

Cine
ma

Nr. 10
Anul XXVIII
(320)

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



În întîmpinarea

Congresului al XIV-lea al P.C.R.

**O artă a ridicării conștiinței
patriotice și revoluționare**



În întâmpinarea Congresului al XIV-lea al P.C.R.

O artă a rid

Responsabilitatea unui angajament

In aceste momente de adîncă vibrație patriotică, în consens cu întregul nostru popor, cineștii, toți oamenii muncii din cinematografie, își exprimă deplina adiere față de Hotărîrea Plenarei C.C. al P.C.R. privind propunerea ca, la cel de-al XIV-lea Congres, în funcția supremă de secretar general al partidului nostru să fie reales cel mai iubit și aliat fiu al poporului nostru, cititorul României socialiste moderne, luptător neobosit pentru cauza socialismului și a păcii în lume, tovarășul Nicolae Ceaușescu. În această opțiune de importanță istorică se regăsește expresia stimei și dragostei neîmbrîmte pe care întregul partid și popor o poartă marelui nostru conducător, chezașul sigur a înfăptuirii Programului partidului de faurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

Cu aleasă stimă și profund respect aducem, de asemenea, un cald și vibrant omagiu mult stimatelor și iubitelor tovarășe Elena Ceaușescu, pentru contribuția remarcabilă la elaborarea și înfăptuirea politicii partidului, la înflorirea continuă a științei, învățămîntului și culturii românești.

Călăuziți de înaltele comandamente de ordin politic, etic și estetic subliniate, în repetate rânduri, în documentele de partid, în indicațiile și îndrumările date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, creatorii și lucrătorii din domeniul cinematografiei și-au concentrat forțele în direcția diversificării tematiche, a îmbogățirii mesajului și ridicării nivelului artistic al filmului românesc, astfel încît noile producții cinematografice să constituie un mijloc eficient de educație patriotică revoluționară a maselor, de modelare a omului nou, constructor devotat al socialismului și comunismului în patria noastră.

Sutele de filme documentare de scurt metraj ca și filmele documentar-artistice de amplă sinteză realizate în ultimii ani, cum sînt: „Cu poporul pentru popor”, „București — file de epopee”, „Sub semnul marilor împliniri”, „Drum de luptă și biruință”, constituie o cronică vie a operei mărețe de edificare a unei societăți în România, oferind spectatorilor de azi din țară și de peste hotare, precum și generațiilor viitoare, mărturia unui efort

creator al clasei muncitoare, țărânilor, intelectualității, pentru înălțarea patriei socialiste pe trepte tot mai înalte de civilizație și progres, imaginea realizării de însemnată istorică obținute de poporul nostru sub conducerea Partidului Comunist Român, în anii revoluției și construcției socialismului și, îndeosebi, în epoca inaugurată de Congresul al IX-lea.

Totodată au fost realizate noi filme artistice inspirate din actualitatea socialistă a țării, din viața și preocupările oamenilor muncii, aducînd pe ecrane imaginea unor personaje exemplare, animate de conștiința responsabilității civice, de principiile eticii socialiste, de înalte idealuri umaniste, așa cum sînt filmele: „Cale liberă”, „Vulcanul stîns”, „Niste băieți grozavi”, „Figuranții”, „Promisiuni”; noi ecranizări după opere clasice ale literaturii noastre care au privilegiul creației originale și interpretării actoricești memorabile, ca în filmele: „Moromeții”, „Pădureanca”, „Jacob”, „Cuibul de viespi”. „Cei care plătesc cu viața”, precum și noi producții inspirate din epopea națională a poporului român cum sînt: „Noi cei din linia întâi”, „Mircea” ș.a.

Prezent în toate manifestările politico-educative care au marcat evenimente majore din viața țării, filmul și-a adus contribuția la lărgirea orizontului de cunoaștere a oamenilor muncii, la educarea spectatorilor și îndeosebi a tinerilor, în spiritul patriotismului socialist și umanismului revoluționar.

Așa cum s-a subliniat în mod critic și aut critic în analizele făcute în cadrul adunărilor de dezbateri a proiectelor de documente pentru Congresul al XIV-lea al partidului, în activitatea cinematografiei s-au manifestat și o serie de deficiențe. Noi, cei care lucrăm la Centrala „Româniafilm” și desigur, nu numai noi, știm că alături de filmele de certă valoare, premiate în țară și străinătate, au fost produse filme mediocre, slabe ca realizare artistică și forță educativă, avînd la bază scenariu cu un conținut ideatic minor.

Sîntem conștienți că filmul românesc rămîne încă dator față de comandamentele ma-

Cronica unui timp eroic

Adevărurile realității, adevărurile istoriei sînt și adevărurile operei de artă. Semnificațiile operei artistice izvorăsc din semnificațiile realității. Din acele semnificații ce pun în lumină adevărurile oamenilor, ce urmăresc justetea aprecierii și interpretării evenimentelor așa cum o atestă filmele noastre documentare, la care am avut și eu onoarea să colaborez. Și sînt adevăruri de esență faptul că în acest secol, pentru români, Partidul Comunist s-a aflat în fruntea luptei pentru afirmarea și cucerirea independenței și libertății naționale. Pentru abolirea flagrantelor inechități sociale și înlăturarea vechii orinduri capitaliste. Pentru apărarea integrității teritoriale a țării și înlăturarea de pe pămîntul patriei a cotorpilorilor fasciști. Pentru angajarea națiunii pe drumul nou al construcției socialiste, într-un proces de profunde transformări revoluționare, pentru perfecționarea activității politice, economice, sociale, spirituale. Opțiune de istorică însemnată asumată de întregul partid și cu deosebire după Congresul al IX-lea al Partidului. Și este un fapt valid de desătușarea operei de construcție socialistă demn de memoria peliculei aceluia care în opera constructivă de anvergură nemărită, în fruntea ei, în calitatea de conducător suprem al partidului și al țării, s-a aliat și se alia tovarășul Nicolae Ceaușescu, care încă din anii tineri și-a identificat viața, lupta, convingerile cu năzuințele supreme ale poporului, cu cauza clasei muncitoare, cu idealurile socialiste ale partidului comunist. Și este un fapt încărcat de semnificații multiple, acela că, în toți acești ani, aducînd o prestigioasă și permanentă contribuție la înfăptuirea operei revoluționare românești, la progresul economiei, științei, culturii și învățămîntului, tovarășa Elena Ceaușescu, personalitate remarcabilă a vieții politice și științifice românești și internaționale.

Este un adevăr de esență acela că România de azi, cu impresionanțele ei cititorilor reprezentative pentru puterea de construcție și creație a poporului este opera mareașă a partidului care a știut să angajeze toate energiile națiunii pentru a asigura progresul continuu al patriei. Pentru a o înscrie cu demnitate ca pe o patrie liberă, suverană, independentă printre popoarele lumii.

În mod firesc, filmele documentare de mare amploare ce și propun să surprindă, într-o sinteză delinitorie, realitățile și adevărurile României acestui timp se vor sprijini ca pe niște coloane de neclintit, pe aceste adevăruri. Iată de ce am numit cîteva din filmele la care am lucrat: **Partidul — inima țării, O viață închinată fetei patriei, Al patriei eroi între eroi, Timp eroic pe plaiuri de legendă, Ani de luptă, ani de glorie** — cu sentimentul că prin aceste cuvinte se exprimă sintetic adevărurile fundamentale pentru istoria și devenirile poporului nostru. Că documentul, imaginea cinematografică, mărturisind chipul clipei, pot și trebuie să fie înălțate în orizonturile semnificațiilor perene, năzuind să îngemăneze clipele cu eternitatea.

O asemenea aspirație devine cu atît mai stimulatorie pentru filmul românesc în lumina orientărilor de excepțională însemnată cuprinse în magistrala Expunere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, la Plenara largită a Comitetului Central al partidului din 24—25 octombrie a.c., document programatic prin care s-a conturat și pentru oamenii de artă un program de anvergură creatoare, de afirmare plenară a vocațiilor creatoare prin împlinirea unor opere ce și aflu în permanență și fecund izvoarele în soluri generos al giei românești; în istoria eroică a poporului, în prezentul sau de muncă și creație plină de dăruire pentru triumful ideilor socialiste, așa cum le atestă și aceste zile de patetică angajare constructivă pentru a întâmpina cu noi și mărețe izbini Congresul al XIV-lea al partidului.

Nu mai înarmat cu o concepție clară, științifică asupra realităților — așa cum ne cere și recenta Expunere a secretarului general — artistul, animat de idealul profund umaniste, poate edifica o operă de artă capabilă să înălțe documentul din prezent ori din trecut mai presus de anecdotic, în spațiile semnificației perene adevărate. Și este un fapt demn de consemnat acela că de asemenea viziune, de o asemenea concepție asupra rosturilor artei beneficiază cineastul român care a fost și este animat de aspirația de a citi și deluși în imagine mesajul cu valabilitate umană, istorică incontestabilă.

(Continuare în pag. 4)
Nicolae DRAGOȘ

(Continuare în pag. 4)
Cornelia GEORGESCU

„Este bine cunoscut
că nu a existat,
nu există
și nu va exista
niciodată artă
de dragul artei.

Artă
a fost întotdeauna,
este
și va fi permanent
un puternic factor
al ridicării
conștiinței
patriotice
și revoluționare
a poporului!“

Nicolae CEAUȘESCU



„Ridicării conștiinței patriotice și revoluționare

Izvoarele pământului strămoșesc

Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la problemele socialismului, ale activității ideologice, politico-educative, de dezvoltare a conștiinței revoluționare, de formare a omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului în România (într-una la Ateneul Român, la recenta Plenară largită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, este pentru poporul nostru un document programatic de o înestimabilă valoare teoretică și practică. Toți cei care înțeleg munca lor ca pe o contribuție la înălțarea edificului României socialiste într-o țară a bunastării materiale și spirituale, toți acei care au crezut și cred cu neamănunțită că orinduirea socialistă este cea mai dreaptă orinduire cunoscută de omenire pînă acum, tot poporul român înțelege ca aceasta profund, multilaterală și clarvăzătoare analiză este o dezbateră de o vitală necesitate. În primul rînd „este necesară — după cum spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — deoarece, la trecutul 45 de ani de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și 41 de ani de la trecerea la edificarea socialismului în România“.

Necesitatea unei asemenea dezbateri ne apare azi cu atât mai clar cu cit pe plan mondial au apărut și apar diferite concepții și teorii privind mișcarea socialistă, teza deosebită, în strînsă legătură cu intensificarea activității cîrurilor reacționare, antisocialiste și anticomuniste, avînd drept țel amestecul în treburile interne ale țărilor socialiste, vizînd slăbirea construcției socialiste, încercînd destabilizarea socialismului.

Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu demăsoară o largă și profundă analiză a istoricului socialismului științific înca de la apariția lui în lume, acum 140 ani. Favoritii socialismului, Marx și Engels au făcut, la timpul lor, o exactă radiografiere a organismului capitalist și au dezvăluit cu un curaj pe care numai observarea științifică îl poate da că viitorul popoarelor nu poate fi decît lupta revoluționară de eliberare, de deslînțare a exploatații omului de către om.

Cerînd o aprofundare tematică a principiilor materialismului dialectic și istoric, arătînd că socialismul științific s-a dezvoltat permanent în lupta cu socialismul utopic, cu liberalismul burghez sau mic burghez, cu anarhismul,

cu reformismul, cu lichidatorismul și cu o serie de alte concepții idealiste, secretarul general al partidului face apel la consecvența care a caracterizat întotdeauna teoria și practica revoluționară și — deopotrivă — la capacitatea revoluționară de a nu considera nicodată teoria socialismului științific ca o teorie închisă, „elaborată definitiv, o dată pentru totdeauna“, de a dezvoltă socialismul științific în conformitate cu mersul noile realități istorice, în conformitate cu specificul fiecărei națiuni, cu atât mai mult, după cum ni se arată în expunere, în împrejurări internaționale în care situația globului pămîntesc se află într-un moment grav, în care primejdiile de toate felurile și, în primul rînd, primejdia unui război nuclear amenință viața popoarelor, a tuturor popoarelor, indiferent de sistem, și nu numai viața popoarelor, ci însăși viața.

Așa cum ne-a obișnuit în atîtea rînduri, secretarul general al partidului extinde considerentele și contribuțiile sale novatoare din domeniul teoretic în domeniul practicii sociale, ideologice, elaborînd clarificări de o mare profunzime și acuitate, trăsînd sarcini noi tuturor celor implicați în activitatea ideologică, în munca politico-educativă, în domeniile în care formarea omului nou apare ca un țel suprem și explicit. Este de la sine înțeles că această clarvăzătoare analiză reprezintă un ajutor inestimabil dat și oamenilor de artă cărora secretarul general li se adresează direct, atunci cînd precizează că „este de asemenea necesar să ridicăm mai puternic nivelul activității de creație literar-artistică. Avem nevoie de o literatură mai combativă, pătrunsă de un înalt spirit revoluționar, patriotic, inspirat din realitățile patriei noastre“.

Amintînd, așa cum a făcut-o întotdeauna, realizările importante înregistrate de arta românească în decursul anilor socialisti și cu precădere de la al IX-lea Congres al partidului, secretarul general ne atrage atenția cu deosebire asupra a ceea ce „trebuie să facem, mai cu seamă, în viitor“. Pozițiile partidului sînt clare, apelurile mai mult decît îndreptățite, îndrumările precise, cerințele de o nobilă justificare. „Avem nevoie de o proză și de poezii combative, cu spirit revoluționar

care să dinamizeze activitatea oamenilor muncii, a tineretului patriei noastre, de o muzică combativă, cu spirit patriotic și revoluționar, de filme mai bune, de un teatru mai bun“.

„Filme mai bune!“ Cum este cu putință să nu aderăm cu toată ființa noastră — și aici ne referim la modestul segment ocupat de cineaști în marele front al formării omului nou — secretarul general al partidului ne vorbește încă o dată de „Izvoarele limpezi ce izvorăsc din pămîntul strămoșesc“, ne cere să birăm din ele „apa vie, dătătoare de viață“. Cei om de cultură, cei autori de filme care își poartă, cu adevărat, acest nume — poate să nu răspundă acestui înțeles apel știut fiind că nu cei care au alergat după „lucioare“ strălucite, ci doar cei care au rămas strîns legați de pămîntul natal, doar aceia care s-au confundat cu realitățile patriei lor, doar acei care au făcut față cîntun cu poporul lor în toate momentele zbuciumate ale istoriei, au putut să-și împlinească propriile lor rosturi de „arștiști“ modelatori de conștiințe, stimulatori de mari elanuri patriotice. Istoria culturii românești nu cunoaște nici un cîntun român care a trăit în afara poporului român, dezinteresat de rosturile poporului lui în această lume. Așa cum istoria artei românești n-a înregistrat nici un creator care a meritat recunoașterea contemporaneității și a posterității — lerecîndu-se în așa-zise turnuri de filde, exersînd o așa-zisă artă pentru artă. Secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu nu înglobează problema artei pentru artă în domeniul limitat al esteticii: „Este bine cunoscut că nu a existat, nu există și nu va exista nicodată artă de dragul artei. Artă a fost întotdeauna, este și va fi permanent un puternic factor al ridicării conștiinței patriotice și revoluționare a poporului!“.

Este cu putință ca cinematografia, în ansamblul ei și fiecare cineașt în parte să nu înțeleagă limpezimea, necesitatea și îndemnul unor asemenea nobile, supreme imperitive? Nu e de conceput. Așa cum nu e de conceput sterila ocupație de a fabrica produse de artă „în sine“. Scopul suprem al artei este omul. Scopul suprem al artei socialiste este omul societății socialiste. Cineaștul demn de numele și menirea sa nu poate concepe că poate risipi energiile proprii și resurse materiale care nu-i aparțin, concepiînd filme de dragul filmului“. Mai mult decît oricînd, acum, cînd secretarul general al partidului constată o anume rămînire în urmă a activității ideologice, politico-educative, acum, cînd de la aceeași înaltă tribună sînt îndemnați să dezvoltăm „critica și autocritica, atitudinea fermă combativă față de lipsuri, recunoașterea deschisă a stărilor ne-

gative de lucruri și stabilirea măsurilor pentru înlăturarea acestora — ca o cerință obligatorie a mersului înainte“, acum cînd — se precizează — „critica și autocritica constituie o latură fundamentală a vieții de partid, a creșterii rolului conducător al partidului, a înnoirii continue și perfecționării societății noastre socialiste“ — mai mult decît oricînd, în activitatea noastră, luminată mai puternic de vastă și patrunzătoare analiză întreprinsă de secretarul general, înflăcărată și mai mult de îndemnul conținut de Expunerea sa, nouă, cineaștilor, ni se cere un profund moment de reflecție, izvorît din convingerea că cinematografia poate, cu adevărat, să dea țării noastre, poporului nostru, acele „filme mai bune“ cerute de secretarul general al partidului.

Nu e vorba numai de momente de reflecție. Această reflecție presupune o foarte lucidă trecere în revistă a rezultatelor muncii noastre în spiritul critic și autocritic de care vorbește secretarul general al partidului, spirit critic și responsabil, spirit critic nu de dragul criticii, ci în scopul înlăturării lipsurilor, a stărilor negative. Această reflecție trebuie să fie cu necesitate urmată de o etapă a faptelor. Faptele cineaștilor sînt filmele lor, filme istorice, filme din actualitate, bazate pe o știință a istoriei care consideră că „numai prin înțelegerea științifică pe baza adevărilor istorice a trecutului și a luptei poporului nostru vom înțelege mai bine cum s-a format, la ce nivel de dezvoltare a ajuns poporul nostru, ce a însemnat în istoria sa trecerea pe calea socialismului și făurirea cu succes a noul orînduirii socialiste“. Cu cit îndrumările și îndemnul cuprinse în Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la această recentă plenară vor fi înțelese mai profund, mai temeinic, cu atât va crește capacitatea cinematografiei noastre de a da filme puternic ancorate în realitățile istorice și în realitățile epocii noastre, filme ardente, convingătoare, combative în fața a tot ceea ce frînează mersul înainte, încurajînd noul, îmbărbătînd tot ceea ce trebuie îmbărbătat, pentru că arta să fie cu adevărat „cu poporul și pentru popor“. Cu alte cuvinte, pentru că cinematografia noastră să fie un și mai eficient formator de conștiințe, adică — așa cum ne cere secretarul general al partidului — participant activ în lupta neabătută de „ridicarea patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație, de creșterea continuă a nivelului de trai material și spiritual al poporului, de făurirea a socialismului și comunismului, de înlăturare necontînită a independenței și suveranității României“.

CINEMA

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României“



Filmul și școala

Cei mai tineri realizatori

Urmărind o statistică legată de structura pe vîrstă și profesioniști a publicului, m-a frapat numărul mare al elevilor care frecventează sălile de cinema. Se pare că acest lucru este valabil pentru toate țările, tinerii, îndeosebi adolescenții, fiind cei mai atrași de lumea artistică a filmului, admirîndu-i eroii povestilor cinematografice ca și pe cei ce le dau viață.

Pentru cei de pe bancile școlii, filmul nu înseamnă doar sălile de cinematograf sau, eventual, peliculele proiectate pe micul ecran, ci și peliculele care-i ajută substanțial în înțelegerea complexelor probleme științifice, respectiv filmul didactic, sprijin prețios pentru profesorul dornic să-și atragă elevii, să-și facă să perceapă mai concret și mai sugestiv esența unor procese chimice, biologice, fenomene fizice etc. Filmul didactic i se acordă multă atenție în lumea contemporană. O dovadă o constituie multiplele întâlniri internaționale, dezbateri, chiar și festivaluri, unde participarea României a fost dintre cele mai substanțiale. Ne preocupăm mult de filme științifice și de cele cu caracter educativ pe teme dintre cele mai variate. Realizăm în cadrul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică subiecte pe probleme ale tinerilor, legate de universul lor de gânduri și idei, idealuri, de orientare profesională, răspunzînd cu sensibilitate delicată întrebărilor ce tulbură sufletul adolescentin.

Numeroase sînt aspectele filmului didactic ce merită analize amănunțite și dezbateri detaliate. Mă voi opri, de data aceasta, numai asupra uneia singură, ea constituind trăsătura specifică nouă, o contribuție românească originală și anume: la realizarea acestor filme atragem pe cei mai tineri creatori. Filmul didactic e făcut de tineri pentru tineri. Unor specialiști în pedagogie această situație le poate părea absurdă. Tinerii — ei înșiși trebuie să învețe să realizeze filme didactice menite să educe tineretul, să ajute procesul de învățămînt.

Și această problemă delicată a fost soluționată — credem noi — cu mult tact și profesionalitate în cadrul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, studenții avînd înscrisă în programul lor analitica obligația realizării unui film didactic, în cadrul se va împlini un deceniu și jumătate de cînd, în istoria filmului didactic românesc, au intrat la loc de cinste, alături de semnaturile unor cunoscuți profesioniști de la Studioul „Alexandru Sahia” sau de la Buftea, și cele ale unor studenți. Filmele lor, la fel de iubite și apre-



Marea popularitate a filmelor cu și despre tineri
(*Liceenii*, regia Nicolae Corjos, scenariul George Sovu,
cu Cesonia Postelnicu și Ștefan Bănică jr.)

ciate de spectatori, ca și cele ale autorilor maturi și, nu o dată, laureați diverselor ediții ale Cupei de cristal au fost studenții I.A.T.C. de la regie și operatorie. Este adevărat că scenariile acestor filme didactice aparțin unor specialiști în dramaturgia cinematografică și că, alături de studenții ucenici, se afla, cu întreaga lor răspundere, și dascăli de la Institut sau consultanți pe problemele specifice. Dar soluțiile artistice, mijloacele, imaginile aparțin celor mai tineri creatori. Fantezia, sensibilitatea, inventivitatea sînt prezente, ca și tonul proaspăt, inedit. Se resimte o înțepenie a căutării unor modalități variate de expresie.

Mai există la filmul didactic realizat de tineri și o capacitate de comunicare directă cu spectatori apropiați ca vîrstă. Intrarea pe aceeași lungime de undă cu ei. Subiectele filmelor didactice sînt variate, determinate de multiplele discipline studiate în licee, de sarcinile programelor analitice.

Cele mai interesante — și prin obiectul lor ca și prin realizare — sînt filmele destinate cursului de literatură română, autori lor strîduindu-se să descopere în viață și opere scriitorilor prezentați aspecte noi, elemente originale. Sînt calități ce există din pînă în filmele *Ion Luca Caragiale* (1978, regia Cristina Nichituș-Mihăilescu), *Costebuc* (1980, regia Ștefan Neagru), *Lucian Blaga* (1982, regia

Responsabilitatea

(Urmare din pag. 2)

jore ale epoci pe care o trăim, că este nevoie ca el să oglindească obiectiv și angajat marile realizări obținute de poporul nostru sub conducerea clarvăzătoare a partidului, în opera de faurire a socialismului. Pentru a ne ridica la înălțimea exigențelor puse în fața noastră de conducerea partidului trebuie să depunem eforturi mai susținute pentru continuă perfecționare a pregătirii politico-ideologice a tuturor cadrelor care participă la producția cinematografică și pentru stimularea și sprijinirea mai eficientă a scriitorilor, regizorilor și celorlalți creatori în realizarea unor filme de înaltă ținută ideologică și artistică.

De aceea vom munci cu dăruire revoluționară, cu forțe înzestrate pentru a împlini cu prestigioase fapte de muncă Congresul al XIV-lea al partidului, Congresul marilor victorii socialiste, al independenței depline economice și politice a României, pentru îndeplinirea în mod exemplar a indicațiilor și sarcinilor trasate de partid, de secretarul său general, Iovășcu Nicolae Ceaușescu!

Leonard Hențiu), *Ion Slavici* (1983, regia Radu Caranfil, *Simbolismul în literatura română* (1983, regia Dimitrie Vitanidis, film distins cu premiul I la Cupa de cristal, un an mai tîrziu) sau *Senarii laice în miturile românești* (1987, regia Alexandra Fomete, film obținînd același premiu I la ediția a XX-a a Cupei de cristal). Creatorii acestor filme sînt aștazi regiilor cunoscuți, precum Cristina Nichituș-Mihăilescu sau Radu Caranfil, debutanți în acest an pe ecranul de la Costinești, dar în momentul realizării acestor filme, ei erau încă ucenici în arta cinematografică. Un alt grup de „didactice” ofertante prin libertatea de alegere a subiectelor și a evenimentelor arătate îl constituie filmele destinate învățării unor limbi străne. Aici cu adevărat nu există îngrădiri, conversația sau regulile gramaticale explicate putînd fi legate de felurile intimpiari, precum cele ilustrate cu deorbantă imaginație de Laurențiu Damian în *Pregătire pentru pick-nick* (lecție de limba engleză), de Nicolae Caranfil în *Îi fau se de pîcher lentement* (lecție de limba franceză) sau de Dan Paul Ionescu în *O vară fierbinte* (lecție de limba rusă).

Aparent aride demonstrații științifice, unorii ele se transformă în clipa de mare artă, așa cum s-a întîmplat în *Holografia*, regia Ioana Pop, premiat în 1987 la competiția profesională Cupa de cristal, sau în mai vechiul film *Experiența Milikan*, realizat de Antoniu Bereny în 1984. Mari satisfacții prin felul în care transmit, pe cale artistică, mesajul lor ne-o dau, mai cu seamă, filmele destinate orilor de filosofie și de educație civică și patriotică. Printre peliculele cele mai interesante, mai complexe din această categorie se înscriu *Spune-mi cu cine te-mprietenesti* (scenariul și regia Anghel Mora, distins în 1983 cu un binemeritat premiu I la Cupa de cristal), *Cum ne comportăm* (scenariul Dumitru Carabă, regia Lucian Crețu, apreciat nu numai la noi, ci și peste hotare, ca o sensibilă lecție de atitudine civică pentru copii), documentarul de amploare *Tineretul, factor activ în edificarea socialismului și comunismului* (regia Adrian Apostolescu — 1984), *Pînă nu este prea tîrziu*, o caldă pledoarie pentru pace, cîștigătoare Cupei de cristal în 1985 și a premiului I la Costinești în același an. *Dialectica și metafizica* (regia Ovidiu Ștefanu) sau recenta pelicula de educație ateistă *Modele contemporane ale universului și critica cosmogoniilor religioase*, realizată în 1988 de Doina Iacob.

