruf, pantofarul care plecat de acasă (cum știm deja din primele două serii ale **Șeherezadei** și **Noile povești ale Șeherezadei**) să-și caute norocul este antrenat într-o serie de aventuri pentru găsirea frumoasei Esmeghîd (Tamara Indieva).

Fastul reconstituirii ambianței orientale, bogăția costumelor și a decorațiilor, existența unor truceaje, abundența unor momente comice compun un film agreabil pentru adolescenți și tineri, prilejului și enunțarea unor precepte morale, valabile dintotdeauna: prețuirea simplității, acuzarea nedreptății, de-nunțarea ipocriziei, folosirea în scopuri noble a puterii (magic). Și o Șeherezada frumoasă, Elena Tonunts, pe care o ținte mîine.

Mariana OLTEANU PARASCIV

Coproducție a studiourilor sovietice și sriene. Scenariul: Valeri Karen, în colaborare cu Tahir Sabirov, după motive din „1001 de nopți”. Regia: Tahir Sabirov. Imaginea: Rustam Muhamedjanov. Cu: Ulugbek Muzaffarov, Tamara Indieva, Gada Algama, Abdull-Salam Aliev, Mazhar Alhaskim, Ghennadi Cet-verikov.

Pentru eternitate plus o zi (Noile povești ale Șeherezadei)



mari actori

Altădată și acum: Pepe le Moko

Spectatorii de toate vârstele și de toate categoriile ai anilor '50 și '60 l-au ținut la mare cinste și l-au admirat pe actorul sobru, temeinic instalat în profesionalitatea sa, care cu părul său alb și roșirea sa răpăcată apărea tuturor nu ca un histrion, ci ca un „domn” (*Domnul se și întitulează unul din filmele sale, realizat în 1964*). E vorba, desigur, de Jean Gabin. Timp de mai bine de un sfert de veac, în zeci de filme (printre care putem aminti *Momentul adevărului, Aerul Parisului, Oameni fără importanță, Traversarea Parisului, French Cancan, Cazul doctorului Laurent, Marile familii*, două filme cu Margret, *Gentlemanul din Epsom, Clanul sicilienilor, Pisica etc.* etc. cele mai multe realizate de regizori conștiințioși ca Delannoy, Grangier, Verneuil, Autant Lara, de la Patellière, dar și — mai rar — de maeștri în amurg (Renoir sau Carné) însă niciodată de vreun reprezentant al generației mai tinere), Gabin a interpretat în general personaje aparținând clasei mijlocii, avocați, industriași, pensionari onorabili, gangsteri retrași din afaceri și bineînțeles, comisari de poliție. Apreciat de cineaștii obișnuiți (dar mai puțin de critici) admirat de publicul familial, dar nu idolatrizat (ca alte vedete — mai tinere — ale acelor ani) Gabin s-a impus cu cinste atenției și simpatiei spectatorilor contemporani, dar, după cit se pare, într-o mai mică măsură memoriei.

Pentru spectatori mai vîrstnici sau pentru împătimitii Cinematecii, această prezență solidă, securizantă și, cum spuneam, profesionalmente impecabilă, n-a încetat să fie un motiv de nedumerire pentru că numele protagonistului (și nu numai numele, bineînțeles) coincidea cu cel al unui actor emblematic pentru cinematografia franceză a anilor '30.

Aproape nimic comun între un personaj și celălalt. Jean Gabin, cel din anii '30 era interpretul predilect al rolurilor de proletar — unul dintre primii actori din lume care au abordat acest tip social — sau, și

mai des, de tînăr marginal, aruncat la periferia societății, marcat de destin, aureolat de o anume poezie iscată din contraste dramatice, cum ar fi cea dintre acțiunea dură, exacerbată pînă la paroxism și umanitatea profundă a personajului, umanitate discretă, dar cu atât mai apăsătoare; sau cea dintre refuzul anarhic al conveniențelor sociale și dăruirea inexorabilă unei mari pasiuni, mai cu seamă unei mari iubiri, regeneratoare și distructive în același timp. Așa l-am cunoscut în filme memorabile, cum sînt cele ale lui Renoir, (*Azilul de noapte, Iluzia cea mare, Bestia umană*), Carné (*Suflete în ceață*) sau (Noaptea amintirilor), Gremillon (*Gulele d'amour, Remorques*), Pabst și, nu în ultimul rînd, Duvivier (printre multe altele *Maria Chappelaine, Nopti marocane, Cinci prieteni*, acesta din urmă exprimînd într-o formă poetică iluziile și speranțele generației de proletari care au adus la putere în Franța, în 1936, guvernul Frontului Popular).

Printre filmele de frunte pe care Gabin le-a interpretat sub direcția lui Duvivier se numără și *Pépé le Moko* (1936), film care, de fapt, l-a impus pe amîndoi atenției universale. Ce e mai curios, acesta e unul dintre rarele (și pentru acea vreme și pentru vremea noastră), filme europene care s-au

afirmat pe piața americană, suscitînd și un „remake” (*„Algiers” de Cromwell, în 1938*). Criticii vremii au explicat acest fenomen prin similitudinile care ar exista între „Pépé” și celebrul „Scarface” al lui Howard Hawks. Astăzi, această presupusă congruență nu ni se pare deloc evidentă (decît, poate, doar în schițarea unor personaje secundare). Nu vedem nici o asemănare între Capone-lui Hawks, orgolios, amoral și dominator și Pépé care este, în fond, un învins, un om nu robit violenței, ci susținut doar de nostalgie (după Parisul tinereții sale pierdute) și de iluzia unei mari iubiri purificatoare. Personajul se găsește (ca și filmul de altfel) la granița între cele două mari direcții ale cinematografului francez din acea perioadă: cea populistă, înrudită cu literatura unor Mac Orlean, Carco, Dabit și cea realist magică.

Văzut astăzi, filmul nu mai are deloc forța de convingere care a subjugat publicul de acum jumătate de veac. El ne apare doar ca o melodramă în chele tradițională, cu o singură reușită remarcabilă: evocarea la marginile fantasticului a celebrului cartier Casbah din Alger. Incolo, doar prezența lui Gabin și a altor citorva actori care au însemnat ceva în acei ani și care, astăzi, sînt aproape uitați: Mireille Bulin, Gabriel Gabrio, Saturnin Fabre; și, mai ales, cel mai bun dintre ei: Marcel Dalio.

S-a spus și nu o dată că *Pépé le Moko* este un film semnificativ pentru Franța de cîniului patru. La o primă și pozitiv(ist)ă



Jean Gabin s-a identificat cu francezul din „micile și marile familii” (Cu Françoise Arnoul în *French can-can*)



Cu Marlène Dietrich

vedere, nimic nu pare să susțină această aserțiune: nici direct, nici încifrat, nu răbate nimic din neliniștea socială și existențială a acelor ani, nici o premoniție a tragediei care avea să se abată asupra Franței după nici patru ani. Cu, poate, o singură excepție: senzația fragilității care umbrește sufletul tuturor personajelor principale ca și raporturile dintre ele. Fragilitate care poate într-adevăr să prefăcească toate catastrofele și toate redempțiunile viitoare, încarnată de un admirabil actor care, paradoxal, avea să simbolizeze peste decenii, în faza ne-magică și finală a carierei sale, caracterelor tari, dure, dintr-o bucată.

H. DONA



O comedie pe umărul interpretului

Sub acest generic a fost programat și reprogramat de-a lungul anilor un film aparent fără tramă epică și dezvoltări de personaje spectaculoase: *Petrecerea*. Dacă numele regizorului — Blake Edwards — trece cumva în planul al doilea, cel al actorului Peter Sellers strălucește precum o piatră prețioasă într-un colier.

Întregul film e bazat pe măiestria actoricească a acestui comic englez care a părăsit arena cinematografică pentru totdeauna, mult prea devreme, la numai cincizeci și cinci de ani, în plină glorie. Binecunoscut și cineaștilor din țara noastră care l-au putut urmări în filme precum *Topaze* (1962), *Pantera roz* (1964), sau *Optimismii* (1972), el s-a impus, în primul rînd, datorită jocului său nuanțat, unde o ironie subtilă s-a conjugat, în mod leger, cu o mare capacitate de parodie. Este semnificativ rolul interpretat în *Cinci detectivi la miezul nopții*, un film din 1976, în regia lui Robert Moore, unde sarjează un celebru personaj, cel al detectivului de extracție extrem-orientală Charlie Chan, lansat de un specialist în genul polițier ca E.D. Biggers cu un răsunător succes internațional în deceniul opt. Capacitatea lui Sellers de a se adapta la orice rol și de a paștăi, în registru comic, întregii tipologii specific lumii hollywoodiene

este vizibilă într-un alt mare hit ca *Dr. Strangelove* sau *Cum am învățat să nu mă mai îngrijorez și să iubesc bomba*, o comedie de un umor absurd, unde un război atomic este declanșat prin neglijența unui ofițer. Aici, Peter Sellers interpretează nici mai mult, nici mai puțin decît trei personaje: un președinte al Statelor Unite, un ofițer superior din Royal Air Force a Marii Britanii și un cercetător plin de zel, cum se putea altfel, de extracție germană. Comical atînge cote dintre cele mai înalte tocmai datorită extraordinarei forțe de penetrație a lui Sellers în mecanismele intime, dar și cliseizate de un anumit mod de a fi ale personajelor intruchipate. Același lucru se întîmplă și cu rolul din *Petrecerea*.

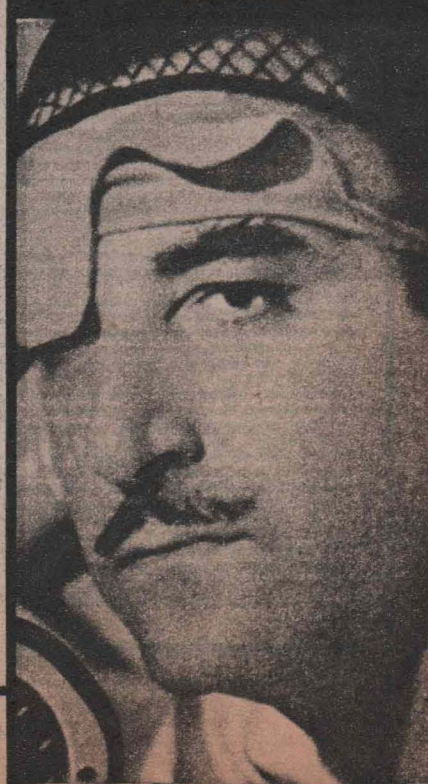
E vorba de un actor, de data asta adus tocmai din India, pentru a juca într-un film cu coloratură istorică. Numai că, blîndul Adnan Khurusha e un incurcă-lume, producînd bătaie de cap regizorului cit și întregii echipe de filmare. Consecințele nu se lasă așteptate: este gonit din echipa de filmare și pus la index de boss-ul atotputernic. Dar că așa cum trebuie să se întîmple într-o bună comedie de situații numele lui este trecut din greșală pe o listă de invitați la o simandicoasă serată. Cum spuneam și mai înainte, narațiunea cinematografică este foarte simplă, buna dispoziție și risul spectatorilor sînt captate de multe și impecabile gaguri adunate, suprapuse, alături. Precum Petru Comarnescu în al rău „Homo Americanus”, de acum peste cincizeci de ani, regizorul Blake Edwards prezintă, evident sarjat, tipuri reprezentative ale societății americane contemporane, dar și un anume stil de viață conturat de ele. Oamenii se întînesc, se salută, își zîmbesc încearcă să schimbe cîteva vorbe, gînduri, dar habar n-au cine sînt, ce caută acolo, ei au onorat doar o invitație. Cum se întîmple și pe la noi cînd la unele nunți unii cheflii întreprinzători se strecoară pe sub vigilența nașilor care își inchi-

puie că sînt din partea băiatului și viceversa... Sellers are ceva din prestația și rafinamentul actorului atît de îndrăgit în această parte a lumii și care s-a numit Toma Caragiu. Aceași sobrietate și naturalețe a parodierii locurilor și figurilor comune. Totul cu spontaneitate și farmec cu o ușurință a plierii pe rol.

Tot atît de firesc, se strecoară și actorul indian printre companiile săi. Apar și boss-ul și soția lui în postură de amabilă amfitrionă și un ofițer glorios cîndva, la pensie astăzi, evocînd timpuri trecute și junele actor-vedeta play boy, mulțisor la trup și pușintel la minte și regizorul de film pus pe seducerea unei tinere debutante, servitoarea neagră, dar și chelnerul beiv — impecabil jucat de un actor cu aura lui Malec. Și în și prin toată această harababură unde practic nu se întîmplă nimic — este doar o simplă petrecere, lumea se distrează și spectatorul e poftit să rîdă — năvitate candidă, nu totdeauna însă inocentă, provoacă o întreagă cascadă de situații comice. Ar putea fi considerate puierile în simplitatea lor, dar ingenios împinate, realizează scene de efect. Uneori marea artă se naște tocmai din aceste măruntășuri aparent anodine. Finalul, de tip hollywoodian, unde clasică bătaie generaia cu frișcă este înlocuită cu o baie generală pe muzică de dans — excelentă orchestra care cîntă, cîntă, cîntă, în timp ce cota apelor risului pe ecran și în sala crește — dă ciștig de cauză, în registru sentimental, incurcării actor care poate adormi fericit cu gîndul la noua Dulcinea salvată din mijlocul dezastrului. Fără a fi un film cu adîncimi psihologice sau dezbateri morale *Petrecerea* rămîne o bună comedie — mai ales — datorită prestației de excepție a lui Peter Sellers.