Nu mi-am propus aici să înșir toate titlurile filmelor didactice realizate de studenți, ci să dau o succintă imagine a diversității acestor pelicule și a atenției acordate completării cunoștințelor elevilor în școala noastră cu ajutorul filmului. „Zestrea” existentă în școli sau la inspectoratele școlare județene este impresionantă ca volum și putine sînt domeniile încă neacoperite, filmul didactic împlinînd, în bună măsură, și funcția de prim element al culturii cinemaului, al pasiunatului spectator de mine, și — cine știe? — poate chiar al viitorului cineast. Publicul tînar are prilejul să înțeleagă nume de regiiori sau operatori încă necunoscuți și, dintre ei, poate unul din marii creatori de mine. Desigur nu aceasta este menirea esențială a filmului didactic, dar aspectul există și nu poate fi ignorat.

Ileana BERLOGEA

Lumina adolescenței

Pentru tîrșapești, încă ceva despre București: o statistică sui generis care povestește cu umor, în imagini insolite chiar și pentru ochul bucurșteanului, prea grabit unori,

Cronica unui timp eroic

(Urmare din pag. 2)

Datoria artistului adevărat este aceea de a respecta istoria, adevărul ei, și de a folosi documentele filmate pentru a pune în lumină cît mai convingător aceste adevăruri.

Desigur, fiecare epocă propune propriile ei realități, toate laolaltă configurîndu-le portretul pentru istorie. Desigur, contemporan sau nu cu epoca, artistul va privi către aceste realități nu cu dorința de a desprinde din ele o imagine fotografică, ci o imagine care să se distinga prin semnificații implicite și explicate. Cu cît mai mult este valabil acest adevăr în cazul celor de-a șaptea arte. Aici, se produce în plus și ceea ce s-a putea numi un miracol al timpului: nu odată imagini surprinse într-un anumit timp istoric, imagini aparent obținute dobîndesc, cu trecerea vremii, semnificații deosebite. Valoarea imaginii sporește astfel; ea depășește condiția de document pur și simplu devenind o mărturie concentrată a unei mai cuprinzătoare realități trecute. Cred că aici și-ar putea afla explicația arta autorilor de filme-document. Pe de o

**„În prezent, în școli și facultăți
învață aproape un sfert din populația țării.
Constituie o mândrie pentru noi să subliniem
că România se numără printre puținele țări din lume
care își pregătește prin forțe proprii
cadrele necesare pentru toate domeniile de activitate.”**

Elena CEAUȘESCU

istoria capitalei anilor '80. Un film realizat în 1980 pentru copii, nepoți și... strănepoți: timpul trecut la care, gramatical, recurge comentariul avertizând că filmul se adresează viitorului.

Viitorului... Acestui viitor care se plămădește acum, sub ochii noștri, prin grija noastră. Copiii și tinerii. Acelora alături de care „documentariști” Paula și Doru Segal sînt întodeuna cu sufletul și cu aparatul de filmat gata să înregistreze evenimentele esențiale ce le marchează viața... la sunetul primului clopoțel este, pentru viața de grădiniță, un eveniment esențial. La fel ca prima uniformă îmbrăcată... uniforma pe care o poartă Șoimii patriei. Lor le-au dedicat realizatorii acest film, pentru că ei, „șoimii” de azi, vor deveni „mari meșteri ai începutului de secol, de mileniu”. Odată cu îmbrăcarea uniformei, copii primesc investitura micilor — mari pentru ei — responsabilități ce le revin. Echipa de filmare venită „în vizită” la grădiniță consemnează: chiar dacă mașina de spălat ori „sempreparațiile” vor înlocui spălatoriile și gătitul „tradițional”, adulții de mine învață acum, cînd de-abia ating colțul mesei cu capul, să-și spele lucrurile ori să pună murături... Responsabilități... Participa la concursuri „Cine știe câștigă”. Decandata, tema este „Să ne cunoaștem cartierul”; cînd vor crește va fi poate cunoașterea planetei, a sistemului galactic... Copiii cresc. Pînă atunci, aici la grădiniță, sînt pregătiți pentru viață. „Ziua lui Catalin” este un prilej de a-și învața pe cei mici să cîntească sărbătorile; cu dragoste, cu flori, cu poezie și cîntec. Și așa, privirea mirată a copilului urmărind malaxorul la Fabrica de pline ajunge să descifreze buchile Abecedărilor-ului, așa buzele îngîndind poezia spusă de coliga de grădiniță ajung să rostiască tare și răsclipit primele silabe la vîrsta Abecedărilor-ului.

15 septembrie. Primul clopoțel al unui nou an școlar. Clasa a VI-a. Cresc copii, cresc grijiile, zice înțelepciunea bătrînească. Ce pot face niște copii de 11—12 ani? Afîm asistat la obșnuita Ședință cu părinții... Montați alert de planuri-detaliu: centură, pistoale, blugi. Insert de western? Într-un fel. Este o mostră din „epoca pistoalelor”; în rol de cowboy, elevul Buzescu. Istoria clasei a VI-a a cunoscut, după cum e și firesc, mai multe etape, dintre care cele mai importante — așa rezultă din ședință cu părinții — au fost cea a mingilor de tenis și cea a campionatului național de fotbal ascultat la „tranzistor” în timpul orărilor de curs. Nu! Nu cumva să credeți că realizatorii au căutat o clasă a VI-a cu cei mai neastîmpărați copii posibili... Nu. După cum o spune și tovarășa dirigintă, ei sînt „niște copii foarte buni”: inteligenți, studioși. Dar sint copii. Paula Segal riscă o întrebare: „Ce este un film documentar?” Răspuns: „Filmul documentar este acela care se dă înămine filmului la cinematograful Copiilor tovarășă dirigintă și părinții au acceptat cu bucurie să fie nu „actori”, ci „ei înșiși” personajele Ședinței cu părinții. Așa au învățat elevii dintr-o VI-a — „din experiență” — ce este un „film documentar”. Au învățat chiar și un termen

tehnic: cînd metrii interminabili de peliculă se incurcă și „se fac varză”, se cheamă corect... „salată”. Un final în obșnuita notă de umor a realizatorilor.

Scheme, ecuații, formule... Portrete de elevi concentrați deasupra catedrelor... lungi travinguri pe coridoarele școlii... Responsabilități, visuri, împliniri... Universul copilăriei și adolescenței ferice trecute pe băncile școlii... Pentru cei dintr-o XI-a C, clasa de electronică, problemele au început să capete conturul maturității... „Liceenii vor să li se încredințeze lucruri mai grele de făcut”... „Dacă ar avea mai multă încredere în noi...” preia, într-unul dintre subtitluri, Liceenii dorința de afirmare a elevilor. Ei vor ca în timpul orărilor de practică în fabrică să realizeze produse complexe, cu un ridicat grad de dificultate, ucenicia le este caracterizată de nerăbdare (în sensul cel mai bun al cuvîntului), de pasiune... „Timp liber? Care timp liber?” — bravează ei, într-un alt subtitlu pentru că o mare parte a acestui timp, electronicistii o dedică viitoare meșteri: pentru părinți, camera devenită atelier este un lucru obișnuit. Obșnuite, însă, au rămas pentru părinți și pentru profesori și năzbîtiele: „Azi n-am avut matricole...” recunoșc cei de-a XI-a, iar echipa de filmare se (ne) amuză surprinzînd pe banda replica unui cadru didactic: „Ai vrut să

întri în școală prin păcăleală?” — Cu sau fără matricolă, elevii iubesc școala. Și, vorba unei fete cu licență ghiduse în ochi, „elevii cuminți există doar în cele mai frumoase vise ale profesorilor”; important este că Absolvenții să-și urmeze cu pasiune calea aleasă în meserie, cu cîntecele aleasă în viață. Pentru că viața este, de fapt, un lung șir de Examenе... „Un film despre examene — spun realizatorii — poate fi un film despre fiecare dintre noi”.

Portrete, planuri-detaliu, unghiuri de filmare uncori, subtitluri subliniind replica interioară, contrapunctul „hazos”, comentarii muzicali niciodată grațiu, montajul alert ce își păstrează mereu încordată atenția și, în primul rînd, detaliul concret, semnificativ, ce sporește „efectul de realitate”, potențînd impactul cu spectatorul, sînt doar cîteva elemente ale unei arte poetice subtil elaborate de autori intru slujirea acestei teme.

Pentru strănepoți, încă ceva despre... — mereu gîndul la generațiile ce vor veni. Generații ce vor beneficia de „documente” privind... copilăria și adolescența bunicii și străbunicii lor: cum arătau, ce făceau, cum învâtau ei cînd erau... mici.

A sonda universul infantil, a explora universul adolescenței cu mijloacele specifice documentarului este o întreprindere deosebit de grea; delicatețea temei la care revin de

A face film documentar (adică „film-document”), de acolo vine cuvîntul și etimologia această obligă mult, spune esențialul despre adevăr, adică despre ceea ce trebuie să fie documentarul) este — în sine — un film colorat; filmul acestei minunate întîmplări-aventuri: a cunoaște, a înțelege, a înmagazina în cutele memoriei afective altele destine, altele viață, altele existențe și experiențe. Este un posibil film colorat, dar nicicînd posibil a fi făcut, căci e prea vast și prea intim. Facem — cîredată — frînturi din acest intim, propriu, unic film și semnăm pelicula „Sahia-film”. Citeodată.

Iată de ce, atunci cînd mă gîndesc la vrea dintr-aceste frînturi, nicicîndă nu mi-amintesc filmul ci momentul în care îl făceam. Momentul experienței.

Momentul cînd lucram 18 ani-Stop cadru a fost un moment fericit. Unul dintre puținele fericite. De obicei, momentul experienței este greu, chinut, uneori cu nuanțe dramatice. Dar atunci a fost fericit. Poate pentru că fericiti erau copiii aceia, ba nu, tinerii aceia, ba nu, oamenii aceia maturi care absolveau clasa a XII-a și intrau în viață. Poate pentru că momentul meu de înțelegere a fost atunci unul de tip afectiv.

1200 de elevi ai claselor a XII-a ale unui mare liceu bucovănean își încheiau studiile liceale. Clasele aveau nume ciudate pentru mine, clasa a XII-a S, clasa a XII-a T, și celor 1200 de elevi emoționați li se adăugau cam tot pe-alții părinți și profesori, în egală măsură emoționați. 2000 de oameni emoționați care trebuiau filmati emoționați. Ca să spui despre ei, ce? Adevărați! Dar care e adevărul?

Am discutat cu mulți dintre ei cu cîteva zile, cu cîteva săptămîni înainte de filmare. M-au primit buvursant. Unii cu o politețe rece, exactă și definitiv lipsită de orice șansa de comunicare reală. Alții persiflînd dorința mea de a realiza film adevărat, alții necrezători, alții cu o dorință de colaborare, alți de vîie” și „spontană” înclî nu puteam decît să suspectez. Se ascundeau. Am început atunci să-i întreb: Ce vreți să devii? „Un tip cu mapă”... „La ce facultate dai?” „La cea mai apropiată de casă”... „Ce intenționezi în continuare?” „Să dau cu banul!”

Se ascundeau. Eram pe punctul să-i cred pe cei ce îmi strecuraseră în urechi, „deh, generația de azi... superficialitate, inconsistență, neseriozitate...” „Si-am început să cercetez. Fata care își „dădea cu banul” viața câștigase o olimpiadă internațională de matematică, băiatul „cu mapă” avea două inovații omologate la OSIM, iar cel cu facultatea „cea mai apropiată de casă” se pregătea de 4 ani pentru istorie-filosofie și dădea examen la 500 km de casă, tocmai la Cluj, pentru că — spunea el — facultatea de acolo e „cea mai bună din țară”.

Se ascundeau. Modestie, timoriditate, neîncredere în utilitatea de a face și altora cunoscute — prin film — lucrurile care îi caracterizau, de fapt? Probabil, cîte ceva din toate acestea.

Am explicat atunci că vreau un film adevărat despre ei, cei ce se ascund de mine. Un film adevărat despre oameni. Oamenii tineri și vîrsta lor. Despre... de ce alții îi consideră superficiali, despre... dacă sînt sau nu așa cum îi consideră alții...

M-au „adoptat” imediat. Un film adevărat doreau și ei, dar nu crezuseră că cineva ar putea fi interesat să știe despre ei și altceva decît rezultatele în cifre ale muncii lor. M-au considerat „de-al lor”, m-au investit cu încredere nelimitată, unul mi-a zis: „gata, șef, mergem pe mîna ta”, altul mi-a oferit o țigară — „Carpați fără” — ultima și mai ales cea care urma să fie prima țigară „Jegala”, prima țigară de după absolvire.

A fost un film adevărat. Sau cel puțin adevărat față de experiența mea referitoare la ei. Un film despre niște tineri contradictorii, despre o vîrstă unică și, concomitent, un film adevărat despre niște rezultate în muncă spectaculoase.

Iar pentru mine a fost un moment fericit. Căci mi-am indus alina vitalitate, alina credință în bine, alina bucurie de a trăi, alina frumusețe, alina putere, alina încredere, alina speranță, înclî am avut atunci, în timpul acelei experiențe, odată cu ei, impresia că nimic nu-mi poate sta în cale.

Sabina POP

**Un stop cadru dintr-un excelent
Stop cadru: 18 ani de Sabina Pop**



Victor Rebengue
dînd prestată unui pedagog de școală nouă
(alături de Diana Lupescu în *Piculi*)

parte, cînd este vorba despre prezentul trăit de autor, acesta se ilustrează ca artist autentic prin capacitatea, prin intuiția de a surprinde, din multe oferte ale realității acele imagini reprezentative și semnificative pentru prezent, pentru viață și munca oamenilor, pentru aspirațiile lor și puterea de a le împlini, prin vocație creatoare. Fiind reprezentativ pentru un moment, asemenea imagini trebuie să poarte în substanță lor șansa de a se îmbogăți odată cu trecerea timpului, să aibă, deci, calitatea de document semnificativ și pentru viitor. Să mă explic, într-un cartier muncitoresc, imediat după război, îmbrăcați în salopeta de epocă, clișia muncitori își cumpără pinea de la brutărie. Un fapt obișnuit, dar dacă știi să citești în privirile acestor oameni, să descifrezi sentimentele de satisfacție prin acest gest simplu, omenește, se constată, de fapt, intrarea vieții în normal, începe timid drumul spre construirea de certitudini, o asemenea imagine — aparent modestă, cotidiană — devine mai mult decît un simplu document. Ea sintetizează adînci sentimente omenești, se poate constitui într-un veritabil simbol pentru începuturile de drum către un nou fel de viață. La vremea lor, imagini cinematografice care au surprins împărtășirea pămînturilor moșierești în momentul re-

formei agrare, ori semnătura stingăce a unor țărani: prin care optau pentru o altfel de viață, sau momentul cînd se bătea primul țărș pentru ceea ce urma să fie o viitoare construcție, exprimau realități, evenimente cotidiene, obișnuite. Cu trecerea timpului, ele au urcat din cotidian spre zonele unor mărturii încărcate de semnificații și emoții.

Am avut prilejul să descopăr acest adevăr care încarcă de noblete și de responsabilitate profesia autorilor unor astfel de filme — lucrînd imediat cu regiștii și operatorii pentru realizarea unor filme — documente de amplă respirație — ce năzuiesc să surprindă, în întreaga lor amplitudine, momente esențiale din noua devenire a poporului român sub conducerea partidului, dintr-o istorie ce s-a scris și se scrie sub ochii noștri. Desigur, realitățile acestor decenii au fost mai dense și mai complexe, evenimentele au avut un grad de acuitate și dinamism, mult mai intens decît reușesc să reconstituie imaginile surprinse pe viu. Pentru că viața, realitatea nu pot fi concurate de filmul documentar, acesta fiind chemat nu doar să reconstituie evenimentele, ci să propună reflecții, atitudini, semnificații în legătură cu evenimentele de însemnătate epocală pe care le trăim.

fiecare dată realizatorii Paula și Doru Segal care ochi proaspăt și inventivitate a expresiei, înțelegere și dragoste. Pe portativul documentarului românesc, creația celor doi autori constituie o notă aparte ce are sunetul entuziast pentru cei care n-au pășit încă pragul maturității, nostalgic pentru noi ceilalți — sunetul clopoțelului școlar.

Marina ROMAN JUC

Liceul!
Privire dinăuntru

A fi documentarist înseamnă o nesfîrșită, fastuoasă aventură a cunoașterii. Este un privilegiu șansa pe care i-o oferă documentarul de a deveni cunoscător și apoi depozitar a altor experiențe diferite.

Peisajul românesc

Decorul-atmosferă
(Amza Pellea și Cristian Sofron
în *Atunci i-am condamnat
pe toți la moarte*,
regia Sergiu Nicolaescu,
decoruri Marcel Bogos,
imaginea Alexandru David)

Geografia
patriei
(George Constantin
în *Burebista*,
regia
Gheorghe Vitanidis,
decoruri
Bob Nicolaescu,
imaginea
Petru Maier)

personaj cinematografic

Mai multă prospețime

La începuturile ei, arta noastră cinematografică a plătit un tribut îndebujat de mare ponicilor de tot felul. Mai târziu, când se va încerca o deslășire mai profundă a modului cum s-a dezvoltat filmul românesc, se va putea constata — printre altele — că drumul acestei dezvoltări a trecut și prin atitudinea de împotrivire a celor mai buni cinești la tot ceea ce era artificial. Astăzi, de pildă, se întâmplă mai rar (doar când realizatorul este constrins de unele motive economice), ca cineva, filmând, să spunem, printr-o fereastră, să zărească în ultimul plan o padure de brazi ori fragmentul unui peisaj citadin, ca elemente ale unui fundal pictat sau rezolvat fotografic.

Printre cele mai însemnate rezultate dobândite în cautarea adevărului, se numără și acelea care se referă la reprezentarea mediului ambiant. Lucrurile s-au schimbat mult. Într-un conceptul de peisaj ca personaj cinematografic a suferit serioase mutații, întrucât viziunea idilică de la începuturi, reprezentată mai mult prin semnele exterioare ale unui caracter românesc (uneori prin motive decorative, de pildă), s-a aflat în dezechor cu o tentativă de reflectare mai adâncă a adevărului de viață observat și adus în film.

În această direcție au existat, cred eu, două faze distincte ale atitudinii cineștilor români. În prima fază, ei au avut tendința de-a ieși din decorurile de pe platou (adesea tradate de condiția lor butaforică), pentru a apela la ceea ce se numește „filmările pe viu”, adică la filmări în exterior și interior reale. Este o fază a „verismului” cinematografic, a surprinderii mediului ambiant în ceea ce are el mai natural. Prin acestea, în filme

patrundera mai multă prospețime și veridicitate, chiar dacă procedul nu-i ferea pe toți cineștii de unele efecte ale naturalismului, și, în pofida faptului că atunci când exista măiestrie artistică, decorul de platou poate să-și păstreze valabilitatea (de exemplu: *Pădurea spinzuraților* a lui Liviu Ciulei). Oricum, cu „filmările pe viu”, în filmele cele mai bune, peisajul românesc devine personaj cinematografic nu mai semăna cu acele „landschafte”-uri copiate, parca, după vechi cărți postale ilustrate. Era un pas înainte.

În a doua fază, se adoptă o atitudine mai

aceștia (cer iertare acelor cinești ale căror nume ar fi putut continua pe cele de mai sus), și veți întâlni atitudinea regizorului român față de peisajul românesc din cea de-a doua fază.

În sfârșit, dar nu în ultimul rând, să observăm că o expresie artistică a peisajului ca personaj cinematografic nu este posibilă în afara unei strinse legături a acestuia cu personajele filmului. În tactica și în arsenalul imagistic al regizorului intra și aceea posibilitate deosebită de exprimare ca el să găsească nu numai legăturile dintre personaje, dar și pe acelea dintre personaj și lumea materială înconjurătoare. Peisajul, de la cel „frumos” și pînă la cel de rafinată expresivitate, plastică, poate rămâne fără ecou în sufletul spectatorului, dacă se păstrează detașat de eroi și, implicit, de ideile filmului.

Cu tot riscul unei lipse de modestie pe care ar implica-o o asemenea intervenție, să-mi fie permis, spre a ancora în concret, să

Peisajul natural poate fi un excelent argument artistic

profundă. Încercînd să ajungă la esența, cineștii noștri caută expresia peisajului-personaj, climatul, starea lui de spirit, care, adesea, poate completa sau chiar declanșa starea de spirit a vreunui personaj. La acest rezultat nu mai poate contribui simpla reprezentare (static-fotografică) a peisajului-personaj. Acum, pe un plan superior, trebuie să intervină gândirea regizorală care compune, decupează, recompune, creînd contra-puncturi. Uită-ți la filmele unor realizatori ca (aliterîz numele lor în ordine alfabetică și în nici un caz după vreun criteriu valoric): Andrei Blaier, Mircea Daneliuc, Dan Pîța, Alexandru Tatos, Malvina Ursianu și nu numai

ma refer la unele exemplificări culese din filmele proprii. Filmul *Tudor*, scenariu Mihnea Gheorghiu, imaginea Costache Ciubotaru (de la a cărui realizare se împlinesc 25 de ani), se înscrie în tendințele primei faze despre care a fost vorba: cautarea veridicității. Fiind un film de evocare istorică, el a utilizat decorul de platou și chiar unele ansambluri scenografice extinse. Era destul de dificil de găsit criteriile veridicității la un material de viață provenind dintr-o epocă trecută, epocă despre care nu posedam alte cunoștințe decît cele provenite din documentele istorice și din materialele iconografice. Singurul criteriu pe care l-am putut găsi a fost asimilarea oamenilor de atunci cu tipul uman întâlnit în Oltenia zilelor noastre, adică a românilor din această parte de țară. După vreo opt expediții de prospectare a lungul și de-a latul Olteniei, am putut să cunoșc cum vorbeau românii de pe pămîntul lui Tudor, care le erau gesturile, cum cîntau din gură, din frunza ori din solz de pește. La acești oameni am raportat unele costume din film, mai ales după ce la Sauca, de pildă, în laziile de zestre ale oamenilor ni s-au arătat costume, așa cum au fost pe vremea lui Tudor. A fost minunat să constatăm, ca, pe cînd de la toate acestea, personajele filmului au făcut osmoza cu peisajele fixate de noi în prospect, determinînd ca peisajele să arate în film ca peisaje înconfundabile — românești! De la peisajul de pe coperta de deschidere a filmului: panduri calare, văzuți în plan general, alternîndu-se undeva, la orizont, pe linia virurilor de deal, și terminînd cu peisajul de pe ultima coperta a filmului: fîntina cu ciutura legănîndu-se în vînt (sugerînd moartea eroului), toate peisajele au purtat pecetea veridicității peisajului românesc.

Mai târziu, se pare că o asemenea temă „citadină” ca cea abordată în *Un film cu o fată fermecătoare* (scenariu Radu Cosău, decoruri: Gheorghe Tîncu) nu va avea niciodată nimic comun cu o reprezentare autohtonă a peisajului orașenesc.

Fiind vorba de strazi cu arhitectură contemporană, acțiunea putea să pară prea bine ca este amplasată orînde în altă parte a Europei. Chiar dacă în acest film nu se pomenea un cuvînt despre București, spectatorul a simțit imediat că eroina Ruxandra Vancu flana pe strazi bucureștene. A fost o primă încercare (nu izbutită pînă la capăt) de-a reprezenta Bucureștiul, nu atât ca pe o realitate recunoscută, cît ca pe o restituire a aromei specifice marelui nostru oraș.

Am putut face o experiență interesantă în *Orașul văzut de sus* (scenariu Marcel Parus, Dumitru Solomon, decoruri Virgil Moise, imaginea Florin Mihailescu) repetată mai tîrziu în *Mircea din tren* (scenariu D.R. Popescu, decoruri Marcel Bogos, imaginea Nicu Stan). Sigur, din punct de vedere al realizării, nu se descoperea nimic nou, deoarece redarea unor exterioare filmate în locuri alese diferit se mai practicasă în majoritatea cazurilor, însă, procedeele se adoptase mai mult din rațiunea de-a se evita filmările în decoruri de platou. Noi am ambiționat ca prin aceasta să creem un mediu ambiant unic (din mai multe locuri de filmare) și specific, animat de găsirea unei expresii artistice care să potențeze și mai mult ideea filmului. Alegînd orașele Tulcea, Braila și Giurgiu pentru a reconstitui orașul de pe Dunare în care trăia primăria Maria Soreescu, eroina din *Orașul văzut de sus*, precum și orașele Reșița, Galați și București pentru compunerea orașului industrial din *Mircea din tren*, am încercat, pe de-o parte, să sugerăm ca problematicile din ambele filme nu erau valabile pentru un oraș anume, iar pe de-altă parte, s-a izbutit totuși, cred, unitatea de ansamblu a scenografiilor.

Filmul în care ne-am apropiat mai mult de redarea unei expresii mai marcate a Bucureștiului a fost *Angela merge mai departe* (decoruri arh. Dodu Balasoiu). Aceasta s-a datorat atât scenariului Evei Sirbu, cît și profesiei eroinei filmului: Angela (Dorina Lazar) parcurgea cu taximetru! ei străzile Capitalei.

În timpul căutarilor din perioada de pregătire, mi-am amintit de cartierul copilăriei mele, vechiul cartier bucurestean Dealul Spirii, spre care, de oriunde ai fi venit, trebuia să urci dealul. Pe una din străzile cartierului, pe strada Anonnoaei (cu un capăt, sus, în strada Uranus, și cu celălalt, jos, în strada Antim), chiar la mijlocul pantei, am ales noi acea uimătoare casa a mamei Angelei, obținînd în film inefabilul unui vechi cartier bucurestean. Apoi, ca într-un veritabil reportaj, Bucureștiul s-a mai adunat și din imagini fulgurante care se vedeau din goana taximetruului: cheul Dimbovitiei, aeroportul Baneasa, arterele principale ale Capitalei, marginile orașului etc. Toate aceste peisaje n-au rămas în film doar niste simple momente fotografice, pentru că peisajele se încăleau și se influențau prin prezența personajelor. La rîndul lor, personajele capatau starea de spirit a peisajelor.

Aceste cîteva confesiuni și notații pe marginea problemei peisajului românesc ca personaj cinematografic nu au velleitatea de-a se sustine ca elemente cu valabilitate unică de experiență. O privire și o reflecție mai adîncă asupra unor filme realizate de cineștii noștri din toate generațiile poate convinge că există și alte caz de acces spre reprezentarea peisajului românesc în film.