Bedros HORASANGIAN

Un actor cu sute de „măști”:
Peter Sellers





Neo-romanticul „noului val”: Claude Lelouch
(Anouk Aimée și Jean-Louis Trintignant — Un bărbat și o femeie)

Proba timpului

Un bărbat și o femeie se cunosc intim-pator la școala-internat unde învață și locuiesc copiii lor. El are un băiețel, ea o fetiță. El are și un automobil — ea n-are. Și cînd ea pierde trenul de întoarcere la Paris, și mai și plouă torrențial, nu-i normal ca el să fie politicos și s-o conducă cu mașina? Bă da, chiar așa se petrec lucrurile! Aproape nimic mai banal decît o căătorie fără... peripeții. Dar ce frumoasă este acea scenă mută în care stînjeneala celor doi nu dispăre deloc; tatonarea reciprocă este parcă involuntară, fiecare încearcă — cu cea mai mare discreție — să-l simtă, să-l cunoască pe celălalt. Bărbatul este un om obișnuit; nici urît, nici frumos, nici atlet, nici pirpiriu; este însă un om adevărat, muncește, crește un copil rămas fără mamă. Și mai este un mare timid. Femeia este și ea o femeie obișnuită: nici înaltă, nici mărunță, desigur frumoasă așa cum trebuie să fie toate femeile, conștientă de feminitatea pe care și-o reprimă, străină de orice gest de cochetărie echivocă. Ce subiect pentru un film poate fi mai oarecare decît întîlnirea a doi oameni obișnuiți și, probabil de aceea, cu biografii asemănătoare: slujbă, familie, copil, dragoste împartășită, dar sfîșiată de aripa neîndurătoare a morții? Și totuși... Filmul lui Claude Lelouche „Un bărbat și o femeie”, realizat în 1966 și premiat la Cannes cu „Palme d'or” în același an, nu este deloc banal sau oarecare. Pelicula aceasta, care a impresionat o generație de spectatori și a umzit nenumărate batiste albe sau colorate, „să în picioare” și astăzi, continuînd să fie o melodramă modernă în care se întînesc și, în final, se unesc două destine marcate de aceeași întîmplare: moartea celei sau a celui iubit. Fără să fie o capodoperă, fără replici memorabile (poate doar „...Original e numai cel pe care-l iubești”), filmul rezistă prin firesc și naturalitate, reușind și o mare performanță: transformarea aserțiunii potrivit căreia „...e de neconceput ca omul să nu poată fi fericit”, într-o dovadă peremptorie. Și într-adevăr demonstrează cu virtuozitate că omul nu trebuie să-și refuze fericirea, că „...iubirea e mai tare decît noi” și că „...razele iubirii sînt atît de fierbinți încît ne ard și ne mistuie”. Se pare că este necesar acest purgatoriu pentru a intra în paradisiul iubirii, pentru a accepta fericirea! „Un bărbat și o femeie” mai are un personaj principal — muzica semnată de Francis Lai — avînd rolul (poate prea subliniat pe alocuri) de comentator al evenimentelor. Dar ce s-a petrecut? Ce „eveniment” poate constitui faptul că un bărbat și o femeie — liberi de obligații conjugale — se cunosc și că între ei se înfiripă o poveste de dragoste? Ei bine, tocmai în asta constă frumusețea, nu, nu doar frumusețea, ci și puterea de seducție a filmului: în prezentarea acestui adevăr de viață cu o uimitoare și emoționantă simplitate. Bărbatul și femeia vorbesc despre un trecut apropiat care este însă mereu prezent în ființa lor; acest trecut într-un anume fel îl apropie și în alt fel îl des-

parte ca un zid; numai că trecutul va fi topit, desigur de... razele fierbinți ale iubirii. Cît se poate de normal pentru spectatori și cît de neașteptat pentru protagoniștii întîmplării!! Marea lor șansă — deci și a filmului — de a scăpa de capcana unui simplism desuet, de a se salva de la anonimă a prezența unui strălucit cuplu actoricesc: Anouk Aimée și Jean-Louis Trintignant, ei innobilează partiturile, oferindu-se cu generozitate ochiului magic al camerei.

Bărbatul intruchipat J.L. Trintignant — deși este om în toată firea, în deplinătatea facultăților fizice și psihice — pare un copil mare, blind, sfios, delicat și candid. El nu forțează nota niciodată; iar cînd este îndreptățit s-o facă, nu poate decît să murmure constant: „...de ce? de ce?”

Delicatețea și gentilețea îi sînt prieteni buni. Ce minunat este primul lui gest de intimitate! Acel moment cînd se încumetă s-o atingă pentru întia oară, prinzîndu-i mina într-a sa, este atît de sugestiv și expresiv încît valorează cît o adevărată declarație de dragoste. Diferitele stări — de la reținerea și gingașia cu care-și apropie mina, la teama că va fi greșit înțeles, pînă la bucuria gestului și chiar plăcerea ușoarei mingîliri — sînt exprimate de actor cu ușurință și rapiditatea nori-

lor alungați de vînt. Bărbatul, care-și învinge timiditatea numai la volanul bolidului zburător, are o candoare și reacții de adolescent îndrăgostit. Deși este cîștigător al raliului Paris—Monte Carlo, el stă la banchet singur, trist, ușor obosit și cu gîndurile desigur în altă parte; în clipa în care citește telegrama ei cu „... te iubesc”, bărbatul întinereste brusc, hotărîrea de a pleca neîntîrziat la Paris nu mai are nici o stăvilă și secvența întoarcerii de la Monte Carlo este o ocazie de portretizare foarte, foarte nuanțată, pe care Trintignant a folosit-o la maximum. El este pur și simplu inundat de fericire, ochii parcă își schimbă culoarea, devenind azurii din căprui; cotropit de o nebanuită energie nu va simți oboseala drumului; el este acum năpădit de duioșie, uimire și tandrețe; el este cotropit de teamă, îngrijorare și nerăbdare și de multe alte sentimente contradictorii ce pot stăpîni un bărbat care aleargă la întîlnirea cu femeia iubită.

Femeia intruchipată de Anouk Aimée chiar merită să fie iubită, merită să fie căutată și așteptată, merită să fie înțeleasă, merita... Frumoasă, inteligentă, lipsită de orice excentricitate sau urmă de frivolitate, această femeie simplă și curată se dovedește a fi — absolut normal, nu-i așa? — mamă și soție nu numai iubitoare, ci devotată. Foarte sensibilă în general și în mod special cînd e vorba de trecut (unde se refugiază autosugestionîndu-se că este fericită), ea are o reacție explozivă la inofensiva lui replică: „...aș fi vrut să-l cunosc pe soțul dumneavoastră...” Această femeie atît de obișnuită și de specială totodată — datorită poate unei pudori de liceană ori feminității aparte, care într-un fel parcă o jenează — este evident marcată de prezența permanentă a umbrei celui care i-a fost soț. Nici întîlnirea bărbatului din seara ploioasă nu are darul miraculos să o readucă imediat din trecutul care o amorțește. Trezirea din lumea ei de amintiri, delzipearea de ce-a fost, revenirea în prezent, se produc pe nesimțite, femeia surprinzîndu-și gesturi și atitudini neașteptate (unele o contrariază, altele o bucură, altele o pun în incurcătură), culminînd cu telegrama în care face declarația de dragoste. S-ar părea că de-aici pînă la ruperea totală de trecut mai este doar un pas; da, un singur pas! Dar femeia iubitoare și devotată soțului, nu poate să-l facă. Poate că niciodată ca pînă acum sufletul nu i-a fost atît de răvășit de dulcea povară a amintirilor frumoase. Pentru ea, soțul încă nu e mort.

Personaj complex, femeia a beneficiat de interpretarea actriței tulburătoare și fermeatoare care este Anouk Aimée. Misterioasă și în același timp foarte firească, actrița posedă o neobișnuită artă a nuanțării. Cîte sensuri i se ghicesc într-un singur zîmbet! Cîte stări se vor nu etalate, ci ascunse, într-o aplicare de cap sau în ridicarea unei șuvițe rebelă! Dar cîte nu se mai pot spune despre un film care putea fi banal, dar nu e, în care un bărbat și o femeie se cunosc întîmplător...

Mariana CERCEL

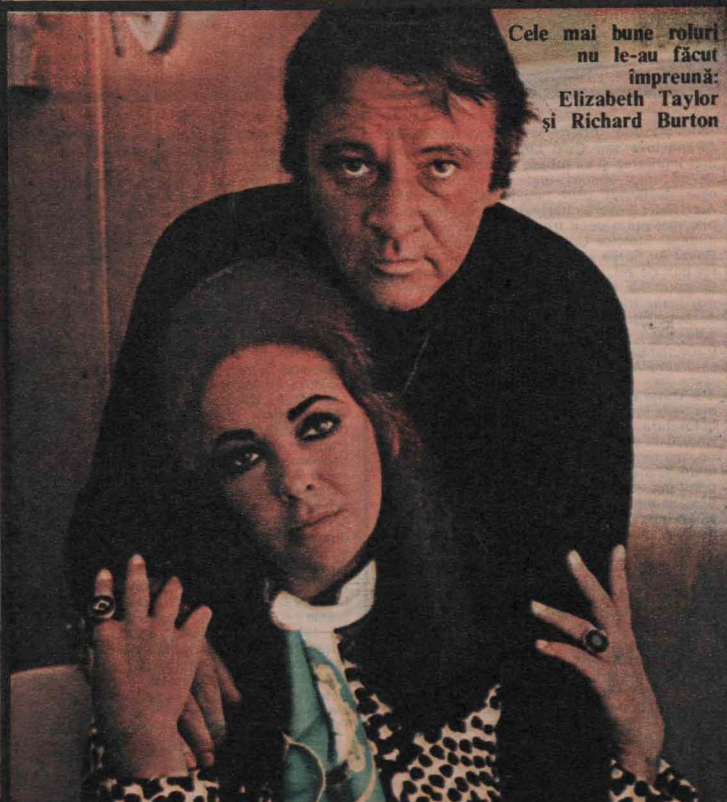
Tăria slăbiciunii

Despre Richard Burton nu se poate vorbi, cred, decît cu admirație și respect. Chiar dacă într-o perioadă a vieții sale a furnizat

După Sunetul muzicii Julie Andrews în topul celor mai „rentabili” actori



Cele mai bune roluri nu le-au făcut împreună: Elizabeth Taylor și Richard Burton



fără să vrea, material pentru paginile de scandal ale gazetelor. Chiar dacă a jucat și în cîteva filme slabe. Dar acest artist, originar din Țara Gallilor, merită respectul și admirația noastră fie și numai pentru modul în care a reușit să își depășească handicapul condiției sociale (copil de mîneri săraci din faimoasa zonă carboniferă a Marii Britanii), pentru a ajunge unul din cei mai mari actori ai teatrului englez și, nu mai puțin, ai cinematografilor mondiale.

În favoarea lui Richard Jenkins a intervenit șansa, în persoana profesorului Philip H. Burton, care a acceptat să fie tutorele acestui elev orfan (ce continua să meargă la școala teatrului, el însuși autor de scenarii radiofonice, tutorelui nu i-a fost greu să-și dea seama de talentul dramatic al băiatului). Așa că, în paralel cu pregătirea pentru severele examene de admitere la Oxford, el i-a supus la intense exerciții de dicție, reușind să-i transforme accentul galez într-un foarte școlit accent englezesc. La rîndul său, lucrat cu îndîjfire, glasul liceanului, răgușit și lipsit de control, a devenit un adevărat instrument muzical, capabil de incredibile nuanțe. Peste ani, după studiile universitare (în timpul cărora tînărul Jenkins a început să joace teatru), după război (la care a participat ca pilot militar, ipostază jucată în scurtă sa apariție din Ceea mai lungă zi), odată angajat ca actor, Richard va adopta numele de Burton, ca omagiu adus celui ce știuse să îl călăuzească în drumul său către artă.

La Stratford on Avon el își cîștigă repede admirația colegilor. „Băiatul acesta poartă în ochi o catedrală” — spunea unul dintre ei despre noul venit. Frumos, plin de talent, cloctodind de energie, învățat să muncească neîncetat, Burton va fi, în curînd, socotit drept urmașul firesc al lui Laurence Olivier, în teatrul britanic. Asta în special, datorită originalității și strălucirii pe care le-a conferit

el rolurilor din repertoriul shakespearean. (Despre Hamlet-ul său se poate spune că a făcut epocă). Burton practica un joc sobru, temperat, știind să-și „dirijeze” cu mare artă exploziile. Grație unei înclinații innăscute spre poezie, vocea sa, atît de bogată în inflexiuni, transforma orice text în muzică...