Lucian BRATU

Decorul — sentiment
(*Moromeții* de Stere Gulea,
decoruri Daniel Răduță,
imaginea Vivi Drăgan Vasile)

„O atenție deosebită va trebui să acordăm, în continuare, înfăptuirii ferme a politicii partidului și statului cu privire la apărarea și păstrarea mediului înconjurător”.

Nicolae CEAUȘESCU

**Amprenta
specificului
național**

Desigur și cadrul scenografic, fie el un peisaj sau o simplă cameră de bloc, ar putea constitui un personaj cinematografic. Adevăratul personaj scenografic rămâne însă omul, eroul de film, fie el contemporan sau istoric. Acest om, firește, în transfigurarea artistică pe care o presupune filmul, ca orice artă, nu poate fi desprins de contextul social-istoric, de mediul ambiental, care nu e un simplu fundal ci o realitate ce-l determină cauzal. Un personaj poate fi caracterizat de camera în care locuiește, de locul sau de munca, de un amanunț revelator al decorului, uneori mai eficient și mai expresiv decât o pot face chiar replicile.

Pentru un film contemporan, de pildă, ce simplu ar fi dacă țara noastră, cu splendorii sau cadrul natural atât de variat și de echilibrat, ar putea servi întodeauna drept cadru scenografic. Ar fi foarte simplu dacă satele noastre vechi, orașele tradiționale ca și colosalele peisaje industriale actuale, noile orașe în ansamblul lor, clădirile sociale ca și complexe de locuințe ar putea servi — repet — întodeauna așa cum sînt ca decoruri-personaj. Acestea toate, da, în film pot fi un personaj. Un personaj de film documentar. Un erou de reportaj, de fotografie. Filmul artistic, în schimb, transfigurare a realității înconjurătoare, are menirea esențială de a crea eroi-oameni obișnuiți sau de dorit mai puțin obișnuiți, universal valabili. Asemenea filme au menirea educațională de a îndrepta spectatorul spre valori pozitive (proliferarea kitsch-ului, de pildă, ar putea fi evitată în multe din filmele „de actualitate”). Cadrul scenografic, peisaj sau ambient arhitectural, exterior sau interior, are sarcina de a traduce datele eroului-oameni. Plecând de la datele scenariului, scenografii vorbind, țara este „o bancă de date”. Decorul ca și personajul înseamnă creație. O stradă poate fi filmată într-un oraș, un copac sau o fîntînă în alt oraș, iar intrarea în locuința eroului într-un altul. În film ele trebuie să apară ca un spațiu unitar, un fragment de oras care de cinești, existent, ca atare, în realitate. Dar cîți dintre spectatori care vad personajul mergînd pe stradă, intrînd în casă, realizează ce a însemnat „crearea decorului” în acea secvență? Intr-un fel e mai bine ca lucrurile stau așa, semn ca importanta a fost starea personajului receptată de spectator. Dar pentru ca această stare să apară în totală transparență ei, scenograful a ales o anumită stradă, copac sau fîntînă dintre sutele posibile și nu la întimplare. Construit în integritate sau ales din mîile de variante ale acestei „bancă de date”, decorul unui film recrează în permanență imaginea spațiului românesc, a civilizației noastre materiale și spirituale.

Văzut în sine, în absența interpretorilor și a echipei de filmare, decorul ar trebui să anticipeze secvența ce urmează a se filma. Fie ca e un peisaj, fie ca e apartament, combinat sau sara legumicolă, decorul trebuie să aibă o atmosferă, să redea un sentiment. Trebuie să se știe: „Aici se va trăi o dramă, aici locuiește un personaj cu o natură optimistă”, pe această stradă se vor desprinde pentru todeauna doi iubiti”. Peisaj în sine, oraș în sine, deși de multe ori foarte plastice, foarte frumoase, nu pot fi independent decoruri de film, personaje de film.

De aceea cînd ai parea de ciudat pentru un scenograf profesionist este mult mai simplu să construiască integral un decor. Prin construcție înțelegînd nu doar clădirile, interioarele, arhitectura, la fel de importantă fiind crearea tuturor elementelor de viața materială ce definesc o civilizație, o cultură. Așa stau lucrurile în cazul unui film istoric, iar dacă povestea filmului ne poartă în vremuri îndepărtate ale caror urme s-au sters de mult, scenograful este în primul rînd răspunzător de imaginea acelei epoci, imagine care va deveni vizibilă pentru generații de spectatori. Întrebați spectatori copii cum arată Dacia pe vremea lui Burebista sau Decabal, cum arată Moldova pe vremea lui Lapușneanu. Se vor referi cu siguranță la filmele văzute...

Odată reconstituite elementele de cultură și civilizație, esențele rămîie resortul dramatic al filmului. Pentru a fi „verosimilă, o

dramă trebuie să poarte amprenta unui specific național. Sînt povești de film care nu se pot întîmpla decât în Arizona sau altele numai în Carpați. A parcurge șapte zile într-un peisaj arid fără pic de apă, în care dramaturgic eroii acționează sub imperativul senzației de sete, în țara noastră, atât de succulentă, plină de seve și vegetație, devine o falsă dramă.

E un lucru știut (și poate de aceea ignorat adeseori) că decorul, ca orice alt element din sinteza filmului, este purtător de sens. Decorativul edulcoră ca și sordidul pot fi la fel de nocive, atunci cînd sînt cautate cu obstinație. Dar dincolo de rațiunile dramaturgice, de puterea de caracterizare a personajelor — notația psihologică sau sociologică — nu trebuie să uităm că decorul unui film ne reprezintă pe noi, oamenii acestui spațiu și timp, în ochii spectatorilor de oriunde și de oricînd.

arh. Adriana PĂUN

**Haloni fantasmelor
(Dana Dogaru și Florin Busuioc
în Hanul dintre dealuri
de Cristiana Nicolae,
decoruri arh. Cristian Niculescu,
imaginea Alexandru Intorsoreanu,
Nicu Stan, Mihai Truică)**



**Locul
ideal**

A parcurge poate fi transferat în a desena, mișcare în timp, în spațiu, mișcare fizică și mișcare spirituală.

Lectura oricărui scenariu, indiferent de subiect, epocă istorică sau problematică socială, determina printr-un parcurs imaginar de limitare a unei „geografii cinematografice” compuse, ca într-un joc de „puzzle”, din locuri diferite — uneori în realitate — dar avînd afinități conotative remarcabile.

Pregătind un film, exista o placere imensă, voluptatea plimbarii imaginare, a zborului liber — asemenea micuțului Nils Holgersson din povestirile copilăriei — dintr-un capăt intr-altul al țării.

Cautăm locuri înmagazinate în memoria afectivă, înregistrate în diferite stări sufletești, diferite anotimpuri sau momente ale zilei, cu o anumită lumină sau culoare dominantă. Uneori, refacem aceste itinerarii indirect, pornind de la datele culese din lecturi, din imagini fotografice sau relațiile altora.

O căută de pe valea Topologului cu munții Făgăraș întrezărit în departare, într-un timp început de primăvară, cu nori grei și cenuși — poate fi finalul unui drum, început într-un octombrie cu zapada timpurie, de pe malul lacului Razelm, dintre zidurile înfricoșător contorsionate ale cetății genoveze de la Enisada și serpuind apoi pe lînga râpale de lut aramii, cu care Dobrogea întîmpina Dunărea la Ostrov.

În **Hanul dintre dealuri** (scenariul și regia Cristiana Nicolae, imaginea Alexandru Intor-

soreanu, Nicu Stan, Mihai Truică), imensa elipsă geografică, punctînd avaturile sufletești ale eroului lui Caragiale din nuvela „Hanul lui Mîinoș”, desprins dintre arcadele grațioase trafice ale conacului părintesc (casa Bellu din Uriași) spre a poposi sub bolțile apăsătoare senoriale ale reședinței polcovnicului (superba bijuterie a arhitecturii feudale românești, palatul de la Potlogi). Traseu care putea fi normal rectiliniu, dacă urstioarele nu ar fi deturmat, în afara timpului și spațiului real, pe tarîmul populat de ieie, descîntece și eresuri ale Mîinoșoacei. Iar aici jocul scenografic provocat de ritmurile povestirii continuă: un ochi de lac din pădurea Brăneștilor se leagă printr-o galerie de mină veche de 200 de ani, de sub dealurile prahovene, cu hanul realizat în completarea unei reședințe feudale din secolul al XVII-lea aflată în județul Argeș.

Sinuoașă, ca desen, posibilă harta a lumii

**Mirabilul
salcîm**

nuvelii lui Caragiale pornește de la o singură premisă: specificitatea peisajului și a arhitecturii românești.

arh. Cristian NICULESCU

Il privesc și nu-mi vine să cred. Deci l-am adus. E în grădina Morometilor. După 3 luni, în sfîrșit, avem salcîmul. S-au cam „șifonat” ieie, cîteva garduri de pe uliță, cu ocazia tranșării sportului, dar nici-un satean n-a zis nimic. Au înțeles ca era o „chestie” importantă pentru „aia cu filmul”. Il privesc. E urîș și așa, agățat de amur, pare neverosimil, pare butalorie. Ma scarpî în barba (...a gîndire...). Diseară dau jos barba (fără regretare prea mari). Am pierdut parul cu nea Andrei, Salcîmul e martor. Privesc dealul de peste vale. Sandu este acolo, în cîmîrlîr-decor, și aprinde luminările. Stere mîngîie lama unui topor cu gesturi liniștite. Pare ca nu simte „mareția” momentului. Bravează! A așteptat salcîmul asta... cîteva ani buni. Se lasă liniștea din spre amurg. Privesc spre casa ramasă acum singură în curtea Morometilor. Vesele s-a născut la sal”. Imaginez un cadru cu Preda și Blaga stînd la țălas pe prispă. Poetul privește cerul. „Monșter” e-n picioarele goale și trage lung din țigare. Zîmbește compuse „Fugi domle d’acilea”. Hai c-am luat-o razna. Il caut cu privirea pe Marius. Joacă șah o Titi. Ce-i pasa lui de salcîm și de emoțiile noastre, el doar cu Bisica ce are treabă. „Pînă muți mata, se termină ziua de filmare”. Ride, cu risul lui Nicolae. Imi privesc aparatul. Sînt pline de praf. Se „întegrează” per-

fect locului. Nici nu noi arătam mai bine. De azi dimineață, del... Privesc din nou salcîmul. Parcă-i strășina la cer. Dealul începe să-și piardă culorile. Se aud, de departe, țîlăngile turmelor. Cerul e încă alburii... Măntreb dacă „se cade” să transform amurgul în zori... Adică să-norc eu natura pe dos și să „pălesc” lumea. Dar salcîmul? Ce, era el aici? Nu noi l-am adus? Contează doar ce ieșe pe „pînza”. Adică „smecherii” noi natura și o facem cum scrie la dramaturgie. „Haida-del...” (ar zice Monșter). „Misu, mai au mult aia?”. „Nu, nu cred, da cred că nu o să se vadă nimic la distanța asta”. Mă enervez. „Să nu se vada, să se simtă!”. Trece un vînticel printr-o noie. Frunzele salcîmului tresar. Tresar și oamenii. Car din sat, care „cu filmul”. De trei luni am devenit aproape neamuri. Fiecare „am tras” la cite-o casă pentru orele de prînz sau cîlepe de odihnă. Eu cu nea Victor (Moromete) sîntem „ai lui” țata Antică. Il caut cu privirea printre sateni. Ceva emoție patrule și în el. Privesc în gol. Aurica machiază mîinile lui Nita. Se pune țîlănging-ul. Nea Vica își plimba falos porcul legat cu sfoară, pe lînga aparate. „Ba, nea Vica, du dîhania asta acasă ca sperii obiectivele!”. Gigi zîmbește. „Il aduseși și pe el sîracu” să vada dracoveniile astea”, arată spre Armlîr. Celina rîdește un bîscuit. Melancolizează. Clăcheta stă rezemată de salcîm. Lîngă ea, un scenariu și o carte, toate au același titlu. Dedeșubt, o broșură napadită de furnici. „Literatură comparată — curs”. Se aude de departe o toacă. Tîrîie greierii. Se muncesc în liniște. De ce-or vorbi toți în șoaptă?... Totul e pregătit. Sînt cum mă cuprînde panica. Ba chiar mi-e frică. De ce? Casa, salcîmul și lîngă, și mîinile de dincolo, de peste vale. „Gata!” se aude nefiresc de tare glasul lui Stere. „Haida-ți, bă, să mai și filmăm...” „reai ai dracu”, îl sustine nea Victor intrînd direct în personaj. Ia toporul din mîna lui Stere. Scurpa în palmă. E o lîmbe înțarcată de un ceva care... Mă așez la aparat. „Dai!” imi zice în șoapta Stere (în loc de clasicul „motor”). Filmăm. La sfîrșit, dealul de peste vale a dispărut în negura cerului. Salcîmul abia se mai zărește. Dincolo mai pipîie linia luminile. Echipa e deja în autobuz. Sînt claxonat și strigat. Traverserz curtea lui Moromete. Dintr-un nor se strecoară o lună doioasă. Cerul găușit de stele. E nefiresc de aproape. Pare o vîlîntă șezată peste casa Morometilor. La geam pipîie o lumină (ca-n visul Catrinei). O fi nea Marin, paznicul... Acum, dacă așa avea o pelicula specială... Dar n-am. Nici nu exista. Mai privesc o dată salcîmul din fundul grădinii. Mîine în zori va muri a doua oară. Apoi îl vom înălța la loc, și la iarnă, după ce-l vom filma din nou, îl vom lăsa singur. Fără anotimp... fără timp. Se aud țîlăngi pe uliță și claxonul strident al autobuzului. Urc. Mă așez în spate. Plecăm, Salcîmul drept în bătaia lunii, casa, stelele, satul dispar încet în praful ridicat. Imi trec mîna peste frunte și ma gîndesc cu teama la ziua de mîine și la iarnă de mai-apoi...

GENE:
rpt conformitate) nea Andrei (Vasile) — director film. Sandu (Zădărniciu) — rezistent. Mașu (Mihăilescu) — asist imagine. Gigi (Oprea) — mecanic camera. Aurica (Băicu) — machor. Celina (Petrescu) — secretara platoul. Nita (Const. Chiriac) — Marius (Bădău) — Nicușor Moromete. Nea Victor (Releghiu) — Moromete. Stere (Gulea) — regisor. Cu participarea „extraordinară a satenilor din Talpa”.

Vivi DRĂGAN VASILE

**Munții,
măreți complici
ai filmului de aventuri (Drumul oaselor,
cu Marga Barbu și Iurie Darie,
regia Doru Năstase,
decoruri arh. Adriana Păun,
imaginea Vivi Drăgan Vasile)**



Imperativul (dar și bucuria) colaborării dintre scenarist și regizor

Da...! Imi întărea convingerea Ioan Grigorescu, într-o discuție cu foile scenariului *Vreau să știu de ce am aripi* pe masă. „Este o zi nefastă pentru Dan. La 12 ani, băiețelul nostru nu mai este chiar un copil. Simte ten-

Doi cineasți
pasionați
de adevărul uman
al personajelor
propuse

simea care s-a instalat între părinți, nu și-o poate explica, dar nici nu are curajul să-i întrebe. El îi iubesc și-i ascund, cit pot, răceala care îi distanțează, mimează armonia familiei și, pentru că vor să-l menajeze, într-un fel de compensație, îi dăruiesc cam tot ce își vi-



Olga Tudorache —
o bunică
de milioane
în *Vreau să știu
de ce am aripi*

simplic, cum părea la prima vedere. Scenaristul Ioan Grigorescu abordase, printr-un exemplu particular, dramele multor familii care se destramă uneori fără teme. Filmul devenea un semnal de alarmă pe înțelesul oricărui spectator, din orice parte a lumii. Și cum să nu înțelegi drama unei mame — interpretată extraordinar de Valeria Seciu — care cerșete iertare copilului, vorbindu-i cu chipul răvășit de durere, ochii umezi și glasul tremurând: „Dan! Dacă ai auzit cele ce am discutat noi, și după cum taci, sînt sigură că ai auzit, te rog să ne ierți... Eu te rog! Mama ta... se întâmplă mai rar ca părinții să-și ceară iertare copiilor... Eu așa îi facut-o oricum. Dar cînd ar fi fost timpul s-o fac, aș fi vrut să te privesc în ochi... înțelegi, Dan?... Răspunde-mi... Spune-mi un cuvînt. Te rog.”

Scritorul s-a aplecat pe pagină, prelungind replica Laurei. Încă o dată, se dovedea un minutor iscusit al cuvîntului, al situațiilor în care actorii buni, regizorul, nu aveau cum greși. Fulgerător, gîndurile mi se întorceau la echipaj pentru Singapore. Îi scrisesem împreună, iar din experiențele noastre de viață, din idealurile care ne apropiau sufletește, moral, se născuse eroiul filmului, comandantul Victor Ionescu, un înrobât al simțului datoriei față de semenii săi. Asta făcea și acum Ioan Grigorescu. Simțul datoriei îl îndrepta spre salvarea unei familii, și nu numai atît! „Atunci, ne propusesem ca nimic, nici fizionomia, nici statura, nici călcătura, nimic să nu-l anunțe pe Victor Ionescu un om neobișnuit, un „erou”. Trebuia să treacă neobservat în lumea strazii, cu două sticle de lapte în mînă, sau printre constructorii de nave, prin docurile portului. Aveam credința că vom găsi eroii rapetilor mari în omul obșnuit, dacă ne apropiem de el, demitizînd formulele consacrate. Gheorghe Cozorici, actor de mare forță, a fost împovărat cu destinul comandantului Victor Ionescu, macinat de durerea pierderii unei echipaj, obsedat de suferințele familiilor celor dispăruți, convins că

Un echipaj de lungă cursă (artistică). Scenaristul Ioan Grigorescu (stînga), regizorul Nicu Stan (dreapta), cu ochii ațîntiți la *Un echipaj pentru Singapore* cu Mariana Mihaș și Gheorghe Cozorici

sează. Aici intervine bunică. Alt caracter. Personaj tonic, luminos, fostă profesoara de sport și care se lîne după el pe la meciuri. Pe cine vezi în rolul bunicii?... „Olga Tudorache”, i-am răspuns pe loc, cercetîndu-i privirea. „Mă rog, s-a distanțat Grigorescu, înalțînd un umăr. Tu faci filmul... dar este acțiunea de dramă”. „Nu-i un argument, am continuat să-mi apar opțiunea. Dacă îi place rolul, va fi o gură de oxigen și pentru ea și pentru film.”

Așa s-a întîmplat. Olga Tudorache a construit un personaj profund uman, complex în stările sufletești, curajoș, interpretat prin trecerile de la o situație la alta, cînd gesturile unei dezinvolte, nonconformiste, venea să rupă un moment de chinuitoare durere sufletească pricinuită chiar de miopia și incapacitatea fiului ei. Interpreta iubea personajul nu mai jucase un rol de structura aceasta și-i adăcina cu tot harul ei de mare actriță. Tirziu, după ce terminasem filmările, avea să mă întreb: „Cum ț-ai venit, domnule, să mă distribuie tocmai pe mine în rolul asta?” Am zîmbit și i-am răspuns ceva din care nu prea a înțeles mare lucru.

„Povestea simplă a familiei Ionescu, continuă Grigorescu să-și depene intențiile scenariului, devine răscolitoare prin franchețea înțebărilor copilului. Dan este la vîrstă cînd copiii își definesc personalitatea, iar părinții le sînt primele modele de viață. El bine, drama se produce în copil cînd află cheia tensiunii din familie. Părinții lui vor să se despartă și ar fi făcut-o de mult, dacă n-ar fi fost el. Deci, existența lui le-a fost piedică în împlinirea fetei lor. În clipa aceea, Dan devine crud, neiertător cu părinții, întrebîndu-i: „Voi v-ați făcut planuri cu mine?... Cu mine asta de aici, și de acum?” Sau așa în general, cu un copil „propritate personală”? „Dar voi m-ați întărit dacă eu v-am vrut?” (cu sensul, părinții mei, „modele de viață”).

De fapt, povestea familiei Ionescu nu era

pasiuni complementare Cineasții și vioara lui Ingres

Ingres, după ce picta fascinant de real și iluzoriu totodată, își uimea prietenii. Încă o dată, cîntînd la vioară. Sînt destui artiști care își dedublează viața cultivînd arte adiacente. De cîrind, o expoziție de caricaturi semnate de regizorul de film Ettore Scola surprindea prin pitorescul foarte personal. Un portret al lui Fellini e surprinzător prin acuitatea redării personalității fellinienne. Să amintim și de talentul de grafician al lui Fellini? Sau al lui Eisenstein? Oamenii de film se răzună parcă pe încorsetarea ce le-o impune tehnica și se exprimă cu dozivoltura în arte mai libere. Să amintim memorialistica regizorilor noștri Paul Călinescu și, mai demult, cea a lui Jean Mihail... Caricaturile semnate de Jean Grigorescu sau cupletele sale pline de un voit hă desușet?... Desenele celebre ale lui Gopo? Sau poezia extrem de originală a lui Mihai Teclu, elaborată sub strictețile activităților sale de regizor secund? Expozițiile de pictură portretistică semnate de Ion Mărian, scenograf... Și alți scenografi: pasagistica de purtămărie și originală coloristică a guseilor excozției lui Ladislau Labancz, scenograf și creator de animație; pictura lăvastă a lui Mihai Beciu; pictura de sevălet deosebit de raf-

nătă în portretistica Cristinei Paunescu... Cu multa incitare remarcam, nu de mult, grafica de subtilitate și mobilitate tehnică a Gabrielei Nicolaescu, afirmat pictor de costume îngrinerul de sunet Dan Ionescu e bariton de performanță în orele sale pierdute, iar colegul său, inginerul Valentin Bude, e violonist... Unii regizori sînt actori... Unii operatori, artiști fotografi — dintre care Dinu Lazar merita specială atenție. Ceea ce publicul următor al acestor producții adiacente ale cineasților nu știe este efortul teribil de voință în a cultiva aceste... „violon d'ingres”, căci munca în cinematografie este extrem de dură, epuizantă chiar, și mai ales acaparată. A reuși după multe ore petrecute cu echipa de filmare în cîmp, adesea în picioare, sub bătaia vîntului sau în uzina cu zgomotele ei asurzitoare, răsugînd în efortul de a te face înțeles. Or în nopți friguroase cînd se așteaptă, amorțind și ațînd un actor sau un reflector... A reuși după aceste veritabile probe de voință și rezistență fizică să intruchipeze frumosul într-o altă artă, de suflet, pe lînga cea pe care o stăjești pînă la epuizare, este un adevărat miracol. Iată-l de cîrind pe Ovidiu Bose Pastina animat de o pasiune acaparată pentru arta vestimentației sau pentru spectacolul sunet-lumina-video... Iată o expoziție de pictură desen-acuare, văzută de cîrind, a pictoriței de costume asistentă, Rodica Olteanu. Sensibilă investigare psihologică dovedesc portretele (pictură și desen), iar acuarelele ei, o delicată tușă. Sînt lucrări realizate în paralel cu munca la filme dure, pretențioase. Dăm de reținut sînt miniaurile picturale, ca și compozițiile de mari proporții ale Pudei Popescu, creator în filmul de animație. Ele reprezintă miracolul unei pasiuni, al unei voințe creatoare... Cineasții, vedem, se exersează cu sîrg și rodnic pe vioara lui Ingres!...

Savel ȘTIOPUL

Își poate împlini menirea de om numai pe mare, vindicîndu-și, astfel, conștiința imboldăvii. Și pleacă. La primul S.O.S. lansat de un vas în naufragiu, se aruncă în furtună și, cu prețul sacrificiului, salvează un copil supra-viețuitor, un marinar străin, un singur „om” care mai trăia și trebuia să trăiască. Decizia salvării devine cea mai exemplară lecție de viață în cartea conștiinței. „Oricî de greu ț-ar fi, întinde o mînă celui care are nevoie de tine!” Cu aer modest, fără slogane, personajul comandantului dădea o nouă dimensiune „omului” pe care îl îndrăgeam și eu și Ioan Grigorescu.

„Grig!... I-a întrerupt apelul meu... Trenul care trece peste ascunzătoarea lui Dan ar trebui să joace mai mult. Un singur tren nu încarcă suficient spația care se năste în Laura. Gîndeste-te. Sînt că ar trebui mai multe trenuri și firecare, altfel.”

După cîteva zile îmi supăra într-o scrisoare:

„Trenului sau trenurilor — cred că ai dreptate — da-le funcție de personaje care să umble ca destinul orb, vezi tu... (Ce ușor î-l este scenaristului s-o spună, ce greu îi este regizorului s-o facă!) Am mai lucrat la dialoguri. Să știi că ai în mînă un film mare. F-ă! Să circule în lume!”

Întîlnea lui Grigorescu se dovedea, încă o dată. După *Marele Premiu*, „Carabela de Pata” și premiul pentru cea mai bună regie „Faro de Cabo de Palos”, la Cartagena (Spania) cu un echipaj pentru Singapore, *Vreau să știu de ce am aripi* era distins în Italia la Festivalul de la Giffone Vale Piana cu „Placheta de aur”.

Convingerile se confirmă: în omul cu înfățișare simplă care trece neobservat pe lînga noi, găsăm eroii zilelor noastre ale celor ideuri, aparent obișnuite, ascund mari frumuseți morale.

Nicu STAN

în premieră

Un studio în căutarea unei vedete

Sau „Cenușăreasa și cei șapte cascadori” s-ar fi putut intitula — pornind de la o idee realmente amuzantă — noua comedie autohtonă, dacă ar fi ținut să parodizeze, cum e la modă, basmul clasic și genul cu mare priză la public (îndoșezi la cel tânăr), la Conducătorul și trandafirul ori Șapte miresse pentru șapte frați. Pentru că șapte frați există și în filmul nostru — e drept, de profesie cascadori nu pădurari; există și o Cenușăreasă, script gir pe schema Butfiei care visează să devină stea de cinema (dar pînă una-alta, ia lecții de analiză matematică). Autorii acestui Studio în căutarea unei vedete (și a unui scenariu care să fie așa cum visează un personaj vajnic adept al ciné-vérité-ului „ca o bucată de piine adevărată ruptă dintr-o piine adevărată”) au preferat să mute gluma-parodie la ea acasă, respectiv chiar în uzina de filme („Unde lucrezi?” o întreabă cavalerul miop pe Cenușăreasa factotum a echipei „La Butfieu” îi răspunde, cu mîndrie profesională, inimoasă secretară de platou, „A, la fabrica de conserve” crede că s-a duminat Prințul informatician, mai familiarizat cu se vede — cu delicile artei culinare decît cu delicile artei a șaptea. Și qui pro quo-ul stîrnește veselie în sală).