Cînd în 1953, este invitat la Hollywood, pentru rolul principal masculin din **Verșoara mea Rachel**, Burton are 28 de ani. Aura sa de erou romantic nu se risipește în fața aparatului de filmat. Marele actor de teatru devine, peste noapte, vedeta de cinema. O vedetă a cerei popularitate crește cu fiecare nou film. Dar romantismul este și unul al zilelor noastre: prin tulburătoarea interpretare dată tînarului furios (pe societate și pe el însuși) din **Privește înapoi cu mine**, neliniștitul care, în zbuciumul său, distruge (ca, altădată, Hamlet), tocmai pe cei care îl iubesc sincer — actorul își dovedește acuta sensibilitate și cea-rea putere de înțelegere față de problemele ce-l frămîntă pe contemporanii săi. Acesta a și fost unul din secretele admirabile ale artei lui Richard Burton: capacitatea sa uluitoare de a intrupa oameni ai tuturor timpurilor. Mari figuri ale istoriei, din antichitate și pînă în epoca modernă, de la Alexandru Macedon la Iosip Broz Tito, dar și eroi anonimi ai celui de-al doilea război mondial, realizați la fel de pregnant. A creat personaje memorabile în adaptări cinematografice ale repertoriului clasic (Hamlet, Becket, Dr. Faustus), dar și caractere nu mai puțin captivante în filme cu subiect modern, ecranizări sau nu (**Cine se teme de Virginia Woolf?**, **Scurtă înfîlțire**, **Equus**). Din păcate, pentru noi spectatori, toate aceste recapitulări se formulează la timpul trecut. Burton a murit în 1984. Alte roluri nu vor mai fi.

Soarta s-a întors cu ironie împotriva lui, aducînd-o în viața sa pe Elizabeth Taylor. Căci, numai o ironie a soartei poate fi scotit faptul că extraordinariul actor nu i s-a acordat rangul de star decît după căsătoria sa cu superstarul feminin al anilor '60. Și dacă aici s-ar mai putea găsi niște explicații de natură sociologică (star-sistemul e un asemenea fenomen), cealaltă ironie a soartei — faptul că, exceptînd **Cine se teme de Virginia Woolf?**, în toate filmele în care o are parteneră pe Liz, el joacă sub nivelul foarte înalt cu care ne-a obișnuit, rămîne inexplicabil...

Chiar dacă nu furtunoasa lor viață conjugală îl reprezintă, pentru noi, pe Burton, un lucru este cert. Din clipa în care a acceptat să joace rolul lui Marc Antoniu în mult discutata super-producție **Cleopatra** (1963), viața lui s-a schimbat. Cel mai păgubit din asta a fost publicul de teatru, lipsit de acum înainte de un idol al său. Cei cîștigați au fost spectatori de cinema, pe care starul i-a răsfățat cu cite două-trei filme pe an. Dar actorul, el ce a avut de cîștigat? Bani, asta da, ecranul fiind mult mai rentabil decît scena. Dar, apucînd-o pe alt drum, Burton a abandonat nu doar o muză pentru alta, dar și o viață particulară obișnuită pentru una plină de tapaj, nelipsită de un iz de vulgaritate. Priviți-l cu atenție în filmele sale de după 1963. Chiar dacă pătrunzătoare la lui privire abstrăa a rămas tot de nepătruns, melancolia i s-a accentuat și o undă de auto-ironie se lasă percepută. Să nu fi găsit sau să nu fi vrut să găsească în el puterea de a se smulge din „Jumea dezlîntută”? De a-și realiza visul, ce devenise o adevărată obsesie, să creeze pe scenă un Rege Lear?...

Oricum ar sta lucrurile, cînd iubim un om îl iubim cu toate defectele și slăbiciunile sale. Pentru noi el rămîne marele și admirabilul Burton, inegalabil în **Becket** și în **Noaptea iguanei** și în toate celelalte roluri ale sale, chiar și în cele din filme ce nu îl meritau. Iar fața de un lucid care, conștient de ceea ce pierduse abandonînd teatru, spunea: „Fiecaruia i se oferă o opțiune — una dificilă, una lesnicioasă. Majoritatea oamenilor, indiferent de profesia, de pregătirea și obișnuița lor se confruntă, mai devreme sau mai tîrziu, cu o opțiune facilă și cu una dificilă, dar aducătoare de mari satisfacții”. De un asemenea om decî, nu putem vorbi decît cu respect.

Aura PURAN

marină vădov, tată a șapte copii incîntători. Subiectul e cunoscut de mai toată lumea, căci filmul, realizat în 1965, deține recordul de încasări al deceniului al șaptelea. De aproape un sfert de secol, copii, care nu erau pe lume pe cînd s-a făcut filmul, pînă în care erau de vîrsta copiilor de acum, cînd i-au văzut prima oară, adulți care vor să-și amintească de copilărie, bătrîni dornici să re-trăiască un crîmpei de tinerete, toți sînt bucuroși să (re)vadă **Sunetul muzicii**. M-am numărat printre ei.

Îmi vine greu, acum, să-mi amintesc exact ce de mi-a plăcut atunci, demult, cînd încă nici nu știam bine să citesc, cînd ni emiteam judecăți de valoare, ci mă emoționam pur și simplu, fără crispări intelectuale, fără pretenții estetice.

Deci: recunosc că **Sunetul muzicii** poartă amprenta unui profesionalism impecabil în toate compartimentele sale. Scenariul combină inteligent ingredientele melodramei cu cele ale basmului, liantul fiind o stare de bucurie tandră ce învaluipe perpetuu relațiile dintre personaje, accentuează cu abilitate nu atît povestea de dragoste dintre drăgălașa guvernanta și frumosul căpitan, cit povestea de dragoste, mult mai tulburătoare, excelent descrisă cinematografic, dintre guvernanta și cei șapte copii ai căpitanului. Muzica filmului nu mai are nevoie de nici un comentariu, căci ea, de mult, a devenit un reper în domeniul musicalului. O imagine gîndită cu măiestrie, care ne poartă printr-un Salzburg fastuos, dintr-o Austrie ce-și trăiește ultimele ceasuri de libertate înaintea ocupației fasciste. O distribuție de zile mari, decoruri și costume de mare tinută toate acestea sub bagheta unui regizor de marcă precum Robert Wise justifică lunga carieră a acestui film scotit, pe bună dreptate, una dintre culmile genului. Cele cinci premii Oscar (scenariu, regie, imagine, muzică, montaj) n-au făcut decît să confirme calități evidente...