Scena — amuzantă — rezumă în câteva vorbe ceea ce filmul va desfășura în imagini. Pentru cei din afară, lumea platourilor unde se „fabrică” povești pe peliculă își are insolitul, farmecul ei, dar și ceva fix-uri, stereotipii, prejudecăți. Cei dinăuntru, dispuși să se autoparodizeze (dovadă de inteligență și — de ce nu? — de forță de a se desprinde de slăbiciunile lor, rîzînd) se revăd în Studio... ca în orice „glumă” (cum o numește regizorul ei, Nicolae Corjos — scenarist Virgil Puica), dar și cu oarecare nostalgie după tabloul unui film nu „ca-n filme”, ci mai ca la Butfieu de toate zilele. De aici o nepotrivire între două direcții, un fel de ezitare asupra metodei — cum s-o numesc? — poate „off-in” care, cînd sarjează amical, amuzant, în cunoștință de cauză, cînd își reglează obiectivul din goana mașinii, înregistrînd odată cu exteroare pitorești și o lume colorat concepută — dar cam superficial — cu nervi și toane, așa cum apere ea vizitatorului grăbit. Scenaristul cu experiența scenetelor satirice (încă nu a scenariului bine încheiat) trage într-o direcție, regizorul — om de meserie, trage într-alta, aruncînd o privire sentimental-duioasă, cînd nu idile, fericita asupra peisajului uman și geografic. De aici, probabil, apar lungile plimbări cînd la trap cînd la galop de-a lungul aleei ce răcoresc arșița sentimentală a eroinei, sau cadrele cu explozii nocturne de lumină pe platourile din reverie Cenușăresei, susținute cu mestesug de operatorul Sorin Iliesiu.

Între cele două indicatoare de drumuri, interpretii ezită și ei, de aceea își creează fiecare pe cont propriu micile momente cînd apăsă lîrice, cînd apăsă caricaturale, ca să mulțumească pe toată lumea. Mai puțin pe ti-



Balul de la miezul nopții, cu Mihaela Telea, Lucian Nuță și Florin Piersic junior

Trei bărbați ca piinea caldă într-un Studio în căutarea unei vedete (Vasile Muraru, Florentin Dușe, Iulius Liptac)

nărul asistent (din povestire), cel cu felia (pardon, bucată) de piine adevărată ruptă dintr-o piine adevărată, capabili să păstreze aromele și sarea vieții. Calități pe care neîntîlnindu-le în scenariu retras pînă la urmă chiar de scenarist (evident, cel din film), e sfătuit de-un alt personaj mai cu haz să consume piinea... fără sare.

Dialogul amuza ades, scheciurile au o anumite violențe (dar nu și ritmul ansamblului) și un pitoresc datorat, mai ales, unor actori ca: Dorina Lazăr (garderobiera, tovarășa Filotea, dar toți îi spun tanti Fiffy), Valentin Urtescu, portarul, detectiv pagubos, Mihai Mereuță — un masinist sfătios, Mihaela Popescu — un regizor coleric, Emil Hossu — un regizor dimpotrivă, calm-calm, secondat de un asistent ce pune bețe în roate scenariului prea idilic, personaj interpretat de Dan Puric. Mai apar și: Mihai Mălaimare, pe post de scenarist în criză de inspirație, Florin Piersic junior — matematician sfios, Magda Calone — un „fînx” discret îndrăgostit, Dan Condurache, caricaturizînd capriciile unei vedete inchipuite, Sebastian Papaiani și Cezara Dălinescu — în rolul unor actori cu spirit critic —

cu toții în „banca a doua” a epicii, dar în primul plan atenției spectatorului. Mai descoperită rămîne în film „banca întâi” (ca să folosesc termenul prezentării din programul de sală) care nu mai beneficiază de farmecul personal și de îndemînarea profesională a celor de mai sus. Mai cu aplomb sportiv-comic în postura de baletană („Marin mă striga toată lumea”, se plînge pe note Cenușăreasa-pompier a echipei) și mai stingaci-neconvingătoare în parada muzical-dansantă de la miezul nopții — evoluează în rolul principal debutanta Mihaela Telea. Ea are de făcut față unor cascade (la propriu și mai ales la figurat) foarte grele, în acest gen deloc ușor. E ajutată — în povestire — cu vădită înțelegere, de către echipa cascadorilor-frați — care nu-și deconspira gradul de rudenie cu fata decît spre final. Și bine fac, pentru că asigură peliculei o cantitate de comic și suspans bine venite. Echipa „fraților Coacăză” e compusă din simpatice apariții pe numele lor adevărate: Lucian Nuță, Vasile Muraru, Florentin Dușe, Florin Chiriac, Adrian Vilcu, Cristian Sofron, Iulius Liptac. Acțiunea e presărată cu două-trei melodii sentimentale semnate de

Ionei Tudor și cu două-trei mișcări coregrafice (cam oarecare), dar nu devine un muzical adevărat. Poate dacă ar fi mers mai energic, cu distribuția de care dispunea, pe latura lui comic-bufă — reușită — din ultima parte. Un studio... și-ar fi acordat mai multe șanse.

Alice MĂNOIU

Foto pe platoul de filmare: Victor STROE

Producție a Casei de filme Patru. Scenariu: Virgil Puica, după o idee de Nicolae Corjos. Regia: Nicolae Corjos. Imaginile: Sorin Iliesiu. Costume: Lucia Morariu. Decoruri: Magdalena Mărașescu. Muzica: Ionei Tudor. Colona sonoră: Bujor Surung, Nicolae Catarchin. Montajul: Silvia Cusuruz. Machiajul: Anastasia Vitanidis. Cu: Mihaela Telea, Lucian Nuță, Emil Hossu, Mihai Mereuță, Dorina Lazăr, Cezara Dălinescu, Dan Puric, Vasile Muraru, Florin Piersic jr., Magda Calone, Florentin Dușe, Florin Chiriac, Cristian Sofron, Iulius Liptac, Adrian Vilcu și cu participarea actorilor: Mihaela Popescu, Sebastian Papaiani, Dan Condurache, Mihai Mălaimare, Valentin Urtescu. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București”.

subiect liber

Gel care vede...

P e firmamentul cinematografului strălucesc stelele regionale, actoricești și, mai spre marginea constelațiilor, cîteodată, scenariști. Undeva spre coada aglomerărilor galactice apare și cite un nume de operator. Totuși, după ce vedetele și-au stat tornicnit personajul, după ce scenograful, machiorul, costumierul, electricienii și-au realizat sarcinile lor, după ce regizorul a hotărît situarea în cadru, traseele mișcării, atitudinea, relațiile cu mediul și cu ceilalți, un om, un singur om trebuie să execute filmarea, ceea ce rămîne pe vedele săpat în celuloid. Operatorul de imagine e acela care rostogolește ultima vorbă. Nu strîgă către populația adunată pe platou, îi transmite doar regizorului, în surdina, că „e bine” sau „nu e bine”. E „gata” sau „încă nu”. Manevrea, prin comenzi sigure, reflectoarele, blendele, girafele, cărucioarele de travelling și altele. Se uită în soare și în lună, în ochii actorului, la coroana copacului, în lungul drumului, departe și aproape, apoi foarte aproape, chiar la gîr-gărița care urcă pe o foale de lăptucă, și

crează fotograma, opera lui neperitoare. Acest om stă pe platou oarecum în umbră. Toată lumea îl consultă. I se cere sfatul. I se dau sfaturi. E rugat să... E îndemnat să... I se spune, amical ori autoritar, să... El e acela care vede cel dinți ceea ce vom privi toți, o sută ori o mie de ani de-acum încolo. În 1951 existau patru-cinci persoane calificate, cărora le acordam prețuirea și afecciunea noastră. Constantin Dembinski, Ion Cosma, Ovidiu Gologan,

alți doi-trei profesioniști exemplari, începură numaidecît să învețe ucenicii cum se ține aparatul, cum se încarcă și, mai cu seamă, cum trebuie să te uiți în univers cu acest ochi negru, atît de sensibil și eficient. Studioul „București” a format, într-un timp extrem de scurt, un prim detașament de operatori destoinici. Studioul „Alexandru Sahia” a ridicat și el, foarte lute, un regiment de tineri neobosiți, vajnici călători prin coclauri, unii dintre ei dărîndu-și

apoi viața întreagă reportajului. Televiziunea și-a pregătît și ea meseriași ei. Acestor instituții — dar și altor studiouri specializate — școala superioară de cinematografie le-a trimis în valuri, prin ai, absolvenți temeinic pregătiți, cu har și trageră de inimă, unii pasionați de lucrul lor.

În absoluția lor majoritate acești cinești stau cu modestie în umbra artelor principale. Vorbesc puțin, scriu foarte rar, nu prea apar în prezidiile adunărilor. Sint înregistrați, desigur, pe generice, obțin premii speciale în competiții, li se strînge mina înainte și după filmări, sint citați în cronici și dări de seamă, dar prin funcție și destin au parte de o situare mai marginală. Sint mai toți dăruiți cu trup (care cel puțin unora li s-a deformat, cu timpul, de cărătura și greutate) și suflet (al multora plin de poezie și lumină) artele lor, disciplinai, riguroși, fără capricii, fără interese personale, fără să aștepte răsplăți anume, călăuziți de un principiu inebriabil, formulat băbește „să lasă bine”. Azi sint zeci și zeci, mulți străluciți, un corp de elită al armatei imaginilor în mișcare, ea însăși o creație a timpului nostru — de ei fixat în memoria indestructibilă a filmului și, prin el, a epocii.

Valentin SILVESTRU

Maestrii nu îmbătrînesc niciodată: Ovidiu Gologan și Constantin Dembinski





Ion Anton
pentru
filmoteca
de aur

Operatorii noștri:

Ion Anton

Imagini de suflet

Parcă mi-ar plăcea să o luăm de la început. Eu să vă povestesc multe și mărunte, dumneavoastră să alegeți pentru tipar ceea ce credeți că interesează pe cititor.

— De acord cu dumneavoastră

— În institut am intrat 31 de ani, după primul am rămas 11 și absolvenți în 1954 pentru București am fost 5. Când profesorul nostru, strălucit pedagog, dar nu și operator de același calibru, a fost chemat să termine filmările la *Desfășurarea*, încutepe de regretatul Ionica Stoica, ne-a luat ca asistenți pe Kostrikiewicz și pe mine. Tot cu același profesor am lucrat integral *Pe răspunderea mea* și am terminat *Ripa dracului*, început de Ion Cosma. Se făceau atunci puține filme și într-o lungă pauză — era prin 1958—1957 — am hotărât eu să mă apuc să fac practică la laboratorul de prelucrarea peliculei. Când, în fine, am primit aprobare, mi s-au arătat secțiile: chimie, sensimetrie, etc. Ultima mi-a fost prezentată ca o secție prin excelență „antimasculină” — etalonajul. În laborator aveam să stau 7 luni, dintre care 5 la etalonaj! În 1957 începeam lucrul la *Erupția*, unde eram fost secund lui Gore Ionescu. Țin minte ce decoruri formidabile se făcuseră cu mare migală. Paul Bortnovski stătea și le pătruna cu tampa de benzină. Era perioada când în plastică cinematografică era în voga *Figueras* și petajul de la Berca, film spre toamnă cu litre roșii sau galbene, după caz, a izbutit să impresioneze teribil. Vă amintiți, poate, secvența aceea când senzația e că se lasă cupola cerului și începe erupția. Se pompa mereu noroi cu litre și i se dădea foc și așa am filmat. Imediat după aceea au început filmările la *Valurile Dunării*. Cum, la un moment dat, Gore Ionescu și cu Sandu David pleaseră să filmeze pe Dunăre, eu, asistat de Vasile Ogăndă, am rămas pe șlep cu Irina Petrescu și Liviu Ciuleș și am tras material cam pentru o lună de filmare. Nu pot să uit, aveam un cadru în contre-jour și nu era suficientă lumină pentru Irina. Blendele puse sus și „omora” ochii. Atunci Ciuleș și-a sfîșiat maieu. I-a pus peste blende și mi-a spus: „Vezi că se poate”. Multe am învățat de la el, dar în primul rînd am învățat să mă stăpînesc și la nevoie să string din măsle.

Aproape de soare a fost prima mea întâlnire cu Savel Stîlpuț. La filmul acesta mi-a putut împărtăși o lumină căci se scotea îndosebi pe efectele obținute chiar din flăcările cuptoarelor. Era altă de frumos cînd mergea sari! O simfonie, o feerie! De asta au și reușit scenele de muncă. S-a spus că atunci am fi inventat montajul de culoare. Alții o făcuseră înainte. Noi, pur și simplu, selecționăm imagini din ceea ce ne înconjură, imagini pe care le observăm doar dacă îți intră în suflet, altfel treci pe lângă ele. Era al doilea film cînd al tinerii noastre cinematografi, după *Mulțumire*, și aveam la dispoziție o peliculă foarte debalansată, dar defecțiunile de albstru au amînat pe fundalul de roșu al înconșanțelor din jur. Marele merit era al lui Savel, care a știut ce trebuie făcut și cum trebuie montat și a mai știut și cum să „amestec” actorii printre oțelari: Florin Piersic: a primit chiar diploma de stătar — al cincilea, om în echipă!

Adevărată mea colaborare cu Savel Stîlpuț începe odată cu *Antonioprim*. Încă din scenariu, care-i aparține, se prefigura o contrapondere a zezoanelor cu întotdeauna vîetli. Episodul începe cu iarna, consacrat, contrar obiceiului, copilăriei. Făcusem probe pe zăpadă, fetele protagoniste într-o hainuță de blană albă. Încercam să lucrez în cheie înaltă: alb pe alb. Savel a fost încântat și mi-a

spus: Asta e! Dar a trebuit o convenție scrisă cu laboratorul pentru ca materialul supraexpus cu două diastagme să nu fie lăsat drept rebuț. Pînă la acest film, albul nu auzese acces pe platou: la *Aproape de soare* cămășile se băgau în sine, toate casele din Radești unde se filmase în sat la noi fuseseră vopsite ca să nu strălucască și să devină blende nedorite. M-am trezit într-o zi că aveam de filmat o combinație foarte dificilă: dusemău era alb crem, fundalul de plus alb, arleciniile (era vorba de scena serbării copiilor) erau negri ca și pianul cu coadă din prim plan, fetele erau îmbrăcate într-o rochiță albă, cu soțete albe și pantofi negri de lac și compania dansul greierilor costumați în serj gris fer și al furnicilor în saten negru, dar cu pălării olandeze de un alb imaculat. Scenograful a insistat decorul și costumele să rămînă cum sînt că a doua zi vopsește el ce-i de vopăit, dar eu am hotărât să fac totuși o probă. Și să



Bucuria de a filma mari actori: Marga Barbu, George Constantin, Mircea Albulescu în *Totul se plătește*, scenariul Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail, regia Mircea Moldovan

ne fi văzut în laborator noaptea dezvoltînd materialul! Dacă ești aruncat în apă, ori învești să înolezi ori te înolezi! Și al doilea episod — povestea adolescenților îndrăgostiți în plină toamnă — își avea simburile sau de originalitate. Am speculat plastică lucrului la războiului de teut sau poezia unei pîmbări la sosea, pe o alee de castani unde nu se simte defel că lumina e artificială, există adîncime în cadru și o atmosferă deosebit de plăcută. Am reușit atunci să imortalizăm și o cîmpei din București anilor '60. Perechea venea dinspre Cinema Patria spre Colețaria Ambasador și pentru asta a trebuit să luminez întreg bulevardul de la Piața Romană la Universitate. Am așteptat efectiv toată noaptea dintr-un capăt într-altul să aranjez proiectoarele... Era tîrziu, era pasivă... Maturității și se rezervea arșița verii: pe o zi toridă, o femeie își așteaptă bărbatul care intră și ea e din ce în ce mai neliniștită, mai suspicioasă. Din travelling și dolly am filmat atunci un cadru lung de 280 de metri. Vroiam să urmărim eroinei starea, pictușul: ea stătea înțîlnă tînsă pe pat, se ridica, deschidea ușa, ieșea

din cameră, intra în buclărie, apoi în baie sub duș, își lua hățușul și revenea pentru a se îmbrăca. Sărîrimea era plăcută, contrar uzanțelor, în plină primăvară, dar nu într-o lumină care să „plănească”, ci într-una dulce, moale, caldă, ca și cum totul s-ar vedea prin lentila subiectivă a vîetli. A fost o plăcere să filmez doi mari actori: Nelly Corvata Barot și Ștefan Brăborescu. Filmam din neașteptat foarte devreme cînd există un abur ușor și păsările cîntă. Obsesia morții era sugerată prin mașina neagră și soferul ei. La un moment dat pe drum, după ce profesorul traversează piața și ajută cu puterile slăbite o femeie cu un cărucior, în cadru oamenii abia de se mai văd, nu există cer, ci un spațiu nesfîrșit de beton în care apare de undeva, de departe, lumina care se tot apropie. La premieră au fost aplauze. Imi mai răsună și acum în urechi. Noaptea de insomnia, de biانی și cosmar simula pupila care se dilată înregistrînd umbrele strîni reflectate pe obiectele din casa de lumină lună. Metafora sfîrșitului era sugerată pe bălăile accelerate ale inimii printr-o translocare pe flori, în ușa apărînd soferul, în negru. Savel știe să dea seacă ideea semnificativă și să-i compună și echivalentul imagistic. Întîmplarea a făcut ca filmul să nu ajungă nici la Cannes, dar nici la Mamaia. Poate dacă aș fi luat atunci un premiu, alta ar fi fost soarta mea ca operator.

În 1965 filmam *Camera albă* cu Virgil Calotescu, scenariul lui Băieșu rețut, într-o formă stilizată, o reală întîmplare dramatică petrecută la Borzești, care l-a inspirat și pe Marin Preda pentru „Întrușul”. Subiectul mi-a permis să duc la supraîncălzire plastică în cheia cea mai înaltă. Operatorul trebuie neapărat să țină cont de poveste și de stilul regizorului, altfel riscă fiecare să o ia pe alt drum cum se tot întîmplă.

— Din acest punct de vedere. *Ultima noapte a copilăriei* e reprezentat o nouă colaborare fructuoasă cu Savel Stîlpuț.

— Nu regret că am lucrat din nou cu Savel. Despre secvența lanului de griu s-a scris ca despre un moment antologic. Mai rog, exagerări de cronicar! Și mai e o secvență frumoasă în film: cea a trenului, cînd băiatul și fata se privesc de la distanță, unul în primul, celălalt în ultimul vagon al trenului. Cu aparatul în brațe, și anamorfotul era greu de vreo 14 kilograme, am ieșit mult în afara ținut de picior de maistrul de lumină Valerică și am filmat cum le flutura părul în vînt. Apoi a trebuit să echilibrez exteriorul cu interiorul prin imaginea reflectată în geam și am reușit și asta. Trebuie să te pricepi unde să te plasezi cu expunerea pe curba caracteristică în poziția rectilinie. E drept, în școală înveți,

România totul am filmat pe viu: de la rate pînă la cabra neagră. Magnifică rămîne moartea cerbului, un veritabil personaj. Atunci am realizat tot în regia lui Cristu Poluxis și *Moartea căprioarei* după Labis, pe muzica de H. Maierovici. Și astăzi la proiectele pelicula impresionează și încăntă. Și ce satisfacție mai mare poate fi?

Pregăteam monocrofulu județelor Cluj și Mureș, cînd am primit un telefon că trebuie să intru în producție cu *Aventuri la Marea Neagră*, din nou împreună cu Savel Stîlpuț. Deasupra lui Așu! A fost frumoasă și *Aventurile*. Le-a urmat *Elizabetă I* în 1975, în compania regizorului Gh. Naghi și a citorva actori formidabili: Marin Moraru, Piersic, Mihai Fotino, Stela Popescu. E s-au supus cu stoicism machiajului plastic, Mihai Mihailescu, căruia i-a dat o mină de ajutor și sora mea, machiezuza Maria Anton, cînd i îmbătrînea, cînd i întinerea. S-a lucrat aproape non-stop deși erau filmări foarte dificile. Am scris atunci și un studiu despre machiaj. Tot în colaborare cu Naghi am realizat și *Alarmă în Delta*, film de aventuri cu și pentru copii. Următorul film l-am făcut cu George Turcu: *Oasepi de seară*, un film de spionaj în care plastică nu făcea altfel decât să susțină povestea.

— A urmat *Falansterul*, performanță a adevăratii stilului imaginii la substanța subiectului.

— La *Falansterul* se amblona din nou maniera de a surprinde de a lăsa surprins, camera fiind protagonist, iar eram aruncat în vîitoarea evenimentelor, dirijată îndepărtat de regizorul-povestitor. Viziunea sa era solid elaborată, cu referințe la tradițiile românești. Critica nu ne-a fost favorabilă și am am spus atunci: Să lăsam vremea să curgă. Și într-adevăr, ceea ce a afirmat Marcel Martin, cum că filmul ar marca o revoluție în plastică cinematografică, astăzi pare foarte firesc, în limbajul filmic curent folosindu-se extrem de mult translocările și mișcările precipitate de aparatură. Un cadru-sevenți e deosebit de act de 230 metri filmat în trei planuri, la ora miraj — ceasul cînd ziua se îngîna cu noaptea. E vorba de secvența scrisorilor-tastament care începe la masa de scris prin detalii pentru a continua, în paralel, în interior și în exterior, înregistrînd reacțiile personajelor din casă, dar și agitația de afară. Încă o dată se confirmă că filmul nu e altceva decît senzație, zgomet, lumină.

— În 1980 filmăm *Ancheta* în regia lui Constantin Veeni.

— Un subiect fierbinte din actualitatea imediată și întîlnirea cu un actor extraordinar: Mircea Albulescu.

— După care a urmat o altă răsruce în biografia dumneavoastră artistică.

— Am fost nevoit să termin filmările la *Trandafirul galben* și tot cu Doru Năstase am lucrat și *Misterele Bucureștilor*, unde, pentru a reconstitui atmosfera de epocă, am apelat la moștenirea plastică românească. La premieră am organizat retrospectiva aceea în imagini fotografice pe care Doru Năstase o mîna cu prisoință. *Masca de argint* și *Colerul de turcoaze* le-am realizat avîndu-l regizor pe George Vitanidis. El făcuse un excelent decupaj și pentru episodul următor. *Totul se plătește*. Filmul avea să-l facă însă Mircea Moldovan alături de care muncă mi-a fost foarte comodă. Cu multe soluții a fost de acord și multe cadre imi pot fi „imputate” pentru că — fără falsă modestie — imi aparțin integral.

Moda video astăzi domină, lumea nu prea mai e receptivă la o plastică mai complicată în Butfea se cer merii utili. E însă pacat să se facă rabat la calitate. Trebuie, desigur, să existe un raport de echivalență. Ca în muzică, unde genul așezis-uz, „întrîntre” muzică simfonică, mai dificilă, mai costisitoare. Tot așa și în cinema, producțiile de succes sînt necesare, dar alături de ele să se amblioneze și cheia film de referință care să intre în filmoteca de aur!

— Pacum *Antonioprim* pentru *Falansterul*.

interviul Irina COROIU

Fișă selectivă

Născut la 21 iulie 1929.
Absolvent al IATC, premiu 1954.
1961 — *Aproape de soare*, 1964 — *Antonioprim* (episodul „Contrapunct în altă” — Placheta de argint la Festivalul internațional din Teheran), 1965 — *Camera albă*, 1968 — *Ultima noapte a copilăriei*. (Premiul de regie la Festivalul Mondial al Filmului din Phenix-Penn., 1972 — *Aventuri la Marea Neagră*, 1975 — *Elizabetă I*, 1976 — *Alarmă în Delta*, 1977 — *Oasepi de seară*, 1978 — *Falansterul* (reținut la Chineză revoluționară de la Lianxi), 1980 — *Ancheta*, 1981 — *Drum spre odisea* (film), 1983 — *Misterele Bucureștilor*, 1985 — *Masca de argint*, 1986 — *Colerul de turcoaze*, 1987 — *Totul se plătește*. Detine cele peste 100 de scurte metraje. Echipează (Premiul de argint la Festivalul internațional de la Carina d'Ampezzo). Măiestrie câmpieră (Detaliul de aur pentru cel mai bun film din anul 1987 la Festivalul de la Saragosa pentru imagine și muzică la cel al Vilei Festival internațional al Filmului de la Teheran, Crucea de aur a Sudelei la Festivalul Mondial de la Adelaide-Australia), *Vîntul din România* (Medalia de bronz la Târgul Internațional de Film de la Carlsberg, 1988). Premiul special al juriului pentru imagine la Festivalul de la Carlsberg, 1988. Premiul de aur la Festivalul de la Carlsberg, 1988. Premiul de aur la Festivalul de la Carlsberg, 1988. Premiul de aur la Festivalul de la Carlsberg, 1988.

Din 1959 — îată s-au împlinit, anul acesta, trei decenii — numele dumneavoastră a apărut cu o frecvență constantă pe genurile filmelor noastre, fie în calitate de scenarist, fie de regizor, în ambele ipostaze. Din cîte ştiu, înainte de întâlnirea cu filmul şi cu literatura, aţi practicat alte profesii. Ca preambul al discuţiei noastre, vă rog să ne vorbiţi puţin despre această perioadă, poposind, fireşte, la film.