Desigur, în pofida succesului său, acest film va suporta întotdeauna obiectiile unor esteți rafinați ce-l vor cataloga cu nonșalanță „film ușor”. Ceea ce e chiar adevărat, numai că **Sunetul muzicii** e pur și simplu o capodoperă a „genului ușor”. Și, mai mult, știe să însereze accente grave. Acel sfert de film care urmărește instalarea nazismului în Austria da profunzime întregii povești. Trecerea de la explozia de muzică, bucurie, optimism, speranță, sentimente delicate, frumusețe, mai ales frumusețe descoperită în totul, în dantelele rochiilor, în forma scaunelor de terasă, în culoarea băuților și strălucirea oglinzilor, trecerea deci la austeritatea posacă a nazismului care anihilează totul, fără scrupule, spune multe despre profesionalismul de fond al autorilor.

„Am impresia că trăiesc într-o lume care se prăbușește” rostește la un moment dat căpitanul și prăbușirea începe să se facă simțită în prezența unor siruri lungi de soldați, mărșăluind prin același Salzburg care răsună de bucuria muzicii, sau a unor drapele naziste arborate la poruncă. Lumea care se prăbușește, e o Austrie clocolind de muzică, expresie a speranței și libertății și **Sunetul muzicii** (atît prin subiect cit și prin titlu său) devine expresia cinematografică a aceluși spirit austriac. Finalul în care festivalul de la Salzburg se vrea o demonstrație că „nimic nu s-a schimbat în Austria”, în timp ce soldații nazisti înarmați, supraveghează, totul, cu cerbicie; momentul în care muzica devine din manifestare a bucurie, protest politic, cînd melodia Floare-de-coliț, simbolizînd spiritul național al Austriei, e demonstrativ cîntată în cor de mii de spectatori, sub ochii de oțel ai gărzilor naziste, declanșînd o reacție de patriotism autentic, — finalul devine expresia artistică a condiției oricărui popor silit să se subordoneze altuia. Happy-end-ul care ne face să respirăm ușurați că proaspăta familie, împreună cu cei șapte copii reușește să scape de sub urmărirea nazistă, nu ne scutește să ne amintim care a fost mersul istoriei în ceasurile cele mai negre ale ascensiunii naziste. Un gen ușor? Poate. Dar încercat de sensuri grave.

Irina POPESCU

Mirajele deșertului

Dincolo de multe particularități ce țin de condițiile proprii ale afirmării cinematografurilor naționale ale Africii și Americii Latine, deviza filmului văzut ca „o școală a istoriei”, „o armă cu 24 de focuri pe secundă”, unifică eforturi și căutări dintre cele mai deosebite.

Anexat, pînă în anii '60, unor diverse compartimente ale producțiilor străine, cu precădere franceze, filmul tunisian începe să-și scrie adevărată biografie spre sfîrșitul deceniului șapte, primul lung metraj consensual ca atare, fiind **Zorile** al lui Omar Khliif. În anul în care debutau algerianul Mohamed If-ticene cu **Singele exilului**, senegalezul Babacar Samd cu **Kodou** (1971), Brahim Babai atrage atenția, cu o dramatică interogare, asupra viitorului — și **mine**, același autor realizează, peste cinci ani, un amplu film de montaj, **Victoria unui popor**. Critica internațională îi va remarca, în continuare, pe Abdellatif Ben Ammar, pe Naceur Ktari acesta din urmă fost ucenic al lui Rossellini și Dino Risi, figurînd, deja în dicționare de specialitate cu filmul politic **Ambasadorii**, inspirat din existența amară a emigranților. **Soarele hienelor**, **Rid Essed** propun noi cineaști: Ridha Behi, Nouri Bouzid, atașaj aceleiași ardente problematici sociale. Și **Mirajele deșertului** lansează un debutant, distins — printre altele — cu Premiul special al juriului pentru „opera prima” la Festivalul internațional de la Cartagina, Nacer Khemir, un debutant care, într-o măsură ce ne pare mai accentuată decît cea decelabilă în creația colegilor săi, solidarizează filmul maghrebin cu preocupările cinematografului „Africii negre”, terenul comun fiind obsedanta temă a afliării identității naționale.

Întrebările care pot frămînta conștiința unei colectivități, „cine sîntem, de unde venim”, creatorii le răspund fie cu argumentele istoriei, fie cu mărturii filtrate de tradițiile spirituale. Regizorul tunisian, în a cărui primă operă delusim propensiunea spre compoziție de ampolare poematică, invocă o mitologie în al cărei adînc misterios spectacol european nu are, probabil, un acces total, dar eventuala obscuritate a unor înțelesuri este răscumpărată în beneficiul poeziei. Începutul filmului, articulat ca o naratiune realistă, (un tînar învățator pornește la drum spre școala unui sat din deșert, ca „proaspăt numit”) este repede absorbit într-o densă rețea metaforică. Școala, posibil reper al vieții cotidiene se dovedește a fi inexistentă, în schimb, una dintre primele imagini ce i se infățășează nou-

lui venit este cea a „rătăcitorilor deșertului”, detașamente de tineri cutreierînd în neștre pustii, atrași de magnetul unei comori pierdute în negura vremii. Satul în care descinde, întreaga lui suflare, trăiesc în toropela unei așteptări ce se prelungește din veac și a cărei enigmă îi va fi delegată de un bătrîn: pe locurile invadate de deșert se așterneau cîndva grădini, se înaltau palate ale căror chei ar fi fost încredințate unui caligraf ce le-a îngropat la rădăcina unui copac. Știința înțeleptului posesor al unei cărți ce încheie în ea adevărul despre tot acest trecut nu poate învinge însă „mirajul deșertului”, fiecare generație îi plătește tributul. Ceea ce începe ca un joc, se termină cu un blestem: copiii fură toate oglinzile pentru a reconstitui din cioburi palele miracifice de odinioară, dar și pentru a interzice confruntarea cu timpul, matrii sapă sîsișic pentru a descoperi presupusa comoră, tinerii, înstrăinați de valră, hălăduiesc prin nisipuri.