De obicei, această întrebare mi se pune și la întâlnirile cu spectatori. Am să răspund pe scurt, deoarece am mai amintit câte ceva și în paginile Revistei „Cinema”, și mai ales, în cele două volume de memorii „Oameni, fapte, amintiri” (Editura de creație, 2004). În anul 1939, la I.D.R. s-a făcut o conferință cutii de carton pentru specialitatea în fabricarea de ciocolată „Suchard”, am fost pictor de firme la Budapesta, marinar pe Dunare cu sediul la Viena, țesător la T.A. Arad, apoi la T. A. Arad, tot în țară, tot pe Dunăre, în insulă decât câteva din profesiile avute. La Arad m-am stabilit după ce am evadat din două lagăre de prizonieri. Pe atunci visam să ajung pictor sau scriitor. În 1939, pe cînd eram încă elev la Gimnazial mixt din Orșova, am scris o povestire intitulată „Căpeteniș”, mea a fost premiata de editura „Cugetarea” și publicată în revista „Primăvara”. Tot pe atunci am fost și corespondent voluntar la publicația lui Cezar Petrescu, motiv pentru care urma să văd exmatriculat din școală. La Arad am scris și două romane, am colaborat la reviste literare „Orizonturi noi” editată de Ion Blăgăliță. Scriam și publicam versuri la „Patritioul”, la zărele din Valea Jiului, la „Utunk”. Pentru proză, Ion Blăgăliță mă admonesta că nu scriu cu vâd deosebit, floricele, fraze lungi, senzația că vad cîtec, povestirile tale au

Cu filmul, m-am întâlnit prima oară prin 1946 la cinematograful „Savoy” din Arad unde am fost angajat ca grafician și om de serviciu. În afara unei retribuții aproape simbolice, patronii cinematografului mi-au oferit și două avantaje: o locuință încropită pe scenă, în spatele ecranului, și tot ce găseam

Cineăștii
noștri:

Francisc
Munteanu

„Cînd citesc povestirile tale
am impresia că văd filme“

timp „să stau” în spatele aparatului de filmat. Nu s-a filmat nimic în plus, nimic în minus din ceea ce scrisesem și, totuși, la prima vizionare, mi-am dat seama, din nou, că filmul era altceva decât scenariul. Și lanțul surprizelor a continuat pentru că, spre uimirea mea, și primul film realizat ca regizor, după un scenariu propriu, a fost, la rândul lui, altceva decât scenariul. Mult mai târziu mi-am dat seama că regizorul, în afara textului, a bazei literare, adăuga propria concepție despre

montaj „absurd” a dilatat timpul cinematografic și a reușit să creeze senzația că există în textul literar, ca personajele se cunosc de cînd lumea. După terminarea filmului am simțit nevoia să rescriu nuela, luînd, de data aceasta, ca punct de pornire scenariul.

La patru pași de infinit trebuia să fie un roman. L-am conceput pe capitole, cu zeci de personaje, dar... pînă la urmă a ieșit un scenariu. Finalul, număratoarea pînă la 11 nu ar mai fi avut în proza greutățile pe care a

Pe Titus lăsam-l am cunoscut, iar urma
ca patruzeci de ani și din cele patru decenii,
unul l-am petrecut sub același acoperiș.
Chiar de la început am gândit, am simțit și am
văzut lucrurile la fel. Fara aceste trei atribuțe
nu fi putut colabora. N-am fi stat la același
birou. Nu s-ar fi dat de vorbă. Nu s-ar fi
putut afla că am scris două scurte
foarte mulți ani am scris pe două scaune
de bucătărie alăturate. La începuturile carierei
noastre — în anii 50 —, am avut și o perioadă
mai grea din cauza scurtă scris împreună și
apăsătoare. În anii treizeci de mai de exem-
plu, am avut zădărnici încercări de a
scrie ca materie primă și ni s-a interzis să
publicăm. Dar toate acestea acum nu mai
sunt decât amintiri. Am reluat colaborarea
noastră după ce ne-am molipsit de cinemato-
grafie. Am dublat împreună mai multe scene.
Vădit: Valeriu Dunăreanu, cîntec, cântec
soade din Lumini și umbre, Pruncuț, petruț
și ardelean. Cea mai mare calitate a lui Titus
e perseverența. Dar și exigența. Lucrind la
scenarii, ne-am gândind de multe ori, dar
certurile pasărilor cu auzul mare și tare
aduc aminte de secvența focului pe Dunăre,
în Valurile Dunării. În fiecare dimineață, Ti-
tus insistă să re-scriem secvența. Secvența e
bună — îl asiguram eu. E foarte bună. Și el
insistă să scrie și să scrie și să scrie și să scrie
foarte bună. Datorită lui Liviu Ciulea fost
excepțională.

— Mă incită ideea de a discuta franchejea personajelor dumneavoastră, firescul lor, acel „rupt din viață” sau cum spunea Nichita Stănescu, amestecul „risu'-plinsu”.

— Și pe mine m-ai incita o asemenea discuție. Mă gîndesc că ar fi fost mai ușor dacă m-ai fi întrebat, direct, cum reușesc să creionez personaje firești, dar și în acest caz m-ai greșit la fel de rău ca în cel de acuzare. Pentru că, în realitate, nu se pot deprinde din contextul filmului, din contextul unei secvențe. Fiecare face parte din întregul adevăr. Adevărul sună firesc. Nu este vina actorilor dacă o replică sună nefirească. E vina scriitorului, dar mai ales a regizorului: n-ar fi trebuit să accenteze un text o situație nefirească.

— Să vă amintesc una din caracterizările care vi s-au făcut, predilecția pentru lupta ilegalistilor, dar și apetitul pentru lirism descoperit între „coperțile realității”. Între acești poli m-ar interesa să descifrăm personalitatea dumneavoastră artistică.

(Continuare in pag. 14)

interviu de Ileana PERNEȘ DÂNĂLACHE

Fisă selectivă

S-a născut la 9 aprilie 1924 la Veneț, Hunedoara

1961 Soldați fără uniformă (f. 51 s.) 1963 Cerele a-are gratii (f. 51 s.) 1963 La patru pași de înfuriat (f. 51 s.) 1965 Dincolo de barieră (f. 51 s.) după Dumitru Nastasia de G.M. Zăvoiu

rescusi 1966 Tureful (f. 51 s.) în colaborare cu Gheorghe Vlad

măru 1967 Cerele începe la etajul III (f. 51 s.) 1971 Cîntecul mării (f. 51 s.) cu scenarii alături de Boris Laskin) 1972 Silina Te-reza și diavolul (f. 51 s.) 1976 Roșcovanul (f. 51 s.) 1978 Melo-di, melodi (f. 51 s.) 1981 Detasamentul „Concordia” (f. 51 s.)

1984 Un petec de cer (f. 51 s.) 1984 Zbor periculos 1984

Vară sentimentală. 1988 Dimineață în familie.

Scenarii: la Imnele Dragostea încep vineri. Ana și copil. Su
letul de București. Căstătorie cu repetiție, în regia lui Virgil Cal
bescul. Zile fierbinte (regia Sergiu Nicolaescu). Pruncul, petrioli și
ardelean după nădă de Titus Popovici (regia Dan Păța). A nău
in colatorare cu Titus Popovici scenarii pentru șapte episoade
din serialul Lumină și umbră (regia Andrei Blăreș și a elaborare
scenarii pentru versiunea românească la Pirajii din Pacific și
falso, comedia.

Pentru televiziunea română a realizat după un scenariu propriu serialul **Pistruatul** în zece episoade, și a scris scenariile serialelor **Eroni nu au vîrstă**, (12 episoade) în regia lui Mihai Constantinescu și **Dan Mirănescu și Misiunea** (8 episoade) în regia lui Valeriu Calotescu.

Premii obținute: **La patru pași de infinit** (premiul Gricea Sandu) întru reșea la Festivalul internațional de la Mar del Plata — 1965); **Tunelul** (Premiul ACIN la festivalul de la Mamaia — 1966); **Pădurea de fagi** (r. Costina Nicițuș Mihăilescu) premiul cel mare acordat la Gala filmului pentru tineret, Costinești 1981.

„Am o idee!” (a avut și are
întotdeauna; adică Ștefan Bănică
în *Cîntecele mării*)

Mereu firescul personajelor „scrise și regizate” de Francisc Munteanu (în filmul *La vîrsta dragostei*, actorii Sandina Stan și Stefan Ciubotărasu)

În sala de spectacol urma să intre în posesia mea. Și de obicei găseam gașoi, mânuși și umbrele pe care le valorificam la piața de vecinuri. Există însă un mare avantaj — de care atunci nu-mi dădeam seama — și anume faptul că am vizionat fiecare film cu puțin de 20 de ori. Și am văzut muzica sau scenariul de douăzeci de ori. Am văzut și spectacolul. Cred că aceste mișcări de vizionări m-au ajutat mai târziu să scriu scenarii. Dar cea mai bună școală pentru această profesie a fost activitatea mea de reporter la ziarul local. Trebuia să predau zilnic, la secretariatul de presă, să descriu și să îndrăgesc. Am avut județul în lung și în lat, am bătut uzelele și fabricile din Arad, am cunoscut miile de personaje și am învățat să scriu concis, lapidar, fără înfioruri. De altfel și ca scriitor m-am lansat în proza scurtă, concentrată, plină de fapte. Vorzicărilor după ce a citit năvăla asupra mea. Deodată mi s-a spus că trebuie să nevoit să scriu un scenariu special. După cinci ani, prin 1959, Andrei-Blaier m-a rugat să-i scriu un scenariu după o idee de-a lui. Filmul realizat de el, *Mîinge*, nu semăna cu scenariul, deși filmase fiecare secundă, fiecare episcopie, fiecare gest, fiecare lucruri menționate în profunz. La următoarea sesiune scrisă în colaborare cu Titus Popovici, *Furtuna și Valurile Dunării*, am vrut să dezleg această enigmă care începuse să mă frăminte. M-am angajat pe lângă Cuișei, ca regizor, să scriu și să realizez. Am avut o înțelegere foza textului în imagine. Cuișei a oferit și acțiunile principale ale filmului, mi-a oferit suficient

lume și viață. Trece totul prin filtrul culturii și sensibilității lui.

— Deși venit din literatură, nu ai substat niciodată filmul scriiturii ci, dimpotrivă, v-ai străduit să conturezi statutul „independenței” scenariului față de sursa literară.

Filmul se substituie literaturii, numai când face ecrazanii. Și nici nu s-ar putea alina: Tolstoi, Balzac, Brebbanu trebuie să ramână ei înșiși în exprimarea cinematografică. E ca și cum s-ar transcrie opera în imagine, în mișcare, în sunet, în trăire. Este de înțeles că Starea suleștească a personajelor se „scrie” în literatură într-un fel, se „scrie” în film altfel. Fără cuvinte, numai cu imagini, sau mai ales cu imagini. Și această diferență este prima oră cu această problemă. Turnăm filmul *Cerul începe la etajul III*, secerța în care cele două personaje principale se cunosc și se împrețnesc. În scriitura totuși era perfectă se descria trăsăturile, gesturile, tonul vocii, și la sfârșit, cliților ramini cu senzația că cei doi se cunosc de cînd lumea. În scenariu nu apăreau decît cheia replici și o frază în care eroina își povestește, pe scurt, biografia. După un timp, în film, se aude un recuit timpuriu, că personajele s-au apropiat sufletește. Am refilmat. Am împărțit „biografia” în sase cadre: ea roștind textul în fata oglinzii, rezemată de perete, așezată pe pat după ce și-a făcut cadru intermediar. Acest

avut-o în film. Dacă m-ar întreba cineva dacă prefer scrisul regiei de film, i-aş răspunde fără ezitare: le iubesc la fel pentru că n-am trădat literatura, mi-am schimbat doar instrumentele de scris — în loc de stilou folosesc aparatul de filmat.

— Ați lucrat foarte multe scenarii, citeva scrise în colaborare cu Titus Popovici, și mă gîndesc că n-ar fi neinteresant să discutăm despre această „dramaturgie de coasutori” specifică filmului.

Scenariul nu este un roman sau o piesă de teatru și nici un amestec între aceste două genuri literare. Scenariul este o născocire a secolului XX și ca să fii scenarist trebuie să simți, să vezi totul cinematografic, adică să poți transpune în imagini sentimente ca dragostea, ura, invidia și alte noțiuni abstracte. Dacă nu poți să faci asta, nu ai decât să cauți materia primă pentru film. Scenariul are viață scurtă: după ce a fost scris și s-a transformat în film, e ca și cum nu-ar fi existat. Din câte știu eu, nici un scenarist nu-și păstrează scenariile în bibliotecă. Cine își mai aduce aminte de scenariile scrise este doar un mare regizor de film e întodeauna mai bun scenarist decât un scriitor foarte talentat care n-are viziune cinematografică. Nimeni nu-și închipuie, că uneori, o secvență se scrie mai greu decât un scenariu întreg. Eu personal am scris 2300 de scenarii pentru 500 de filme.

Un Vulpașin de neuitat (Ion
Dichiseanu, în *Dincolo
de barieră*, după piesa
lui G.M. Zamfirescu
„Domnișoara Nastasia”)

Îndeobște, o numim tradiție

12

este o cifră care singură trimite gândul la timp, la un bilanț de timp eventual, nu numai datorită înțeleptei moșteniri babiloniene de care beneficiem încă în măsurarea acestor imponderabile dimensiuni a existenței noastre (la care, cu siguranță, puțin se gîndesc, ca atare, chiar și atunci cînd, de exemplu, sint confrunțați cu standardele de frecvență de 60 sau 50 Hz ale rețelei electrice), dar și pentru multe alte binecuvîntate motive pe care le regăsim în toată cultura care ne înconjoară. Trecînd de ordinul 12, orice istorie care se ia în serios, prin însăși această de douăsprezece ori lăterată naștere și revenire în prim plan, parcurge un prim ciclu al maturizării; își va fi reflectat toate ipostazele, va fi recitat la primele și cele mai periculoase atacuri, poate, deci, după acest prim ciclu, să beneficieze de acea magică putere intrinsecă în spirit pe care numai timpul acumulat o dă și pe care, îndeobște, o numim tradiție. Conștiința tradiției, trăirea ei, poate naște „ca din senin, ca să zic așa, valori spirituale pentru

• Dincolo de „tautologica nevoie a sincronizării vociilor“...

că filtrînd faptele se decantează numai substanța informațională a lor printr-un filtru care se autodefiniște în procesul completării tradiției și care lasă spre noi o hrană informațională ce poate fi extrem de energizantă, pentru că ne dă criterii, repere, direcții, ne permite să surprindem sensurile unor evoluții, disacronicii în sincronie.

Cum prea multă teorie pentru a pune în pagină amintirile primelor ediții ale Galeilor filmului pentru tineret de la Costinești ajunse în acest an la a 12-a ediție. Mă gîndesc, mai ales, la primele manifestări, acelea care nu aveau încă un rezumat mai mult sau mai puțin fidel și nedistorționant în fișele vîrnei „Secvențe” și ea mai mult sau mai puțin conștientă a unui stil sugubă, dar recunoscut și totuși responsabilitatea de oglindă a evenimentelor. Cum spuneam, timpul filtrează și elementul acelor clipe nefotografate atunci se recompozează fragmentar. Senzația, în amintire, este că primele două ediții au avut cea dulce proșpețime a lucrului, a comportamentului nepregătit, spontan. În jurul festivaliștilor erau mai puțini auxiliari, parcă, și concurența era mai de dragul jocului, chiar și a jocului de mîmă sau monopoly, care umpleau timpul „liber” al festivaliștilor și „chibitorilor” de atunci (unii dintre acești suporteri intrînd în prim planul edițiilor ulterioare). Sigur, lipsa auxiliarelor aducea uneori și disconfort, dar media de vîrstă a tuturor participanților la gala (realizatori-auxiliari) fiind net sub 40 de ani, totul era suportat mai „studentește”.

Ontogenetica mimesază filogenetica, se zice: embrionul galeilor a fost de la început complet „Secvențat”, de exemplu, era un panou cu poze, realizate peste noapte (fîi peste ascuțite nopți costineștene) de studenții la operarea și lui Cornel Diaconu, unii dintre ei urcînd între timp rampa, fotomontați completați din vîrfuri carioici de „ziceri” și „zise”, apoi caricaturile aceluiași Pîm; aceleși vizionari între linia ferată și discotecile la care nu chiar toți spectatori au un comportament academic (ca la grădina de vară, deh) aceleași dialoguri pe plajă, parcă uneori mai combative și caustice la adresa unor pontifice...

Prima ediție s-a făcut pe niște aparate care, în ton cu preistoria galeilor, ar fi făcut cîntec oricărui muzeu de istorie a tehnicii cinematografice, dar care au fost destul de bune ca să convingă pe toată lumea că la numai 34 de ani, cei aveau atunci, Daneliuc, era cel mai bun. Șerban Marinescu de anul ăsta are numai 33...

De altfel, pentru a li-a ediție, toți organizatorii au fost de acord că n-ar fi rău dacă am putea face să se „vadă” ceva mai bine și dacă se poate, eventual, să se și „audă”, așa că (din nou a fost nevoie de ingineri printre artiști) sprijiniți de Centrul Românofilms și de D.R.D.F. Constanța am montat niște aparate noi, am vopsit ecranul și punînd testul am auzit cite ceva din ce spunea comentatorului lui că ar trebui să auzim. Misiunea mea tehnică se încheia aici, la capatul a cîteva zile de lucru mai intens... ca în concediu. Mă-au mai trebuit doar zece ani ca să reușesc „sa influențez” decizia ca un juru de profesioniști al filmului, din respectul ce sîi datorăm, ca să-i poată impune și altora — unui public care trebuie să-și formeze criterii — să acorde un premiu și celor care contribuie la plastica sonoră, o dimensiune remarcabilă uneori (sic) a spectacolului cinematografic (ca de altfel și costumele, decoriile și montaajul, și ele inconsecvent evidențiate în palmaresuri). Cele de mai de sus încearcă să consolideze victoria; care nu e sigur una definitivă, ca în palmaresul galeilor să se ridice o stăchetă și pentru sunet, propunînd prin această spectacolară problemă definirii acestei încercări, recunoașterii unor nuanțe, a unor maniere, dincolo de tautologica nevoie tehnică a sonorizării vociilor și ambianțelor din planul vizual.

Dacă efortul sonorizării unui film ar fi derizoriu și ignorabil, filmul ar fi amuțit de rău, chiar dacă el este relativ mult pentru surzii care îl percep spectacolul sonor ca pe un simplu adiuvant al imaginilor. Desigur sînt multe lucruri tehnice, unele dintre ele costisitoare, care sîntem datori să le dam publicului, dar sînt și mîini întinse altor mîini (care nu costă prea mult) ajutînd spectatori să perceapă, să înțeleagă rafinamentele unui discurs sonor cu pretenții artistice pentru a-și carui recepționare e necesară o oarecare disciplină și rutină și, oricum, e esențială să începi prin a-ți pune această problemă. Iată de ce includerea constantă a unei asemenea „probe” în palmaresul galeilor ar fi, în primul rînd, spre binele recepțării filmelor noastre de către spectatori în toate sălile din țară.

Galeile de la Costinești sînt — nu e un secret — de douăsprezece ani (nu-i puțin deloc) cea mai importantă manifestare cu public pentru filmul nostru. În mod firesc, cu excepția marilor mizantropi — o calitate cam rar însoțită și de consecvență — a scepticilor conjuncturali, toată suflarea cinematografică, de la simplii cineaști la candidații la I.A.T.C. și pînă la consacrații vedete, a trecut cîmva, macar pentru o seară, pe la Costinești. Orice de multe am mai reproșa galeilor în particular, public sîntem datori să le laudăm pentru meritele incontestabile pe care le au și mai ales sîntem datori să facem ca anul viitor să fie și mai reușit.

Horea MURGU

Cineva, acolo sus (în cabina de proiecție), ne iubește sau echipa tehnicienilor



Vara
și O vară cu Mara
(Teodora Mares
și Lucian Nută)

Costinești, mereu în i

...în problema metaforei

Ai terminat filmul. Ai luat cartonul cu bineștiutul cuvînt „Sfîrșit”, l-ai filmat 3-4 metri ca să se citească bine și l-ai lipit în coada filmului. În sfîrșit, sfîrșit!!! Sfîrșit? Nu! E un sfîrșit care... de-abia acum începe. Incepe cariera filmului. Framintări... emoții... incertitudini... Publicul va primi... „va citi” sugestiile, ideile, metaforele filmului, care l-ai chînuț zile și nopți (mai ales nopțile)?

E bine, numai grija asta să rămîna. De fiecare dată „redescoperim” uimiți capacitatea spectatorului de a observa—recepta, discerne serile (mai corect nopțile, cineaștii ale Costineștilor, confruntările de opinii de a doua zi de pe plajă, dintre realizatori și spectatori, care ridică temperatura emoțiilor la cotele cele mai fierbinți ale sezonului estival. Estival-estival, festival-festival, dar nimic aici nu e „festiv”, protocolar, convențional. Spectatorul (suta la sută tineret) nu înțelege să participe altfel decît așa cum sînt ei înșiși: direcți, deschisi, sinceri și foarte la obiect. Ei bine, acestuic public (numai lui)? nu-i scapa nimic, ba uneori chiar... Da, iată, se mai întimplă și scene ca acestea.

Un tînar întreabă: La un moment dat, în filmul văzut aseară (Vacanța cea mare), în timp ce-și conduce autoturismul, personajul observă ca o frunză îi cade pe parbriz. Aparatul se apropie de frunza și... E aici o semnificație? Mie mi se pare că...

Cineva din echipa Casei de filme prea microfoni: Chiar credeți că tot ce se întimplă pe ecran trebuie să aibă o semnificație, e o metaforă? Se mai întimplă cînd filmezi, o frunză care plutește prin aer să se așeze pe un parbriz. Actorul o ia și o aruncă sau... o distrează? E un gest automat, normal, înțeles. Din mulțimea de pe plajă, înaintea unui tînar care cere microfoni, nu, eu nu cred că aceasta întimplare e lipsită de semnificație, dimpotrivă, aici e o metaforă, de mare frumusețe. Așadar, cel de la volan vede frunza. O privește atent cîteva clipe apoi o ia și o va oferi nepotului său. Păstrează-o și spune — De ce? Tot o să moară și spune feliță. Dacă o vei pastra cu grijă, dacă o vei presa în filele unui caiet, dacă o vei urma cu grijă, atenție, rabdare, e drept, tot va muri, dar... va muri frumos!... E aici o metaforă care exprimă tocmai mesajul filmului: să înconjurăm pe bătrîni cu atenție, grijă, cu dragostea noastră. Tot vor pleca ei în „Vacanța cea mare”, dar o vor face mai senini, mai frumoși.

Aplauze. Tînarul — care mărturisește că a văzut filmul de seară pe ecran — se retrage, se pierde în mulțime. Filmul Un studio în căutarea unei vedete a intrat în... focul dezbaterilor. O foarte tînară interpretează (rolul principal în film) e supusă — cu simpatie — unui tir de întrebări. Acum mă simt mai emoționată ca în fata aparatului de filmat și nu declară ea. Dar sinceritatea, spontaneitatea, franchețea ei sînt convingătoare, cuceritoare. O tînară de pe plajă, cu o palărie de pai cu boroi mari și fustă maxi se îndreaptă spre microfon. În general, declara ea, filmul mi-a

plăcut, e vesel, e hazos. Aș aduce totuși un apăsător autorilor: prea e „frumusețe” totuși în filmul asta, chiar prea frumusețe. Fata din film reușește „de la debut” să fie distribuită în rolul principal, ia cu brio examenul de intrare în facultate, iubul — cu inima fierbinte să dea în cloot — o așteaptă cu flori, gata să intermedieze un cămin, colegii o așteaptă fericiți de reușită ei. Nu e prea mult? Viața sa fie chiar așa, un festival al bucuriei, al voioșiei continue? În viața mai sînt și lacrimi... Spectatorii iubesc și lacrimile! De ce să sarim peste ele? Iată, tînară interpretează din fata noastră, Mihaela Telea, ne-a vorbit acum cîteva clipe despre „cariera” ei. Între altele, ne-a mărturisit că tocmai a căzut la examenul de intrare în institut. „A fost vina mea, recunoaște ea, am greșit!” Se întimplă! A avut un eșec, dar va persevera, se va bate din nou să reușească... Nu credeți, tovarășii realizatori, că filmul ar fi fost mai adevărat, mai convingător, dacă v-ați fi inspirat nu din povestiri lustruite, ci din viața adevărată, iată, din chiar viața interpretei dumneavoastră?

Unele filme de desene animate pentru copii par desuete din pricina graficei deosebite... — Și cam sarace în gaguri... — Filmul de animație pentru adulți care a rulat aseară mi s-a părut o bijuterie. Cînd va ieși pe ecran? Întreabă, întrebări... O studentă: Stimate Ștefan Iordache, aveți un gest spre finalul filmului (Cel care plătește

Stimați cineaști, publicul vă înțelege figura de stil... Dacă-i reușită, bineînțeles!

cu viața) foarte sugestiv. După ce v-ați pus semnatu-ra, ca ministru al justiției pe un document, aruncați tocul apoi...

— Știu la ce vă referiți, intervine Ștefan Iordache, apoi trîntesc capatul peste calimări!

— Ați privit cîteva clipe această calimări și ați trîntit capatul metalic peste ea cu un gest și o mimă extrem de elocvente... Cu acest gest final, ați spus, fără cuvinte, „Am mai așteptat o gură de cîntău”. Gata, am obținut ce mi-am dorit! Puterea, rangul social pe care-l am mi-am permis să înving și de data asta... Capacul calimării trîntite cu dispreț a sunat ca o sentință. Va feliicit pentru această metaforă deatrordnă... Se discută acum, pe plajă, despre un gest, care nu durează în film mai mult de 3-4 secunde, cît tine o rasulare...

...Filmul s-a terminat. Framintări, emoții, incertitudini. Confruntările cu spectatori (și nu doar pe plajă Costineștilor) reamintesc mereu pe problema nu e și dacă publicul recepționează și citește metaforele. Nu, nu asta e problema. Grijă asta să rămîie!

Neli COBAR



nima echipei de filmare

Un actor-regizor (în devenire)

Dupa șapte ani de prezențe neîntrerupte la Costinești, așa putea spune că-mi pot permite ceea ce aș numi, mai degrabă, un parcurs decât un bilanț. Elevul de acum șapte ani vedea, cu emoțiile unui copil — pe atunci — tradiționalul juriu al publicului, reușite precum *Concurs de Dan Pita* și *Săvejenje de Alexandru Tatos* și se mira de ce uni sunt atât de acizi când judecă filmele noastre. Au urmat, apoi, anii când topul publicului funcționa ca un barometru și Premiul publicului răspunea nevoia noastră de filme adevărate, tandră, vesele, cu probleme cotidiene, în vreme ce premiile importante reveneau acelor filme care puneau probleme psihologice (*Întoarcerea din Iad* de Nicolae Margineanu), socio-umane (*Imposibilă iubire* de Constantin Vaeni), estetice (*Moara lui Călfăr* de pe atunci debutantul, azi premiantul, Serban Marinescu) sau de acută observație umană (*Ana și hoțul* de Virgil Calotescu). Și iată apoi ochii aivi al proaspătului student IATC descoperind filme importante: *Horea* de Mircea Mureșan, *Pas în' doi* și *Noembrie*, ultimul bal de Dan Pita, *Morometii* de Stere Gulea, *Cel care plătește cu viața* de Serban Marinescu. Iată apoi afirmata forța extraordinară a documentarului de a demonstra puterea estetică a realității într-un discurs filmic de cele mai multe ori poetic (iar ca sentiment, un cristall de Ovidiu Bose Pastina, *Scrisoarea Mariei Tănase* de Laurențiu Damian, *Seraliții* de Copel Moscu, 18 ani. *Stop cadru* de Sabina Pop). Costinești devine, astfel, o lecție vie, atât de cinema, cât și de omie: omiea oamenilor de cinema. Discuțiile de pe plaja „Săvejenje”, comentariile de orice fel, atenția celor mai mari pentru cei mai la început, nevoia publicului de aceeași virstă cu tine de a întreba și afla toate acestea, concurența fericită la împlinirea unei vacanțe cinelice, atât de necesare

sara noua ca viitori... participanți activi pe ecranul Galei.

Filmele citate demonstrează o opțiune estetică personală. Sedimentată și întreținută de calitatea peliculelor prezentate anual în competiție. Cu toate acestea am și o mare părere de rău, tot personală, dar sentimentală. Am tot interpretat roluri de tineri în filme pentru tineri. Și cu toate acestea n-am fost pe scena festivalului decât o singură dată, cu *Licenții* lui Nicolae Corjos. Și asta deși mi-am dorit ca publicul tânăr al Costineștilui să mă fi văzut și în *Zimbet de soare* de Elisabeta Bostan sau *Plătează-mă doar pentru tine* de Virgil Calotescu, ambele filme despre virsta noastră. Dar acest regret nu mă face să iubesc mai puțin Costineștii. Așa că o să ne mai vedem. Și o să vă mai spun ce și cum, poate, peste vreo șapte ani.

Tudor PETRUȚ

Alt tren în altă gară

Acum aproape o sută de ani, la proiecția filmului *Intrarea unui tren în gară* de Louis Lumiere, care marca și premiera mondială a spectacolului cinematografic, cei din sala au tresărit speriați ca or să fie calcați de locomotiva care se napustea din fundul ecranului. Așa a debutat cinematograful cu forța pe care numai realitatea, adevărul o pot avea. Inaugurarea gării din Tirgu Neamț m-a dus cu gândul la acest prim film care, poate, nu întimplator a legat, pentru totdeauna, cea-le-a 7-a artă de... tren.

De aceea am intitulat filmul meu *Intrarea unui tren în gară* și am ales ca personaje un celerist și o proiectonistă. Povestea subiri lor ar fi trebuit să-mi slujească drept liant și metaforă în realizarea unui documentar despre renașterea unui oraș.

Pe hirtie, în scenariu, totul era bine, dar de

Universul muncii în universul filmului

unde să iau proiectonista și celeristul tânăr, ca personaje reale? Ideea era cam pentru un film de ficțiune și dacă aș fi folosit actori, nu prea mă semăna a documentar.

Am plecat la filmare cu gândul să schimb story-ul inițial elaborat pe hirtie și să filmez acea lume cinstită, așa cum este ea. Dar la Tirgu Neamț, printr-o misterioasă coinci-

Detaliile vieții întotdeauna mai bogate decît imaginația

denta, am întîlnit povestea din scenariul meu cu adevărat, de parcă cineva mi-s-ar fi uitat pe furis peste umăr în timp ce scriam.

De foarte puțin timp, la cinematograful din localitate fusese angajată o tinăra proiectonistă, viitoare soție a unui celerist. Numai că detaliile de viață ce le alcătuiască existența erau mult mai bogate și mai pline de adevăr decât mi le-aș fi putut imagina eu. Și atunci am făcut, avînd cugetul împacat, filmul documentar care se numește *Intrarea unui tren în gară*. Am meditat la această ciudată întîmplare și-mi amintesc de ea cînd vizionez cîte o peliculă care sună fals și că o consolare limi zic: probabil că ceea ce filmul nu-ți mai poate oferi are grijă ea, viața, să-ți dăruiască din plin, cu generozitate.

Copel MOSCU

O propunere demnă de atenție

Gala este o șansă pentru confruntarea scurt metrajului cu publicul, pentru dialog între realizatori și spectatori. Deși selecția pentru ultima ediție nu a cuprins decât noua filme din cele cincizeci realizate în „S.R.L.-ul de un an”, animația a fost o prezență remarcabilă în proiecții cît și în discuțiile de la ora 10. Abia acum, cînd revine în atenție prin diferitele genuri și tehnici de realizare, filmul de animație românesc confirmă atracția constantă pe care o exercită asupra publicului tânăr (amintiri-va doar reacțiile la genericul O producție „Animafilm”).

Sînt încă rare ocaziile în care animația poate să „se desfașoare”. Gala de la Costinești este una dintre ele. Tocmai de aceea cred că pentru ediția viitoare se poate lua în discuție înființarea unei secțiuni informative pentru filmul de animație, în afara concursului, pe cicluri de filme sau retrospective de autori. Și mai cred că spectatorii nu vor lipsi, indiferent de ora și locul proiecțiilor. Pentru un adevărat film de animație se poate renunța ușor (altă) și la plaja (cît) și la somn.

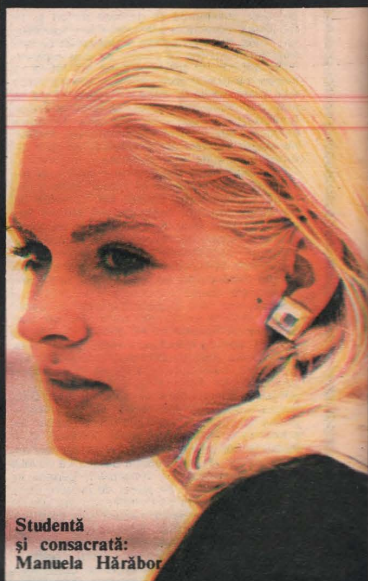
Zeno BOGDĂNESCU

Foto „Costinești”: Victor STROE

Impresii (din afara concursului)

Va exista Costineștii în mileniul VII? întrebă o elevă la întîlnirea cu realizatori. Bineînțeles! Nisipul și marea vor pastra urmele pașilor, forma trupurilor altor generații de tineri bronzăți, prin veșnicul tînarul Costinești. Capitală a tîneretii, capitală pentru zece zile a filmului românesc pentru tîneret. Serii de neuitat, proiecții, filme, filme. Un public interesat, avizat, de cele mai multe ori competent și generos. Generos ca soarele fără nori. Actori, regizori, scenaristi, scenografi sînt întrebați, cercetați...

Emoționant interesul tinerilor pentru tot ce



Studentă
și consacrată:
Manuela Hărăbor

este film sau este legat de film.

— Cum ați realizat scenariul?
— Ați fost dublat în scena cutare?
— Ce semnificație are frunza cazută pe parbriz?

Cîte desene are un film de animație? etc.etc.

...Aștept cu emoție proiecția filmului cu care am venit la Costinești în afara concursului: *Fiul stelelor*. Incepe după ora 23 în singura seară cînd a plouat. Temerarii cinefilii se refugiază sub masa juriului și ramin mai departe în ploaie. Ceilalți, mai practici, cer reluarea proiecției, ceea ce se și face, în alta zi. Tot e ceva. Pentru mine, chiar mult!

Mircea TOIA

Rodica Horobeț,
Fata de pe
Strada florilor,
cu Ștefan Bănică jr.
și George Ciubotaru



Un profil
distinct:
Serban
Marinescu

Noi afirmări:
Gabriela Baciu—Negrescu
și Gabriel Costea



„Să ridicăm tot mai puternic nivelul cultural și de participare a maselor populare la dezvoltarea și înflorirea culturii românești.”

Nicolae CEAUȘESCU

Tezaurul literar, inepuizabilă resursă

In materie de film — ca și în oricare artă — nu poți să simți viața rețetă sigură, căci crezi că ai descoperit-o, vine un autor oarecare, o urmează îndepărtată și-ți dovedește că din ea poate să iasă și ceva prost, dar prost de tot, pe cînd un artist adevărat o încalca voințește și... izbutește! Cred că nu e nevoie să mai argumentez că așa e, as forța și deschișe. Capitoul ecranizării nu face excepție, deși chestiunea se dezbate mereu și se tot caută miraculoasele rețete ale succesului... Insa, dacă nu putem spune exact ce trebuie făcut pentru ca filmele să iasă nicidecum altfel decât bune și foarte bune, nu înțeleg să tragem cu ochiul spre cele gata făcute, oricît s-ar abate ele de la ideea de „rețetă”. Fara să mai zăbovesc în planul considerațiilor (pseudo)teoretice, trec deîndată la două exemple, din a căror examinare voi deduce nu soluții efective ale problemei, ci doar câteva învățăminte mai generale.

Exemplele sînt două dintre cele mai recente reușite românești în „genul” ecranizării, **Iacob și Noembrie**, ultimul bal, semnate de doi dintre regiștii noștri de vîrf, Mircea Daneliuc și Dan Pița. Ambele pînă în evidența unei maniere extrem de interesante de „atacare” a literaturii inspiratoare. Le despart și le apropie o serie de trăsături, pe care le voi pune în paralel după ce mă voi opri un pic la fiecare dintre cele două.

Iacob, mai întîi. Despre „facerea” lui avem o prețioasă mărturie de autor: într-un text omonim (în *Secolul 20* nr. 304—305—306, p. 227—9), Mircea Daneliuc a rememorat cîteva din etapele gestației filmului, dezvăluind lucruri care, bine citite, pot spune mult despre „metoda” sa cinematografică. Lectura — aproape intimă — a a vîrului lui Geo Bogza, „Moartea lui Iacob Onușă”, înfrînă la sugestia unei posibile tentative de scenarizare, îi lăsa o „stare confuză” și o insatisfacție: „N-avea, sau nu-i gaseam eu o meta-mesaj”. Putem deduce de aici că năvăla — și, prin extrapolare, literatura — în genul ipotetic al calitatii de punct de plecare pentru film — e privită de Daneliuc ca materie în mai mare ori mai mică măsură aptă să ofere suport unui mesaj nou, exterior ei, cinematografic, strict dependent de personalitatea, de gîndirea și sensibilitatea regizorului. Dacă e e curcubit de năvăla abia după ce găsește în ea datele stimulatoare pentru o remodelare din perspectiva sa autorială: „M-a cîștigat înăuntrul-o stare latentă de tragic” și „printr-o structură elementală izbitoră: aer-pămint-foc-apă, [...] fascinantă în decodificări”, ambele cu filozofia, spre filozofia greacă. Confesiunea se oprește aici, însă filmul care a ieșit pînă la urmă adăuga noi probe doveditoare că regizorul s-a decis să mizeze pe **Iacob** pentru că a întrevăzut posibilitatea de a proiecta asupra-i obsesiile sale creatoare. Din năvăla inițială și, din alte scrieri ale lui Geo Bogza, el a tras mai multe fire și a țesut un scenariu sprijinit pe structura tematică și simbolică tipică filmelor sale. Lumea aspră și întinată a minerilor se preta foarte bine la o interpretare ca spațiu închis, topos constrîngător, concentraționar. La fel, exista ocol duritate — „bogziană” — a relațiilor umane, dincolo de care se putea imagina o luptă surdă între valorile normalității existențiale și morale și violența reuă a mecanismelor opresive, funcționînd cu lăcidă rigoare într-o depersonalizare lucrătorilor și a locuitorilor zonei. Pe acest fundal, regizorul a venit cu obsesiile sale simbolice: bunaoră cu aceea a corporalității ca ipostază a umanului expus agresiunii și umilierii, minerii din sala de control la ieșirea din sechimbajînd să semene cu „pacienții” sănatoriului din *Gileșand* sau cu o serie de sugestii trimițînd la radacimile psihanalitice ale raului, coerente cu cele din aceeași operă precedentă, (Nicolae Manolescu a descris incursiunea în galerii ca pe un loc „misterios, izolat pe margini, galben-roșcat, prin care se pătrunde în tărîmul interior, în uterul geologic” — „România literară” nr. 14/1988, p. 17)... Cîț privește perspectiva asupra acestei lumi (care ar merita o cercetare de detaliu), autorul a ales-o pe aceea a unui ins sfîșiat între impulsuri active și funcționale pasivitate, între acțiunile revoltei și cancerul conformismului, personajul alăturîndu-se astfel șirului extrem de interesant al protagoniștilor din *Proba de microfon*, *Croaziera*, *Gileșand*. Sărînd peste treptele cunoscute analize asupra acestor lucruri, să spun doar că **Iacob** capătă, în final, aspectul unei tragice pasivitate, între călărele de stilul incisiv, „rau” (în accepția bună a cuvîntului), profund și tulburător al lui Daneliuc. E și sensul pe care cred că trebuie să-l

Parabola unei existențe tragice (Iacob de Mircea Daneliuc, cu Dorel Vișan și Cecilia Bîrbora)



dăm voinței sale de a găsi în literatura inițială acel „meta-mesaj”...

La rîndul lui, Dan Pița a supus textul lui Sadoveanu unor prelucrări laborioase și surprinzătoare, deturîndu-l spre alte zone. Ecranizînd în *Noembrie*, ultimul bal clasicul „Loc unde nu s-a întîmplat nimic”, el a evitat tentația — extrem de riscantă, dacă nu cumva aprioric lipsită de șanse — de a transfera pe pînă atmosfera prozei sadovene, preferînd să aplice epicii scenariului (așa cum a fost ea extrasă din povestea originară de către Șerban Vălescu) un tratat desordonat și ambiguu, în urma căruia faptele, personajele, spațiul dramei s-au mulat pe poezia regizorului. Mi se pare interesant de semnalat că întîlnirea sa cu opera lui Sadoveanu vine pe o mai veche aspirație. Cu peste un deceniu în urmă, cînd „Locul” nu-i intra încă în atenție, Pița declara într-un interviu (în *Almanahul Cinema 1977*, p. 14—5): „N-avem un film de dragoste românesc, dar în literatura lui Sadoveanu [...] găsim cel puțin 3—4 povestiri de dragoste de o mare originalitate, absolut inconfundabile, pentru că nu se puteau întîmpla în alte părți: „Păcat boieresc”, „Cîntec de dragoste”, ca să nu mai vorbim de „Ochi de urs”. Și mai relevant pentru noi astăzi, după *Noembrie*..., sînt frazele adăugate mai departe: „În cazul lui Sadoveanu, eu, personal, mă simt foarte inspirat pentru film, ca și atunci cînd îi citeșc pe Panait Istrati și Nicolae Filimon sau Negruzzi. Totdeauna însă, dincolo de sensul evident din roman sau năvăla, există ceva în plus care poate fi pus în lumină”. Se cuvin aici subliniate ultimele cuvinte, acel „ceva în plus care poate fi pus în lumină”. Pița nu face altceva decît să indice, conform concepției sale despre genul ecranizării, un strat de latențe ale operei, o materie inaparentă, afiată „în așteptare”, în care viziunea sa cinematografică se poate imprima. Modificarea de atmosferă e provocată de decupaj; alterînd mereu planurile temporale și provocînd un joc de continuă fragmentare și recombinare a poveștii, Pița a tras filmul spre un soi de „prostianism” subtil. A rezultat o anumită lentoare voluptuoasă a rememorării, potențată de datele rafinate ale existenței aristocrat-provinciale, nu fără unele atingeri cu cehovismul cinematografic al fraților Mihailov. În stare cadru, în stare nouă atmosferă, materia literară e reordonată în funcție de o întregă rețea simbolică, dincolo de care se simte palpabil un mister al vieții și al lumii. Și descoperim încet-încet că prințul Cantacuzin face serie cu Puștil din *Concurs* și cu protagonistul din *Pae* în doi sînt și ei în felul lor pasivi, tăcuți, introvertiți; mai mult decît atât: ei dau impresia că au acces la o ordine tainică a lucrurilor, că „înțipăi” fluad tot ce

Litera, dar mai ales spiritul lui Marin Preda (scenă de lucru la *Imposibila iubire*, cu Irina Petrescu, Șerban Ionescu și regizorul Constantin Văeni)



cineasții noștri

(Urmare din pag. 1)

— Lirismul este un contrapunct al durității pentru că, prin lupta ilegalităților, am înțeles conflicte puternice, dure, care au răzbat în filmele mele închinat lui 23 August, eliberării patriei. Am strecurat în mod conștient lirismul ca să subliniez și mai mult duritatea suferințelor. În momentele grele, cînd viața omului este în pericol, o rază de soare, un mugur imbobocit, o glăz urcată pe carimbul cîmei aduc optimism, încredere în viață. Lirismul e ceva mult mai complicat, nu se „rezolvă” cu un simplu exemplu, el depinde de structura fiecăruia dintre noi și încă de multe alte lucruri. Înainte de a fi luat prizonier de nazisti, locuam într-un cinematograf bombardat. Noaptea, prin tavanul găurit, vedeam stelele. Această imagine banală mi-a dat încredere în viață, mi-a spus că voi supraviețui.

— Se spune că orice operă cuprinde în ea și elemente autobiografice. Știu că ați avut o tinerie bogată în întîmplări, m-ar interesa în ce măsură această împrejurare se regăsește în filmele dumneavoastră.

se întîmpla trimite pentru ei către tîlcuri profunde, „Jocurile”... Drept consecință, „Jocurile” și celelalte se învâluie într-un abur straniu și spațiu în care se mișcă acele personaje se încarcă de simbolice semnificații totalizante, devenind imagini în mic ale lumii, și anume nu în sensul mai vivace și acut-social de la Daneliuc, ci într-unul mai lent-caligrafic și mai calm-filozofic”. Cum și spune Pița însuși, într-un interviu mai recent (în *România literară* nr. 45/1988, p. 17): „Caut întotdeauna o protecție a obșnuitului, a firescului, a realului — în ceva, să-i spunem, divin, caut nucleul de esență, de durabil, de dumnezeiesc, în jurul căruia e plasmuită ființa noastră, viața, moartea, dragostea, frica, ura; îmi place să descopăr în personaje posibile arhetipuri, mă fascinează să descifrez în adîncurile poveștii un contur mitic...”. La care rămîne de adăugat o mențiune legată de reversul vag-ironic al stilului lui Pița, fidel ilustrat de personajul Cantacuzinului: dedată la meditație și reverie, el are și vocația ironiilor subțiri, detașate, nu duce lipsă de acel simț al umorului fără de care „comedia umană” îi rămîne invizibilă...

lata și promisiile învățăminte. Pe scurt. Unu: nici Mircea Daneliuc, nici Dan Pița nu se „abandonează” literaturii din care își preiau subiectele pentru film. Doi: ambele trec prin fitețele stilistice proprii. Trei: amîndoi remodelează materia inspiratoare în sensul viziunii lor asupra cinematografiei și a existenței în genere. Și patru: rezulta de fiecare dată parabole vaste, conforme cu acele viziuni și cu personalitatea celor care le-au ipotizat pe pînza ecranului.

...Insa „rețete” — ziceam — nu există. Istoria artei a șaptea numără destule capodopere obținute — din contra — prin transpunerea fără abateri a unor opere literare. Sînt de preferat Jecuriile fidele? ori cele „fidele”? Această-i întrebare...

Ion Bogdan LEFTER

— Vă răspund pe scurt: marinarul din *Văturile Dunării* are eu sau mai bine zis, poartă ceva din mine. Marinarul din *Cerul începe la etajul III* sînt tot eu, dar altfel și tot așa, mai departe, aș putea să înșir multe alte personaje din filmele mele. Nici nu se putea altfel, spunea odată Flaubert: „Madame Bovary e cum ești tu”.

— Cum decurge colaborarea scenaristului Francisc Munteanu cu regizorul?

— Primul regizor cu care am colaborat a fost Victor Iliu, dar nu ca scenarist ci ca scriitor. M-a chemat la el și mi-a spus că vrea să facă un film după „Lenta”. M-am oferit să scriu scenariul. Mi-a spus că nu e nevoie. A făcut decupajul regizoral direct după năvăla. „Tu i-ai trîșat pe cei de la editură! Le-ai spus că ai scris o năvăla și, de fapt, ai scris un scenariu”. Din păcate, Lenta lipsește din filmografia lui Victor Iliu din cauza unui lit. Decupajul fusese aprobat, filmul intră în producție. Ne-am dus să prezentăm probele. Era înainte de Congresul al IX-lea. Probleme au plăcut, ne-au urât succes iar la plecare am constatat că litul de la etajul II era defect.

Ecranizarea sau virtuțile re-creerii

Un scriitor poate să se repete, în fond și în formă, timp de o jumătate de secol. Talentul unui cineast, dacă el nu știe să evolueze odată cu arta sa, nu durează mai mult de un deceniu sau două. Chiar dacă nu îmbrățișăm caracterul, poate prea premptoriu al formulării, avertismentul lui André Bazin da mult de gândit. Vigilență și suplețea observației sînt, deopotrivă, solicitate pentru a nu lăsa să treacă, dincolo de orizontul criticii, un moment sau altul al evoluției, al căutărilor unui cineast. Trei dintre filmele ultimelor luni ne-au atras cu deosebire atenția, printre altele și datorită aceluia fasciclu de lumină în care îl descoperim pe autori într-o ipostază creatoare fie însoțită, fie presimțită și careia acum i-a sosit ceasul demonstrației. Mă gîndesc la Alexandru Tatos și Anghel Mora (*Secretele armelor... secrete; Flori de gheață*), la Dan Pița (*Noiembrie, ultimul bal*).

La vremea debutului lui Dan Pița, nimeni nu a considerat îndreptățit gestul de a vechi asupra „fidelității” adaptării cinematografice. Numele lui Agărbiceanu nu tiranizează, pagina sa inspiră și îngăduie. Au urmat, la capitolul ecranizării, *Tănase Scailă*, *Bleta loandă* și lucrurile au început să se schimbe. Umbra cărților a devenit mai amenințătoare. Cu incursiunea în lumea lui Sădoveanu, regioul a pășit pe un teren minat. A luat cu el nu așteptarea de a dobîndi din experiența transpunerilor, ci mai ales — cea zestre bogată, poate contradictorie, pe care i-au lăsat-o filmele ce nu au fost gîndite în marginea unei literaturi preexistente: *Concurs*, *Dreptate în lanțuri*, *Pas în doi*. Paradoxul ce rezultă de aici este că autorul nu se înfăptușește mai liber în raport cu determinările cărții decît oricînd, tocmai într-un univers al de restrictiv, prin perfecțiune, cum este cel

sădovenian. Probabil că această evidentă independență stînjenește căutarea corespondențelor și a similitudinilor, din partea carora, marturisit sau nu, se aștepta măcar cîteva semne ale vredniciei fidelității.

Același Bazin binecuvîntat, la mijlocul anilor '50, cineastul, care a încetat de a mai fi conștientul pictorului și al dramaturgului, ajungînd „în sfîrșit, egalul romancierului”. Egal — în sensul că nu mai evocă, nu mai descrie, ci „scrie direct cu mijloace cinematografice”. Din păcate, timpul nu i-a îngăduit marelui teoretician să vadă cîte complicații, dar și cîte izbîndă, mai modestă ori mai trufășă, va aduce cu sine această „egalitate”, într-o epocă în care romanul însuși va fi nu numai altfel scris, dar și altfel citit. Cînd în fraza lui Flaubert se decelează „un prim plan imobil în mijlocul unei curse nebunesti”, prim plan asociat unei furive, dar certe „amintiri din copilărie” (G. Genette), mi se pare normal că un cineast adevărat să înfrunte astfel dificultățile scrisului cinematografic, tocmai pentru că citește în alt chip literatura. Noutatea filmului lui Dan Pița — mai bine spus spectacolul noutății sale — este suținut de mînuirea construcției narative ascunse chiar în interiorul cetății de cuvinte. În general, pagina lui Sădoveanu opune rezistență prin aparenta ei predominantă descriptivă. Asupra capcanelor ei atrage atenția Tudor Vianu cînd semnală că este „o vedere care trebuie precizată cu grijă, dacă nu dorim a transforma o vedere relativ justă într-una eronată”, pentru că, în altă parte, să afirm: „Adevărul este pentru Sădoveanu — viziune”. Artă lui este vizionară. Percepția lumii este patrunse de el de alături, valori ale fanteziei, înclîm la lumea care ni se la-murește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri calauzite de obiectivitatea științei.

Porînd de aici, să ne reamintim că La Cantacuzin ni se înfăptușește, adeseori, în carte evadînd în reverii: „... și rețea visurilor și ideile lui”; „... o vagă amintire pe care o ex-

Despre „semnificația tăcerilor” (Flori de gheață de Anghel Mora), cu Ovidiu Iuliu Moldovan și Anda Onesa)

ploteze imaginară o întoarce în pacea eternă”. Și mai importantă mi se pare notația: „La acest unghi al impresiilor și al gîndurilor, cu conu Lai avu simțire că se deșteaptă în el, pentru a doua, ori a treia oară, imaginea nedeslușită pe care o dorise, oarecum fără

Mărturii despre tendințele înnoitoare în regia noastră de film

noima, în clipa cea mai plăcută a zilei”. Imaginea nedeslușită”, doră „oarecum fără noima” (s.n.) sugerează care nu dă prea multă bataie de cap în roman, capătă pe ecran o neîndurată materialitate picturală; dacă cineastul nu i-ar atribui „o noimă”, atunci chiar am abdică în fața celor care sînt conștienți că prezența irecuzabilă a imaginii se opune oricărei interpretări subiective: acest arbore pe care îl vad pe ecran este un arbore, nu poate fi o „amintire” etc. Noima, în cazul viziunilor protagoniștilor din *Noiembrie*, nu este doar de natură psihologică, mai lesne de concedat, ci mai ales narativă. Rupturile temporale, interferențele regiilor povestirii nu sînt, se înțelege, descoperiri de ultima oră și dacă vrem să-l căutăm pe Dan Pița prin teritorii demult batute, înseamnă să ne legăm singuri la ochi. Prin proiectarea în imagină a unor secvențe și cadre, autorul sporește dramaticul descrierii, recuperează ceea ce se pierde, fatal, în procesul conținerii romanului, intensificînd ceea ce numim „funcțiile degajate ale descrierii” și desînjind, dincolo de aburul acestora, o mișcare. Cineastul operează „o schimbare de viteză fără pregătire”, cum ar spune Proust, corespunzătoare, într-un fel, trecerii de la imperfect la prezent din pagina scrisă. Lucrurile, obiectele, elementele naturii, fascinante în sine, dar a căror prezență ne incurcă, uneori, altă de mult în cinematograful, prin „prea multă realitate”, capătă, în cazul unor construcții narative de tipul celui pe care am încercat s-o rezum, o soartă nedefinită, un murmur ce ademeneste sensul. În absența gamei de timpuri gramaticale care saltă fraza din val în val, cînd ascundînd mișcarea, cînd proiectînd-o într-o lumină amietoare, filmul alunecă din real în imaginar, unică — și totuși — limitativă sferă a libertății. În această accepție, „firul moldovenesc” nu este pentru Lai Cantacuzin „un peisaj”, ci „o geografie”, „geografia picturii mele”, „geografia osîndei” pe care cineastul zadarnic să o fixeze pe hîrtie. Gola pe care o are în fața raminei mereu albă, scrisul este vesnic amînat. Nu văd însă aici, neapărat, demonul metapovestirii, al discursului ce se hrănește din altul, ci, mai degrabă, demonul mai orgolios al imaginii ce se naște, dacă nu împotriva cuvîntului, atunci în ciuda lui. Acolo unde acesta zăbovesc, năvălește imaginea.