Forța legendei pare ineluctabilă: pe măsură ce afla, din gura înțeleptului, adevărul, tînarul nu adără la realitate, ci va deveni sclavul aceleiași chemări, în codul poetic al filmului, moartea și mirajul au emisari identici, personificați fiind de femei misterioase care, la ceasul potrivit, îl iau de mină pe cel ales, pentru a trece împreună o simbolică poartă. Tămăcim aici o subtilă punere în discuție, în termenii unei culturi particulare, a cunoașterii care nu anulează impactul și vraja legendei în care s-a sedimentat trecutul unui popor, depozitarul tuturor comoriilor. Reasezarea filmului, în final, într-o zonă „realistă” nu prăbușește sumptuosul edificiu metaforic, ci îi limpezeste sensurile. Apariția unui personaj „terre-a-terre” care dorește să ancheteze, în bună lege, împrejurările dispariției învățătorului și care nu pricepe nimic din incilicla poveste cu „rătăcitorii deșertului” este intens ridiculizată. Omul ordinii și instituția modernă pe care o reprezintă sînt respinși de această lume nu atît închisă cit apărătoare a unui trecut ce poate proba identitatea națională.

Autor total — scenariu, dialogurile și regia îi poartă semnătura — Nacer Khemir, bine susținut de imaginea operatorului Georges Barsky, se dovedește un cineașt ambițios, caruia îi sînt la îndemîna alternările vizuunii realiste cu cea omnică, a spațiilor vaste, luno-coase și neliniștitoare cu cele de o plasticitate programatică teatrală, în care semnele culturale pot fi citite mai pe îndelete.

Magda MIHĂLESCU

Casa și lumea de Satyajit Ray în „Săptămîna filmului indian”



Sunetul muzicii

Aparent, lucrurile sînt foarte ușor de analizat și calificat: un film fermecător, unde, în decoruri sumptuoase și peisaje splendide, se consumă, înaintînd vertiginos spre happy end, povestea de dragoste fermecătoare și atasantă, dintre o tînară aspirantă la titlul de călugăriță și un la fel de atrăgător ofițer de

Colegiul de redacție

Ecaterina Oproiu
redactor șef
Mircea Alexandrescu
redactor șef adj.
Virgil Poiană
Alice Mănoiu

Coperta I



Maia Morgenstern și Euseblu Ștefănescu — parteneri în filmul lui Mircea Mureșan după un scenariu de Radu Tudoran: **Marla și marea**

Foto: Victor STROE

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

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

Prezentarea artistică și prezentarea grafică
Ioana Stălie

Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
«Casa Școlii» — București

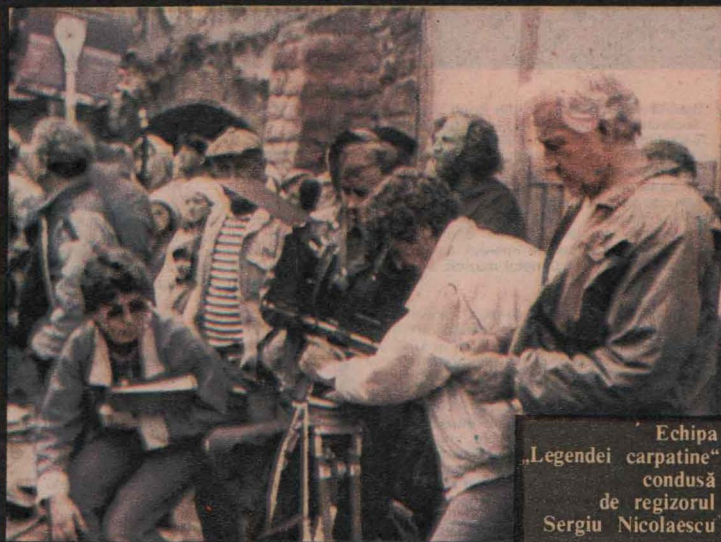
Atenție,
se filmează!

Legenda carpatină

Mine de dimineață dacă nu plouă, filmăm în decor exterior la Buftea. Mașina echipei pleacă de la Grădina Icoanei la ora 8. Alte detalii la fața locului. La revedere!

Înarmați cu aceste lapidare informații, obținute în urma unei discuții telefonice cu regizorul Sergiu Nicolaescu, ne prezentăm, după ce-am studiat în zori norii — să fie cirrus? să fie cumulus? sau poate sînt nimbus? — reporter și fotoreporter la ora și locul știut și, iată că, în curînd, ajungem la țintă. Printre valurile de vegetație aproape luxuriantă revărsată în acest început precoce de vară zarim, pe malul lacului, „un castel medieval încercuit cu ziduri de piatră durate din lepez și dale de forme și mărimi diferite. Numai dibăcia mesterilor munteni, obișnuiți cu piatra a îngăduit construcției să înfrunte arșița venurilor vînturile aspre ale ierilor, navărilor și veacurilor. Veacurile au ștrîbit muchiile dalelor, ploile au șlefuit crenelurile iar urmele scursorilor de smoolă topită stau marturie luptelor crîncene pentru supraviețuire...” Așa l-a gîndit și descris scriitorul scenarist Francisc Munteanu.

Vom trăi o zi de lucru în decor, alături de membrii echipei filmului **Legenda carpatină** (Coroana de foc). Pînă cînd figurăția (numeroasă) își îmbracă armurile, își incinge spa-



Echipei
„Legendei carpatine”
condusă
de regizorul
Sergiu Nicolaescu

O baladă cinematografică cu semnificații istorice și reverberații etern umane

De prisos să mai spunem că dialogul nostru se încheiase. Dar înainte de a fi „ochi și urechi” la ce urma să se întîmple în misteriosul castel să notăm cele spuse de scenarist, scriitorul Francisc Munteanu. „Idea **Legen-**

dei carpatine aparține lui Sergiu Nicolaescu, cu zece de ani în urmă, voia să realizeze o anti-Miorița sau un anti-Meșter Manole, o baladă optimistă, viguroasă, bărbătească, care să înfrunte destinul. Această dorință s-a ma-

terializat în scenariul scris în formă de baladă în care timpul apare drept personaj simbolic, după cum apar simbolurile Țării Românești — Valahia, Moldova și Transilvania. Subiectul e simplu ca o baladă și demonstrează permanența poporului român în spațiul Carpațo-Danubiano-Pontic. Acțiunea filmului se petrece în secolul XIII, după cea de-a cincea Cruciadă, perioada de infiltrare a cavalerilor unguri în Transilvania. Cam alții”.