O grea lespede de vis se lasă peste sfîrșitul filmului lui Dan Pița: „porțile cele mari”, născute în mintea fratelui Dăriei și micuim descrise cititorului (nimeni nu a putut să divulge accesul ei la porțile cele mari — spune scriitorul) devin cîi se poate de „accesibile” spectatorului, în legănarea apoi, distingem amănuntul arhitectonic, uzura materiei, ca într-o sfidătoare afirmare a dreptului la imagină. Voi face un record cu finalul fi-

lului lui Anghel Mora *Flori de gheață*, final „împietrit” în realitatea celui mai banal cotidian: „Cum a fost? Cum să fie, ca după revelație”, replica urmată de un stop cadru ca o barieră ce-i va rupe pe protagoniștii de povestea fără seamăn pe care o trăise alături. Cineastul al freneziei realului, așa cum îl știm din *Rezervă la start*, Anghel Mora modulează acum timpul și spațiul potrivit unei strategii care, fără a fi a ambiguității, răspunde unor profunde și eterne resorturi ale sufletului omenesc. Casa ce-i adăpostește pe barbatul și femeia surîniți de viscol se transformă, treptat, într-un trîi al miraculosului, anunțat la început de strănietatea tulburătoare a gazdei, de fervoarea care înfîntre iluzia prezenței „dumnealui”, a omului de mult dispărut, amplificat, apoi, de imperceptibilă vibrație a sentimentelor. Aglomerația de vechi instrumente de măsurare a timpului din casa „mamei Savu” — clepsidre, ceasuri — insinuează vitioasă importanța a factorului temporal în viața lui Andrei și a Eleonorei. Nu vor mai fi împreună niciodată decît într-o împrejurare oarecare, un revelion oarecare, dar ceasurile întorcîndu-se în micul lor trecut vor fi imbogațite în amintirile barbatului, proiectate într-un spațiu tot mai extins tot mai napădit de acele nostalgice obiecte și mai generos în capacitatea lui de a stîrni uimire. „De fiecare dată povestea altfel” — spune, ușor nedumerit, ușor plictisit colegul protagoniștilor și, de fiecare dată nouă, celor care vedem cu ochii lui Andrei, se citește pară că mai descoperim un amănunt. Absența bătrîni din cadrele rememorării, metamorfoza locului, indica transferul gîndului din planul amintirii obținute în cel al unui adăos imaginar. Am putea plasa întreaga poveste într-un realism al lui Zola, opus realismului deziluziei din *Noiembrie*.... Lui Anghel Mora, cineast-scriitor, nu-i poate fi străină remarcă lui Barthes despre obiectele care „întîr într-adevăr (s.n.) în relație cu anecdota și cu personajele pe care această anecdota înșușește, într-un fel de lăcere a semnificației”.

Cu Secvențe descoperăm în Alexandru Tatos un autor total și, deopotrivă, unul preocupat de ipostazierea raporturilor cineastului cu realitatea. Nici întîmplările „Jurate”, nici cele provocate nu deveneau film cu una, cu două, neprevăzute amenințări mereu să uzurpe prim planul atenției. Realitatea nebună, cea de dincolo de granițele scenariului (este vorba de scenariul regioului... din film) se dovedea mai interesantă decît cea „decupată”. Indirect, autorul cîntărea drepturile și puterile ficțiunii. De aceea, *Secretele armelor... secrete* este și nu este o surpriză. Ca explozie ludică — da, dar și alio noutatea funcționare doar pentru cei care nu cunosc chipul regioului de teatru Alexandru Tatos). Ca încercare a forțelor cinematografului, *Secretele... prelungeste*, într-o variantă extremă, mai vechi statură. Proclamația suverană, după ce i-a fost eliminată, din start, conștientă, ficțiunea, în cazul de față, ficțiunea basmului, se lasă înțut sub control. Totul este posibil: basmul se autoparodiază, personajele își construiesc propria caricatură la vedere (zmeul cel mai zmeu dispune de coți de vâmpir reglabili), anacronismul — cu farmecul lui — pare un „cîit” dintr-o realitate recunoscută, în aceeași ordine cu citatul cultural. Logica este rasturnată de la bun început — armele trag... înapoi, dezghățind demasca... nu pun la adăpost „negativi” sînt remediabili mai simpatici decît „pozitivi”, zmeul este îndușor și Spaima codrilor, seducătoare, în timp ce Furmoasa și Zina sînt blind-neajutorate, blind-călătoare. Nu sînt prea departe de „schimbarea funcțiilor” în tabloul „genurilor”, al cărui năm este mai accelerat într-o artă mai tină, cum este cinematograful. „Formele groțesce, care erau considerate în epoca clasicismului ca resurse ale comicalului, au devenit în epoca romanticismului una din sursele tragicului”, semnalau formalistii ruși. Filmul are privilegiul de a tăce nestîngînită naveta de la o epocă la alta.

Magda MĂHILESCU

Voluptatea rememorării (Noiembrie, ultimul bal de Dan Pița, cu Ștefan Iordache și Gabriela Baciu-Negrescu)



Am coborît pe scări și cuiva i-a venit o idee și anume că, din punct de vedere moral și etic, ar fi bine ca personajele principale să nu „se amorozeze”. Acesta era conflictul filmului. Dacă lițul n-ar fi fost stricat, poate Victor Ilu ar fi realizat un film în plus. Cuiel a fost al doilea. M-a căutat la Casa de creație de la Sinaia și m-a rugat să rescriu un scenariu cu care a intrat în producție. Pe urmă am colaborat cu el ca scenarist și regizor secund la *Valurile Dunării*. Am scris scenariu pentru Andrei Blaier, Mircea Muresan, Dan Pița, Sergiu Nicolaescu, Mihai Constantinescu, Dan Mironescu, Virgil Calotescu. Lui Cuiel, fiind zi de zi cu el, am încercat să-i dau sfaturi, să-i sugerez amănunte sau un dialog nou. A fost împotriva oricărei sugestii și mă asculta cu un aer absent. Pe atunci încă nu știam că, pentru el, filmul era terminat demult, deși mai avea încă de filmat. Se gîndea la montaj, la efectele sonore, la muzică. Odată, m-a luat deoparte și mi-a spus: Știi ce e mai important în această secvență? Și înainte ca eu să-l răspund, a continuat: penumbra lui Gore. Era vorba de regatrul operator Gore Ionescu. Penumbra lui Gore Ionescu, în acea secvență, le-am văzut la premieră. Cuiel le văzuze înainte de a fi realizate. De atunci, colaborarea mea cu regioul s-a rezumat la

predarea scenariului. Atît. Filmele le vedeam la premieră dacă nu uitau să mă invite.

— Și cum colaborați dumneavoastră, ca regizor, cu scenariștii?

— La fel. Îmi place să-i revad la premieră. Și cu toate că regioul e singurul creator, filmul este realizat de un colectiv. Și pentru asta „se cere” ca echipa să dăruiască tot ce are mai bun filmului. Eu am avut această satisfacție că, zece de ani, să am în jurul meu echipe pentru care nu am decît calificativul „excepțional”. Îmi fac o datorie de onoare în a-i aminti și pe cei care nu mai apar pe genericele filmelor, Sideriu Aurian care „mă elibera” de toate problemele organizatorice și de producție, operatorul Vasile Ogîndă, un adevărat magician în mișcarea luminilor și umbrilor, li amintesc și pe ceilalți, care mă înconjoară și azi, sunetistul Gheorghe Ilarian secundul T. Ion, mecanicul de camera Dumitru Galtă.

— Înainte de a încheia dialogul, vă mulțumim și sperăm într-un „va urma”.

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

Spectatorul critic, spectatorul liric

Era de prevăzut că momentul „spectatorului liric” (numărul 4) să declanșeze reacții în rândul cititorilor revistei (mai puțin previzibilă a fost reacția celui ce l-a declanșat). Într-o idee de „spectator liric” — ne scrie Constantin Manole din București (str. Zidărilor nr. 9) — adică în stare să modifice o tendință, o mentalitate în receptarea spectacolului cinematografic alături de o parte, dar nu și pe de altă parte, dar mă consider, în micuța mea intimă cinelă, un spectator cu gusturi obișnuite și cu — oare ce fel de? — pretenții de discernământ, oarecum cu mofuri de bransă. (Sublinierea îmi aparține — D.S.) Corespondentul înțelege, așadar, prin „eficacitate” capacitatea de a modifica o tendință sau o mentalitate în receptarea spectacolului cinematografic și nu, cum s-a putut deduce din scrisoarea comentată în numărul 4, capacitatea de a modifica însuși spectacolul cinematografic. După ce ne măturăse că educația sa cinelă n-a fost alterată de „copilărie alba”, văzută la 20 de ani, ca Fantoma, Colosul din Rodhos, Jandarmii și extraterestrii etc. (înșurubarea e mai mare, importantă e însă categoria „copilăriei”), după ce face câteva comentarii cam absoconse privind imaginea, Constantin Manole se arată dezamăgit de absența unui punct de vedere critic în anumite intervenții („De asta, cred eu, cerea Kolesa Kurelic mai mult cuvânt decît poză”), în fraze ca aceasta: „Să vezi, draga, neaparat Efectul... gama la teatru. E colosală comunicarea critică nu există. Un exemplu concret este Ovidiu Paicu din Alba Iulia. Și atunci, de ce blămam pe cei care au păreri critice? (cine blamează? unde? — D.S.) Să ne obișnuim a blama (chiar să ne obișnuim? — D.S.) cu argumente opinele care merita (l) blamate, indiferent cine le exprimă și cum. (Nu e mai bine să ne obișnuim a discuta, firește, cu argumente, și nu a blama? — D.S.) Citeam undeva că un spectator a găsit, în cultul entuziasmului, „un milion de sensuri” în Liceeni, dar nu spunea nici unul, ci doar înșurubă trimese sau texte de pedagogie de dincoace de Socrate. Mai multă atenție merita Miracolul, de pildă.” (Dar, ca un făcut, nici Constantin Manole nu i-a acordat Miracolul mai multă atenție decît ceea ce văzut mai sus... — D.S.) Și, iată, după ce înțelegem că „spectatorul liric” este spectatorul cu simț critic, un alt sens, probabil al lui Manole, în mica mea concluzie („mica mea intimă”, „mica mea concluzie”, zice cu mo-

destie autorul scrisorii — D.S.) consider „spectatorul liric” cel preferat de caserile cinematografele, care (...) va spori undeva în mintea „spectatorului critic”. Și... adevărata concluzie rezultă din faptul că „spectatorul liric” s-a încapălnat să boteze prin neprezența capodoperei și să o frecventeze abia după ce „spectatorul critic” a deslăsat din succesiunea de poze acele „un milion de sensuri”. O concluzie care,

cruri.” Nu fără a-i recomanda corespondenței să caute cuvîntul verva în dicționar, pentru mai multă precizie a termenilor, nu pot să nu remarc spiritul tolerant al scrisorii... „Și mai e ceva: nimeni nu e perfect. De ce vrea acest corespondent perfecțiunea în filme? (Prima parte a judecării stă drept: nimeni nu e perfect. Cea de-a doua, însă, alunecă primejdios: toți căutăm, dorim perfecțiunea, aspirăm spre perfecțiune, altminteri continuăm să

Gina Patrichi și Anton Tauf, performeri ai scenei și ecranului românesc



vorba corespondentului nostru, merita atenție.

Din alta parte, ni se solicită mai multă înțelegere și bunăvoință față de... greșeli: Mariana Chioveanu din Buzău (str. Unirii, bl. P) scrie: „Erori umane sunt. Asta uita corespondentul dumneavoastră din București, Dorin Goaga. Mă mira că în afara scenariului, nici actorii, regizorii sau alți participanți la film n-au observat niste greșeli pe care și un copil le vede. Dar eu sînt sigură (sigur?) — D.S.) că au fost îndreptate alte greșeli: mai mari, sărtoare în ochi, și apoi s'ar verva cu care se filmează (nu cred în lipsa emoțiilor) n-a lăsat loc observării acestor infime lu-

facem cinema platonician în peșteri... — D.S.) Așa a fost fantezia scenariștilor, nu ne putem împotrivi așa vehement. Poate că și unele gesturi ale noastre sînt dezaprobat de cel din jur”. De aceea ne și spunem părerea, ca să evităm greșelile și cu scopul de a perfecționa comunicarea artistică... „Referitor la prezența sau absența criticii, eu o consider de bun augur. (Prezență? Absență? — D.S.) Cînd nu ești de acord cu ceva, îți manifesti dorința de a-ți exprima ideile. Oare dumneavoastră nu au acest drept? O fac cîți se poate de pasnic și cu fair play. Quod erat demonstrandum.

...sau rolul îl face pe interpret

Cum scriem scenariul? Cum scriem rolurile? Fara imaginea precisa a interpretelor sau, dimpotrivă, pentru un actor, pentru niste actori anume? Sînt întrebări pe care să le pun scenariștii, dacă și le pun, și, firește, actorii. Dar și la pun și unii scenariști. Cînd un actor se identifică perfect rolului (desi, ne asigură în aceeași pagină o corespondenta, perfecțiunea nu există), raportul actor-rol pare că se topește în individualitatea personajului și ești ispitit să te întrebî dacă interpretul a intrat atît de bine în rol sau, din contra, rolul a intrat atît de bine în interpret, cu alte cuvinte, dacă nu cumva rolul a fost scris anume pentru acest interpret, ținînd seama de datele lui psihico-fizice, de personalitatea lui artistică. Sîm cu precizie că rolurile lui Chaplin au fost scrise pentru Chaplin, că rolurile lui Buster Keaton au fost scrise pentru el, că rolurile lui Laurel și Hardy au fost scrise pentru ei. Sîm, însă, în același timp, că pentru alte roluri „perfecte” au concurat mai mulți interpreți, pînă la decizia definitivă. Există o regulă? Se pare că există mai multe, și orice caz, mi se pare de ordinul evidenței că, de pildă, un scenariu-ecranizare sau țina seama de personajul literar și nu de viitorul interpret. Este, de asemenea, cît se poate de limpede că un actor care e scenarișt, regizor și interpretul principal al filmului va scrie rolul pentru sine și nu pentru altcineva. Celelalte reguli rezultă.

Din Oradea, Nicolae Sirca (str. Ostășilor nr. 15) ne comunica, între multe lucruri interesante, o... parere de rău: „Îmi pare atît de rău că la noi nu se scriu scenarii speciali pentru un actor anume ci se apelează la capacitatea de „intrare” a actorilor în pielea personajelor: uneori și așa e bine, dar ar fi cu totul altceva dacă înca din sinopsis scenariștii ar avea poza actorului x pe masa și astfel, cu gîndul la posibilitățile acestuia, ar construi personajul y pe care x ar urma să-l interpreteze”. S-ar putea ca scrierea unui sinopsis cu poza actorului pe masa sa fie „cu totul altceva”, dar nău știm dacă ar fi „altceva” mai bun sau mai ușor. Nu trebuie să pierdem din vedere faptul că între scenarișt și interpret se află regizorul, iar între regizor și interpret este producătorul, iar x (chiar dacă ar fi 2x) poate deveni... z, așa că autorul scrisorii care ne măturăse dorința sa de a deveni regizor de film, ar trebui să țină seama și de poza de pe masa regizorului sau producătorului. Reflecțiile sale de mai sus au fost stîrnite de vizionarea „Subprefectului” la televizor. „Marcel lures și Valeria Seciu m-au fascinat de-a dreptul.” Cu cîtă putere de convingere, cu cîtă strălucire își construiește Valeria Seciu rolul, cîtă sensibilitate și inteligență emană chipul ei, glăsur ei... — Îmi pare rău, am să-i plătesc...” rosti așa cum numai ea știe. Îmi dau seama că pînă acum am neglijat-o, am trecut-o pe aceeași „listă” cu actrițele obișnuite: „Foarte bine că ai tăiat-o de pe această listă! Și alta revalează: „Recent am văzut Filip cel bun: mărturisesc că m-am apropiat cu emoție de cinematograful: citeam atît de mult despre acest film al lui Pîia, încît acum îmi era frică sa nu mă desmintă. Și nu m-a desmint deloc (...). Începînd chiar din pregenere, imaginea își amîntă înțietatea, dialogul vine doar ca o completare (ceva mai tîrziu), pentru ca astfel acest topos sa para un singur lucru: filmul, indivizibil. Desigur, nu subestimez importanța dialogului, în particular, și a auditivului, în general, dar eu mă situez de partea lui Georg Lukács, care scoate ca rolul dialogului nu este fundamental. (...) Pe cînd H. Wald considera că, scapat de sub controlul auditivului vizualul ar tînde spre „degradarea ideii”, anulînd astfel „distanța critică dintre semnificat și semnificație”; dar atunci ca să ne imaginăm ce ar fi dacă lucrurile ar sta invers, adică dacă auditivul ar fi cel care ar lua-o razna, chiar dacă auditivul înseamnă și ambianța, nu numai dialogul.” Atenție, totuși, să nu separăm prea tare lucrurile, nu de altă, dar năcam să ieșim din cîmpul artei! Cîrmuc, dilema teoretică a fost, practic, rezolvată!” În filmul modern în ceea ce are ei mai semnificativ și mai reprezentativ. Greutatea pe care o au cele două tipuri de imagine o hotărâse materia artistică și stîlul. Corespondentul ține să vadă și să audă un film — asta cîntărește!

Villon, Villon...

François Villon. După enumerarea citorva sumare date de istorie literară, Daniela Petre din București (str. Popa Nicolae, nr. 39, bl. 1, sc. 2, et. 1, ap. 25) notează: „Meritul filmului lui Sergiu Nicolaescu este acela de a-l fi prezentat pe Villon așa cum a fost el și epoca lui.” „Toată viața lui [Villon] a fost un calvar, un dezgust(?) pentru înmormîntarea societății în care a trăit, așa cum peste veacuri a simțit și Eminescu (...). Tot acest zbucium, toată această amărăciune se vad și se simt în filmul lui Sergiu Nicolaescu. Nimic important, forțat, nici o stînjeneală: vizionînd filmul, te simți facînd parte din lumea lui Villon și te revoltă împotriva celor ce l-au umilit (...). Aducînd pe ecran viața acestui „mare dămnat”, regizorul Sergiu Nicolaescu a trecut cu brio un examen dificil.” Silvia Laslo din Pitești (str. Popa Săpca, bl. P5, sc. A, ap. 12) se exprimă în termeni la fel de generali: „François Villon — un film la care stai mereu încordat, în tensiune, cu o distribuție de valoare”. Mai aplicată comentariului critic Liana Popa din București (aleea Dealul Măcinului, nr. 1, bl. A 4B, ap. 88) intră chiar în dialog polemic cu un cronicar de film: „De unde ideea că, dat fiind faptul că regizorul Sergiu Nicolaescu (pe care îl admir foarte mult), realizatorul unor filme deosebite, apreciate atît în țară [cît] și peste hotare, a făcut mai multe filme

istorice, nu poate aborda cu succes filmul de alt gen, cu implicații psihologice? Mai întîi, în filmul François Villon (...) a fost nevoie de crearea unei ambianțe „de epocă”, a cadrului istoric, domeniu în care Sergiu Nicolaescu a devenit expert. Apoi, sa nu uităm că filmele realizate de Sergiu Nicolaescu nu au fost numai istorice, de acțiune (și să ne amintim, în acest sens, doar de Ciuleandra, Osinda, Alunci i-am condamnat pe toți la moarte, Felix și Otilia — precizare: ultimul film cite este al lui Iulian Mihul — D.S.). Și-apoi, as îndrăzni sa spun că și filmul istoric sau de acțiune are în centru tot conflictul psihologic, epoca istorică și evenimentele constituie, adeseori, doar un fundal.” (Pentru mai multă rigoare, propun înlocuirea lui adeseori cu uneori — D.S.) Corespondența nu e de acord cu opinia cronicarului privind rolul interpretului titular: „...dacă autorului acestei critici i se pare că Florent Pagny e „lipsit de inteligență scenică”, as spune că nu trebuie sa uităm un lucru esențial: inteligența, ca și experiența, se cîștigă în procesul carierei.” Fara a mă pronunța în legătură cu distribuția interpretului (în treacă fie spus, nu mi s-ar fi părut chiar neavenită cum i s-a părut corespondenței noastre, o variantă Claudiu Bleont), trebuie să observ că, spre deosebire de experiența, inteligența (scenică sau nu) nu se „cîștigă” nici „în proces”, nici fără proces. Ea există sau nu. În sfîrșit, Liana Popa abordează și „problema versurilor”. „Consider traducerea lui Romulus Vulpescu ca fiind cea mai bună din toate celelalte pe care am avut ocazia să le citesc. Și asta pentru că traducerea versurilor lui Villon nu presupune numai tradiționala tehnică „mot à mot” (dar ce tra-

ducere de versuri presupune această tehnică? — D.S.), ci și interpretarea, adaptarea versurilor, în așa fel încît să-i fie de un real folos spectatorului pentru a înțelege mai bine viața, opera, epoca lui Villon”. Spectatorii se bat aprig uneori pentru filmele lor preferate... „Carmen Tureschi din Brașov, Andreea Alina Nastasă din București și Rodica Lucia Pelecan din Oradea sînt rugate sa trimită reacției adresa exactă și clară.

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

Vagabond prin zăpezile de odinioară: François Villon de Sergiu Nicolaescu



<https://biblioteca-digitala.ro>

festivalului
Veneția '89



Cît e ceasul, domnule Biraghi?

La ediția din acest an a Festivalului internațional de la Veneția, juriul prezidat de cineastul Andrei Smirnov, juriu din care au mai făcut parte Klaus Maria Brandauer, Urmila Gupta, Eleni Karaindrou, John Landis, David Robinson și Xie Jin, a acordat următoarele premii: Leul de aur filmului *Orașul mohoșit* de Hou Hsiao-hsien; Leul de argint, ex aequo, filmelor *Amintiri despre o casă incintă* de João César Monteiro și *Moartea unui maestru al ceaiului* de Kei Kumai; Premiul special al juriului: Și s-a făcut lumină de Otar Ioseliani; Cupa Volpi pentru cea mai bună interpretare masculină a revenit celor doi interpreți ai filmului lui Ettore Scola, *Cît e ceasul?*; Marcello Mastroianni și Massimo Troisi; Cupa Volpi pentru cea mai bună interpretare feminină a revenit celor două interprete din filmul lui Peter Hall și ea s-a dus: Peggy Ashcroft și Geraldine James. Alte premii au fost acordate scenaristului lui Vraza, acesta de Alain Resnais; interpreților copii ai filmului Scugnizzi (sau în traducere liberă, *Puștina napolitană*) de Nanni Loy. Alte premii au onorat filmul lui Kieslowski, *Dekalog*, Scugnizzi de Loy etc.



În film tată și fiu, în viață prieteni buni
(Marcello Mastroianni și Massimo Troisi în *Cît e ceasul?*
de Ettore Scola)

Festivalurile acordă premii și, în strictă lor economie, acest moment își are, desigur, importanța lui, este evenimentul către care, aparent, s-ar concentra toate energiile. Totuși, mai degrabă decât întrebarea: cine a obținut premii, o altă se impune de la sine: încotro merge filmul în lume?

Din zecile de pelicule care s-au întâlnit anul acesta la Veneția, în diverse secțiuni ale festivalului, din confruntarea lor, se profilează (și mă feresc să cad în conștiință manicheistă) două tendințe antagonice între care își găsesc loc, cu nuanțe diferite, filme și filmulețe, ce nu vor nici să afirme, nici să combată, nu vor decât să existe ca realitate materială, incapabile să comunice, să determine sau să ramina dincolo de timpul care le-a fost afectat pe ecranul manifestării. Dureșor cit de repede se șterg din memorie unele filme văzute în context competițional!

Filmul în care triumfa, cum spunea Umberto Eco, energia narativă, filmul care pare făcut la voia întâmplării și în care arhetipurile se dezlănțuie fără jenă, fără motivație certă, într-o avanșare de trucaje pe care numai un computer te-ar putea genera și guverna, a fost desigur *Indiana Jones și ultima cruciadă* de Steven Spielberg. Aici, într-adevăr, sunt folosite nu două clișee (ceea ce ar provoca risul, cum susține Eco), ci chiar mai mult de o sută de clișee care nu emoționează (cum tot ei susține), ci ne ulesesc prin dezvoltarea cu



*"O luptă...
dar o luptă fără sens"*
în filmul lui
Paul Bartel,
cu Jacqueline
Bisset

care sunt puse cap la cap, autorul filmului rezolvându-și dreptul și privilegiul de a ne atrage atenția, din timp în timp, ca există că înșis plin de umor, ca el a dezlănțuit cavalcada asta de clișee ale unei fantezii a incredibilului, al cărui scop este atragerea spectatorului într-un adevărat delir imagistic. Aventura își este aici și cauză și efect, iar orice trucaj obținut cu mijloacele cele mai la zi provoacă un fel de bucurie, de triumf al tehnicii de platou, regizorul trebuie să fie neapărat și inginer, un inginer specializat în efecte tehnice, electronice etc. A vorbi aici de interpretare pare a fi de prisos căci nici Harrison Ford, nici Sean Connery nu fac altceva decât să treacă dintr-o postază aventuroasă în alta fără preocupare sau grija unor „stări psihice” ale personajului, plimbându-și fiecare imaginea stereotipă prin fluxul irezistibil de șocuri prefabricate. Filmul — după ce a fost serial de mare succes — a fost și aici, la Veneția, un fel de eveniment al sezonului „Veneția noapte” cu imbușeala și exuberanța participativă de rigoare. Poate, într-adevăr, toate clișeele folosite în film, dintr-o dorință de permanență

și de cinefiliile dezvoltate, sau sarbătorească o reînnoire, dar această reînnoire este mai mult a dorinței de a folosi mijloacele tehnice, în absența unei idei mari și profunde. Se va spune poate că unui gen socotit, prin excelență, de divertisment nu i se poate pretinde să fie și profund, numai ca genul acesta este neapărat, datorită, tînd să modeleze întreaga receptivitate a spectatorului obișnuit și, mai ales, a celui neformat.