Să exemplificăm puțin, citind un fragment din secvența I, fragment menit să împlinească rolul de punere în atmosferă a viitoarelor (palpitante? mai mult ca sigur!) întîmplări. „Copaci uscați cu crengi golase, contorsionate, se profilează pe un cer jos, cu nori zdrențuiți, sfișiați parcă de ghearele ramurilor șlefuite de vînturile aspre ale înălțimilor. Tot peisajul pietros, torturat poartă amprenta erelor geologice: urcușurile abrupte, presărate cu colțuri de bazalt, printre care, supraviețuind tufșurile scunde, incovoiate de vînt își tremură tulpinile plîpînde. Vîntul ca printre corzile dezacordate ale unei harpe șuiera, țiuie cu reverberații. De undeva, poate chiar din pîntecul munților, se aud îndufundat dar tot mai puternic bătăile unei inimi. Pulsățiile acestui cord, simbolic, vor reveni, vor suprasolicita timpanele spectatorilor în anumite momente ale filmului...”

Între timp piața, podișca crenelurilor, meterezele castelului s-au populat cu o mulțime veselă și peștiră în care recunoaștem țirgovești, scutieri, cavaleri, nobili, negușteri, purtînd veșmintele Evului mediu. Într-un colț, mulțimea a făcut cerc în jurul a doi spadasi care se ducează înverșunat. În clipa în care își ridică vizierile îl recunosc pe cascadeorul Paul Fister și Constantin Paun. Repeta o lovitură care se încapățînează „să nu iasă cum trebuie”. „Te retragi doi pași și apoi ataci, lovind cu latul spadei” îl sfătuiește Paul Fister pe colegul lui. Rotita prea repede spada zboară literalmente pe deasupra capetelor noastre și se înfige în pămînt chiar lîngă piciorul cavalerului Dragon și regele cetății. A fost un moment de emoție resimțit doar de privitori, pentru că demnul cavaler, actorul Vladimir Găitan cu mult calm, se apleacă puțin, și ridică spada pe care o predă cascadeorului. Îmi oferă cu gentilețe... de cavaler, propriul scaun și începem un dialog. Ne-am așezat cam în drum și scuzați, scuzați, pardon, pardon, tot trec rînduri-rînduri de arcași așa, încît, ne retragem mai la umbră. „N-am crezut că va veni ziua cînd voi juca un rol de tată! Mă obișnuisem să fiu june prim, tînăr, în mai toate ipostazele tineretii și iată, ca acum, îl aștept la castel pe fiul meu (în dublu rol actorul George Alexandru)”. Lăsînd gluma la o parte, și aranjîndu-și cu un gest scurt șuvițele albe (de machiajul lui Mircea Vodă) continuă: „În **Legendă...** fac un dublu rol și aceste treceri prin vîrstă mi se par extrem de interesante. Ce-am mai filmat înte timp? Cum colaborez cu Sergiu Nicolaescu? După filmul lui Alexandru Tatos, întunecare, care m-a prilejuit un interesant rol de compoziție, a urmat o perioadă de absență de pe platouri. Știi și eu... Se caută cu obstinație figuri noi și cele vechi sînt puțin uitate. Sergiu Nicolaescu are talentul deosebit de a pune un actor în ipostazele cele mai potrivite”.

Furați de dialog nu observăm că s-a făcut liniște și de pe meterezele castelului, regizorul, secundat de... secunzii Rodica Nițescu și Emil Slotea conduce repetiția. „Figurația să se miște cu mai multă vioiciune! pregătiți florile. Stop!” Nu sînt aliniați arcașii. Și în plus, sub un copac stau două scuturi parșite. Privirea atentă a regizorului nu omite nici un detaliu vestimentar, dărmite două scuturi! Scena 65, cadrul V, turnat unu, scrie pe clacheta secretara de platou Ani Costache, în timp ce regele (Vladimir Găitan) urcă maiestros scările întîmpinat de sunetul voios al trompeților. Prind un moment propice și îl „pisează” repede, repede, pe fiul lui (George Alexandru) cu cîteva întrebări. „Puțin incomodat de armură și zale și cirliionții i s-au umezit de sudoare, dar, firește că nu se plînge. El va fi și Prințul și Băiatul, două personaje semănînd ca două picături de apă, avînd însă caractere diametral opuse. „Prințul e un războinic dur, arrogant, crescut după regulile etichetei de la curte, iar Băiatul e un naiv, curat sufletește, ca unul care a trăit în mijlocul naturii. Îi unește totuși ceva: vitejia”. „Atenție, actorii să vină la cadrul!” Soarele se cam joacă de-a v-ați ascunselea și trebuie pîndit momentul așa încît, cei doi operatori, Nicolae Girardi și Alexandru Groza și asistentul de imagine Florin Kostrakievicz sînt „pe poziție” cu exponmentul în mîna. „Arcașii din colț! Vă rog, nu loviți cu scutul zidul că nu e din piatră, e din ipsos vopsit”, șoptește autorul decorurilor, arhitect Ștefan Antonescu care ne și invită să vedem interioarele, sala tronului, dormitoare, taințe, blazoane, „avem de toate în filmul nostru, n-am uitat nimic, de cîinci ani m-am specializat numai în decoruri de epocă. Costumele sînt semnate de Gabriela Nicolaescu”.

„Atenție”, răsuna glasul puternic al regizorului reverberat prin portavoce, liniște, „filmăm!”

Ileana PERNEȘ DĂNALACHE

Foto: VICTOR STROE

Hangița: Simona Șomăgescu

Dădaca și micul prinț: Manuela Hărăbör și Vlad Nemeș



În dublu rol: și Vladimir Găitan și George Alexandru

dele, își strînge zălele, este timp să-i solicităm cîteva păreri regizorului Sergiu Nicolaescu care răspunde în stilul bine cunoscut. Scurt. Concis. La obiect și la subiect: „În secolul XIII, undeva în creierul munților Carpați, — se va filma mult la Virful Omul, la Babele — cîțiva bărbați puternici, căliți în lupte se vor înfrunta într-o legendă care vizualizează ideea că pămîntul sînt al țării are o inimă, o coroană, o sabie. În rolurile principale masculine apar actorii Vladimir Găitan, George Alexandru, Virgil Flonda, Sergiu Nicolaescu, Cornel Girbea, Ion Rîțiu, Răzvan Ionescu. Din distribuția feminină fac parte Simona Șomăgescu, o tînără balerină de la Opera Română, Manuela Hărăbör, Cornelia Pavlovici, Rodica Badiu — actrița la Teatrul de Stat din Tirgu Mureș”, „Nicu (Girardi) și tu, Sandule (Groza) va trebui să refacem cadrul de sus pe care l-am tras ieri înainte de începerea ploii. Se întunecase rău de tot și n-aș vrea să avem vreo surpriză neplăcută”.