Invitația la dezvoltarea narativă nu pare să se fi lasat așteptată. Iată un alt film care nu se pierde în analiză și argumente, nu acordă personajului o importanță mai mare decât aceea a unei simple înfățișări, a unei ipoteze fizice, folosită în scopul divertismentului, a efectului ludic, al șarjii dusa pînă la libertinism nu de puțin ori, fara ca purar să poți sesiza vreo intenție ironică și nici prezența, fie chiar și în răstimpuri foarte rare, a vreunui realizator. Parca imi sună în ureche, văzînd filmul care se cheamă *Lupta de clasă la Beverly Hills* de Paul Bartel, parcă imi rasuna din ureche o afirmație, pe care am să-mi scot-o prea categorică și abruptă, a unui teoretician francez care susținea că în filmul de peste ocean s-a ajuns la performanța realizării de pelicule prin simpla alăturare de sabloane cinematografice prefabricate care

n-ar necesita prezența vreunui regizor. Este vorba, desigur, în filmul lui Bartel de o luptă de clișee erotice sau libertine, într-o poveste în care imaginea stereotipă a bunăstării californiene — viață cu piscină, automobile luxoase, bogătași și servitori — nu face decât să se succedă într-o sarabandă de dezlănțuriri ale simțurilor fara ca acest vacarm senzațional să degaje vreo justificare alta decât accidentală cadere dintr-o situație în alta schimbată doar partenerii „libalților senzitive” ca să le numim așa. Nici pe departe dezvoltarea și fantezia spielbergiană în derularea unei narațiuni fara subiect precis, dar înzestrată cu o dorință de a invoca, într-o succesiune surprinzătoare, ceea ce s-a mai făcut, de a folosi ceea ce s-a cristalizat în numitul clișeu cinematografic. Bartel a împins dezvoltarea pînă la înlocuirea cu totul a povestirii printr-o improvizație a ei, printr-un fel de scheciuri ad-hoc folosiți în funcție de situațiile montate pe platou.

Desigur că există în lume multe asemenea pelicule care nu fac decât să răspunda aceleia dorințe exprimate de un important producător american care spunea că spectatorul nu s-ar duce la un film decât cu aceea dispoziție pe care o are cînd intră într-o cafea ca să ceară o cafea și dincolo de care, rolul filmului nu trebuie să fie și unul moralizator.

Televiziunea, factor determinant astăzi în producția de filme, impune de bună seamă prin imensul ei consum de imagine, un ritm sufocant producției. Filmele care recurg la prefabricate fara ca macar să le imagineze o situație nouă, o justificare, o idee în numele căreia să fie invocate, fac nu numai rețeta, fac nu numai grosul producției, dar fac, chiar școala. În plin boom productiv, criză se evidențiază a fi aceea a ideii.

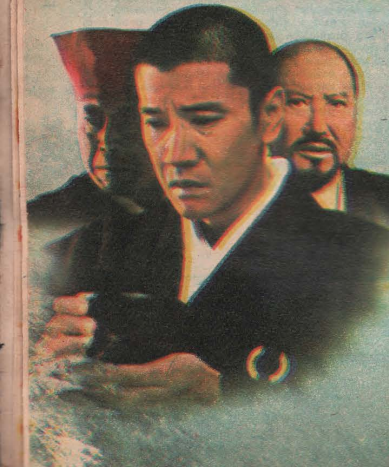
Înainte, spre înapoi?

Este desigur un aspect al unui cinematograf care ține de subcultura și de folosirea sablonului care maschează carenta ideii. El demonstrează, că se poate trăi și fara a gîndi, că se poate asigura funcționarea unei arte fara ca vitalitatea ei să fie reală. Ar putea fi o cursă trepidantă spre însăși epuizarea ei.

Ca o reacție — desi nimic nu pare să condiționeze manifestarea acestui alt cinema, de precedentul — filmul de idei există totuși, și el atinge chiar nivelul meditației filosofice, profund emoționante. El se manifestă la o înaltă înțuită artistică și intelectuală, condensată într-o expresie pură și convingătoare, imediată, facînd, într-adevăr, să se simtă, aici și astăzi, dorința unei reînnoiri. *Dekalog-ul* lui Krzysztof Kieslowski este — dincolo de ce ar sugera probabil acest titlu — o meditație, o confruntare a omului de astăzi cu ideea morală din sine însuși. Cele zece filme (de televiziune, iată!) realizate de Kieslowski sînt tot atâtea ipoteze ale abordării atitudinii insului față de precepte, principii și concepte de viață. Realizatorul nu-și propune să moralizeze el, ci să-l lase pe spectator să deducă lecția morală din fiecare din povestirile pe care le aduce pe ecran. Kieslowski nu practica un cinematograf al spectaculosului, al montajului care să-ți taie răsuflarea, al recursului la mijloace impresionante, tehnice sau electronice etc. Pe măsura ce povestirile sale în imagini se derulează — zece povestiri a cite aproximativ o ora — uști, pur și simplu, ca te afli în fața unui film, în fața ecranului, pînă într-altă problemă se transferă pe ecranul fiecăruia, se interiorizează în fiecare spectator, producînd ceea ce intenționează realizatorul: aceea confruntare cu sine. Filmele lui Kieslowski sînt o invitație la a gîndi onest și la a răspunde cu sinceritate. Ele sînt un fel de terapie necesară omului de azi contemporan și, pe deasupra, sînt o desfășurare artistică locmai prin discreția și măsura în care se exprima totul. Artă este armonie și Kieslowski o practica asemenea unui virtuoz. Cinematograf sau este introspectiv fara să fie pedant, iar mijloacele folosite sînt ale unui cinematograf clasic, tot fara să fie pedant. Realizatorul nu-și îngăduie nici o extravaganță narativă și nu practica nici o speculație de dragul speculației vizuale. Kieslowski recurge la analiza și psihanaliza, decortichează sufletul și spiritul cu singurul obiectiv urmărit, acela de a obliga pe spectator să ajunga la conștiința de sine. Nimic mai la zi și mai la ordine zile ca acest fel de cinematograf în care mijloacele par doar de dragul desuete, în linie cu dorința ideilor, conceptelor și situațiilor sînt ale momentului, ale contemporaneității. L-aș numi cinematograf-al-conștiință.

Australianul Peter Weir cu *Societatea poezilor morți* a semnat și el dacă nu o capodoperă, cel puțin un film de referință, asta este cert. O incursiune în lumea unui colegiu din Noua Anglie, de pe coasta de est a Americii, dar un film cu înținuta englezească. Aspirările unor adolescenți, sublimite în dorința de a afli în poezie o condiție și o cale spre mărirea propriei personalități sînt confruntate cu rigiditatea și prejudecățile unui mediu în care formele existente sînt mai valoroase, sînt imuabile, în timp ce năzuiește către o altă înțelegere a rosturilor decât aceea impusă de „ce de-acasă” trece drept rătăcire. Dorința de autodepasire este considerată extravaganță. Conflictul filmului nu este între generații, ci între adevărul aspirațiilor și lipsa de orice consistență a unor concepte pretins educative, desuete. Un profesor care determină în elevii săi dorința de a-și căuta și afli un drum care să convingă propriile personalități este și el luat drept excentric, iar dis-

Triumful stilului în poveste și în expresie (*Moartea unui maestru al ceaiului* de Kei Kumai)





Doă englezoaice și un premiu: Peggy Ashcroft și Geraldine James în filmul lui Peter Hall *Și ea s-a dus*

copilii sînt buni doar de a fi excluși din colectivitate. Conservatorismul este arătat aici în aspectul lui cel mai devastator și cel mai puțin prodezvoltat: realii personalități.

Nici Weir nu practica un cinematograful marilor desfașurări de mijloc și el este un analist, un cineast al ideii, și, a putea spune, judecînd după acest film, ca este un artist cuminț, dar profund și mai ales onest în exercitarea unei arte. Nu pare a umări succesul, ci eficiența pledoariei lui artistice. Narativitatea la care am fost invitați să asistăm (și care n-a fost nici ea plasată în principala secțiune a festivalului venețian, cea competitivă) aminteste de bunele filme ale vieții de școală pe care le invocăm adesea.

Și încă un film, în care predomină grija față de aprofundarea relațiilor umane, cel semnat de Ettore Scola: *Că e ceasul?* Intr-o atmosferă care aminteste de filmele neorealiste, mereu viu în amintirea mai ales a spectatorilor din peninsula, Scola provoacă fura efort, fura trucaje ori efecte spectaculare, o înfruntare blajină, bonomă, trist-veselă, între un tata care își aduce aminte că are un fiu (un fiu care-și face serviciul militar într-un port mic de pe coasta italiană) și acest fiu care are toate caracteristicile unui nașterit exuberant, inteligent, plcut, fleac, descurcator, dar total neprecupat să-și aranjeze viața socială, contrar tatălui său, avocat cu reputație, încercarea de apropiere, de explicație între ei, de aflare a unui posibil drum de la tata la fiu și invers nu cade nici o clipă în discurs moralizator, deși conține o observație profund moralizatoare. Tonul este de badinerie, pare o joacă, o consumare a timpului unui sfîrșit de săptămîna în care avocatul avea să-și întîlnească pe fiul pe care aproape îl uitase. Suspensul afectiv este plasat acolo unde îl așteptam, privirile ținînd loc de explicații. Năruialetă comportamentală pare să fie la îndemîna interpretelor cînd ea este, de fapt, efectul unei profunde înțelegeri și abile conduceri a lor de către realizator. Un mare film mic, cum rar mai întîlnim pe ecrane și pe care jurnul venețian pare a nu-l fi înțeles cum trebuia.

Și, în sfîrșit, un film care cultivă perfecțiunea stilistică fără să fie nici arid, nici devitalizat, ci emoționant prin puritatea meditației sale: *Moartea unui maestrul al cealului*, filmul japonezului Kei Kumai, o poveste a căreia acțiune este plasată în secolul al XVII-lea. Cerebralul cealului devine un fel de context etico-simbolic. O civilizație se naște și se distinge pe principii morale a căror respectare nu poate fi lăbilă, opțională. Legenda morții unui maestrul al cealului din secolul XVII-lea traduce în născuț moicoma ei desfașurare o luptă neobosită pentru fixarea unor canoane civilizatori. Îngoairea stilistică a cineastului răspunde fidel rigorii conflictului din poveste. Există aici o frumusețe a cadrului care este imaginea însăși a ideilor ce o guvernează.

O privire aplecată cred că trebuie să fie rezervată, în contextul cinematografului de astăzi din lume, realizatorului englez Peter Greenaway. Filmul sau programat la Veneția (nici el în competiție) se intitulase *Bucătarul, hoțul, soția acestuia și iubitul ei*. Este o poveste care se desfașoară pe un ton picardesc, cu un personaj central care aminteste de un Falstaff modern, ce și-a pierdut atît farmecul shakespearian cît și bonomia rabelaisiană, devenind un fel de satrap draconic, brutal și exterminator.

Pentru Peter Greenaway totul trebuie re-pus în discuție în materie de cinema: și povestea ca structură, și filmul ca mijloc de exprimare a ei. Și, ca scop imediat, mîrturisit de cineast, totul trebuie convertit în imagine. Cadrul însuși al filmului este un fel de convenție divulgată ca atare și fără întîrziere, iar logica discursului narativ este o continuă provocare a conștiinței de sine atît a realizatorului cît și a spectatorului. Acest ultim film al lui Greenaway pare a fi o commedia dell'arte modernă pe teme ale zilei, în care autorul dovedește că-l cunoaște bine pe Shakespeare al carui adevăr îl considera nemuritor, dar ca îl citește astăzi și caută să-l identifice

prin trama shakespeariană eroi contemporani într-un happening ne-elizabethan.

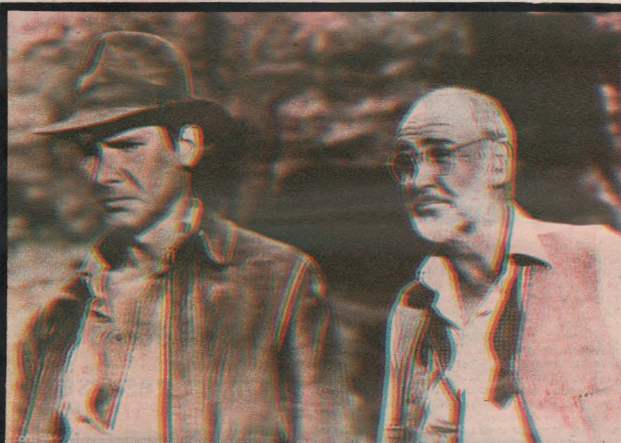
Peter Greenaway, ca orice realizator considerat dintre cei mai importanți ai momentului cinematografic în lume, este invocat în fel de fel de teorii despre film. I se invocă personalitatea pentru susținerea unor concepte destul de abstracte. Parțial, fiecare își găsește în opera acestuia justificările necesare unei argumentări. Cred însă că Greenaway se afla în plină explozie a afirmării sale și că reala sa personalitate artistică este încă greu de surprins și încă și mai greu de înregistrat sub o etichetă sau alta, într-un curent sau altul. Probabil pentru că Peter Greenaway face parte, într-adevăr, dintre acele personalități pentru care filmul nu este un simplu lezaur care trebuie respectat, ci abia trebuie prelucrat spre a se obține din el o altă valoare.

Pusesem mari speranțe într-o întîlnire cu filmul lui Resnais, *Vreau acasă*. Resnais a vrut probabil să se schimbe, să-și aleie o imagine nouă din colaborarea cu un scenarist american și o poveste care să semene cu orice altceva decît facuse el pînă atunci. O

poveste plasată într-un context cosmopolit pe care Resnais pare să nu o poată domina, nici decum s-o modeleze. Am avut sentimentul că întîlnirea cu Resnais a fost ratată. Și n-am fost singurul care să fi încercat acest sentiment.

N-am urmat decît în mică măsură, de fapt n-au fost decît intersecții accidentale cu opțiunile juriului venețian. Traseul pe care-l indică decernarea premiilor la această ediție a Mostrei venețiene rămîne doar traseul juriului. Odată cu încheierea întîlnirii, altul pare a fi aspectul care se degajă din întîlnirea cinematografică venețiană. Strategia premiilor nu cred că se identifică cu procesul pe care îl parcurge astăzi filmul în lume. Confruntarea tendințelor, a filmelor, cunoașterea realității creată cinematografică, depistarea modalităților de a gîndi și de a se exprima sînt, toate, deasupra atît de amagitoare primiri a unui „Leu”, fie el și de aur, la Veneția.

Mircea ALEXANDRESCU



Pe aripile mașinii de făcut film, Harrison Ford și Sean Connery în *Indiana Jones și ultima cruciadă* de Steven Spielberg

Un film inelapsabil: *Bucătarul, hoțul, soția lui și iubitul ei* de Peter Greenaway



Ancheta neîncheiată a comisariului Maigret

Pîpa, nelipsita pipa a comisariului Maigret s-a stins pentru totdeauna. Parintele sau spiritual — l-am numit pe Georges Simenon, scriitorul belgian prin origine și francez prin adopțiune, recent decedat la vârsta de 86 de ani — nu a avut prevederea sau, pur și simplu, nu a voit să încredințeze postertății, depozitîndu-l în seful unei bănci, capitolul final al aventurilor sale, așa cum a procedat creatoarea lui Hercule Poirot, alt personaj faimos din aceeași „branșă”. Rămîn însă cele aproape o sută de romane aparute pînă acum, care i-au fixat comisariului Jules Maigret locul său inconfundabil în universul literaturii de tip „policier”. Transformata, grație geniului lui Simenon, dintr-o „cenusăreasă” a beletristicii, dintr-un exercițiu minor, într-un gen literar de sine stătător — cum spune André Gide, unul din nenumărații săi admiratori alături de Mauriac, Céline, Aymé și alte nume celebre. Un gen în care accentul este pus nu pe descoperirea „inovativului”, ci pe reconstituirea mediului social, pe explorarea împrejurărilor care l-au împins să recurgă la crimă și, nu în ultimul rînd, pe sondarea motivațiilor psihologice. Nici nu-i de mirare că anchetele lui Maigret au constituit o extraordinară sursă de inspirație pentru proza de secole de romane — „Maigret”-urile fiind doar o parte a acestei imense poldere, pentru a nu mai pune la socoteala cele citeva mi de povestiri și nuvele, date la vîlea cu o iuteală de necrezcut, sub o puzderie de escalări, într-un singur an ajunseser să scrie pînă la 40 de romane, unul la fiecare nouă zile... Despre Simenon, despre acest „performer” al literaturii, se poate afirma, ca și despre Balzac, că prin opera sa a concurat starea civilă. Cine va dori, de pildă, să se informeze asupra morărilor mari burgheze provinciale franceze, din prima parte a secolului nostru, cu lacomia, avaria, duplicitatea, lipsa ei de orice scrupule morale, nu se va putea dispensa de studierea unor opere ca *Maigret și afacerea Saint-Fiacre*. I-a fost dat lui Maigret să aibă în atît de izbită ecranizare după acest roman (ca și în alte citeva) un interpret de excepție în persoana lui Jean Gabin. „Maigret c'est moi” ar fi putut declara cu deplină îndreptărire marele actor. Mai puțin cunoscut este, poate, traiulul meritoriu al altui interpret de marcă, Jean Richard, care timp de 23 de ani a dat viața comisariului într-un lung și reușit serial TV. Mai puțin cunoscut este și faptul că Maigret s-a dovedit un adevărat „policier” vorbind cu același aplomb deopotrivă engleza (Charles Laughton), italiana (Gino Cervi) și germana (Heinz Ruhmann).

Multe dintre ecranizările după romanele lui Simenon, indiferent dacă eroul lor a fost sau nu Maigret, au avut în norocul de a beneficia de meșteșugul unor reputați profesioniști ai regiei, fie din generația mai veche (Henri Decoin, Gilles Grangier), fie din cea mai nouă (Bertrand Tavernier). I datorăm lui Decoin o capodoperă antebelică a filmului de atmosferă, *Les inconnus dans la maison* (Căzări întunecate), care a prilegit lui Raimu una din marile sale creații, iar Grangier are meritul de a fi înlesnit, încă în 1936, prima întîlnire dintre cei doi „monștri sacri”, Simenon și Gabin, în *Le sang dans la ville* (Accesul de urie). Tavernier, apreciat ca unul din cei mai talentați regizori francezi ai momentului de față, a dat cu siguranță glas gîndurilor colegilor săi cinești cînd și-a exprimat recunoștința față de Simenon, care a dat opere excepționale cinematografului francez.

De pe acum se anunță programe omagiale retrospective, cicluri tematice din filmografia inspirată de literatura „unui din mari scriitori ai timpului nostru”. Prin excelența cinematografică, priza sa în cantitate fabuloasă rămîne în continuare un rezervor, practic inepuizabil, de noi și noi scenarii.

Comisarul Maigret va continua, desigur, să intereseze deopotrivă pe cititori și pe spectatori, prin forța deducțiilor sale, prin profunzimea cunoașterii a sufletului omenesc, prin înțelegerea slăbiciunilor semenilor săi, dar și prin intrinseciența față de cei recuperabili. Ultima ancheta pe care și-a asumat-o, ultima enigma cărora a porsos să-i dea capăt va rămîne însă tînuită într-un dosar neștiut de nimeni, cu scoartele pe veci pechitule.

R. CĂPLESCU

Cu sentimente, dar nesentimentalist

Iubirea? O temă continuu actuală, un subiect etern, la îndemâna și resursă artistică. Gândiți-vă: istoria omenirii este în mare măsură o istorie de iubiri.

Fugind de dragoste

Inginerul din Punct și de la capăt (regia Alexia Vladimirovici) un bărbat lăsat de două vîrste greșit înțeles de viață, chiar foarte înțeles de ea, dar care nu poate să-și găsească locul în lume. Jugește în provincie, mai exact la ușa din Cîmpulung Muscel, ARD. Sigur că îndurător și apăsător, inginerul are un ochi necruțător, o reticență încredințată de sine și chiar o detașare, evident superioară, față de toate nimiciile. Sigur că în viața reală moartea ființei iubite, adică soția și mama bălășului său, toate ghimbele din viață, inclusiv stăutul erotic feminin, par foarte sărăciți și piper. Și nimic nu-l reușește mai bine decât să-l înșelă pe Ovidiu Iuliu Moldovan cu acest amestec încercat de blazare, superioaritate și grăbită viață. Uite că inginerul nu are să subească și să fie subit, nu vrea să accepte acele bruște consolatoare de duzină, precum „vata merge înainte”. Implicarea în viața uzine, a colectivului, desigur, cu probleme și cu situații diverse, este însă totală, fără rezerve, într-un anumit chip, altruist. Ațut

termin, purtat mai îndelung sub forma zădărnirii de dragoste, a ironiei aruncată ca nadă, cu suferința adolescenței de rigoare, îl revine unei tinere proiectantă interpretată de Camelia Maxim. Stîngăre la început, cu o mască de maxile pușă strengărește, dar cam artificială, complexată ușor, panicată de situație, caudat forțat o punte de comunicare, găsindu-și un aliat în băieții, devenindu-și treptat realele calități sufletești, spiritul camaraderesc, în sfîrșit cu adevărat îndrăgostită, speriată de orice cută pe chipul bărbatului adorat, eroina ajunge la iubire pe un drum accidentat.

O cameră strîmtă, un pat anonim, o fereastră prin care se revărsa zarva stupidă a blocului, semnalul teledurului de noapte, un chip de femeie tină care iubeste, îmbujorată, nu neapărat frumoasă, dar în sfîrșit ne-trucată, adevărată, supusă, dominată. Și ei, înșelă de cută aceea a neliniștii de pe chip, ei, care, uite că nici nu știe ce vrea, să suferă în continuare în turmele de fides, să se mai bucure un pic de viață, să se lase iubit, să ia de la capăt totul, dacă se poate. Un accident trist întâmplat alături de personaj și ca o rimă a unei morale așezate în subtext de scenarist (Radu F. Alexandru).

Camelia Maxim, cu multe disponibilități,

forțe în rol, întînd mereu „înălț” înălțul al personajului, reușește în general să compună cu spontaneitate o natură a iubirii, mai ales prin acel fizionomie și mișcare. Morala filmului este încredințată de câteva scene originale, de câteva scene și personaje care cuceresc prin firesc raporta de peisaj în care strălucește Mircea Diaconu, scena de dragoste în camera de bloc în care Camelia Maxim și cu totul plauzibilă, discuția cu pușul în care acesta povestește cum se îmbracă mama lui.

Punct și de la capăt este un film sobru, cu totul anti-sentimentalist, în care e vorba despre sentimente. Ceea ce nu e puțin lucru.

Cît ține tinerețea?

S-au iubit, tineri fiind, cu toată puterea, cu violența aceea patimă, cu cuceritoria, care e apanajul unei vîrste. S-au iubit cu puritate și durerea clipei, cu sărutări, ploaie, întîlniri în mînsara sărăcie, cu toane, copilării, cu „nu ști decît să-ți faci toată ziua”, cu jurnalul inimii din mîna „Vreau să am brațele libere ca să te pot îmbrățișa”. O poveste de iubire fremătătoare, plecată dintr-un capriciu, dintr-un fin dezacord al teoriei cu practica. Apoi s-au despărțit, ea a plecat la specializare la Moscova, departe, el a ajuns inginer și încă renumit și iată-l, după douăzeci de ani, reintîlnindu-se. Filmul lui Peter Kaisev, **Ocolul** (producție a studiourilor bulgare), e de-o simplitate desăvîrșită. Fără nimic inutil, fără redundanțe. Parcă și în economia

flash-back-urilor, în intangibilă zonă a amintirii acționează tot o paronomie de bun gust. Altfel, un băiat și o fată s-au iubit și s-au despărțit și s-au reîntîlnit peste douăzeci de ani. Dar se pare că iubirea omenii nu trece, și se pare că s-au iubit cu aceeași iubire în suflet și nevederea cu iubirea, dar mintea, mintea cea deșteptă și care, în general, știe hotărî și destrămă, le spune „că nu e cazul”. Că minciuna e umilitoră. Că jucerii sînt făcute. „Venii ne va plus”. O calatorie în doi, cu sfîrșit prin potul cuvintelor. Dialog abrupt. „Consideri că viața noastră s-a încheiat”. „Ți se răcește caleașca”. Ingerul trebuie să plece la o conferință la Viena, să-l lăsa o uită că se ocupă de un mormînt trac din secolul IV î.e.n. Dar apropierea lor, a celor de azi și sfîrșitoare. Altfel durată răbdătoare dincolo de simpla nostalgie. Altfel neputința dincolo de emoție.

Ea iubise, luminoasă ei fătura îi însoțește, de fapt, toată viața. Dincolo de câteva note artificiale (care tîm, mai ales, de motivații, adeseori, formale) **Ocolul** rămîne un film sfîrșitor care răscălește în inimă o rană mereu nevrednică.

Floarea-soarelui

Poate faptul că toți aveau, în felul lor, dreptate, că nu exista propriu-zis un vinovaț, ci doar așa cîvinte, generalități, fatalități, viață, războiul crea starea aceea de dramă fără ieșire, sufocant, hototul mort de plîns. Soldatul italian, mai mult mort decît viu, salvat în iarna aceea istorică, rămîne în satul aceluia departat și după ce amnezia e depășită, și după ce memoria, datorită revăntă, începe să-l chinuie, să-l sfredească posibila remușcare. În rolul soției părăsite care-l caută cu disperare, cu incriminare, care colindă satele cu durul, arătînd urore fotografică soțului, femeia care nu abdică pînă cînd nu-l găsește, dar îl găsește într-o altă ordine a lucrurilor, o ordine străină de ea, îl găsește ca soțul altei femei și tatăl altui copil, Sophia Loren cere atunci, în 1969, o uluitoare imagine a iubirii. (I se pare că regia Vittorio De Sica). Cele două femei se poartă minunat și poate de aceea și este totul altfel de sfîștor. Vinovații pe de o parte, dar susținute de acea legitimitate a iubirii, durerea, frustrarea, acutul sentiment al nedreptății pe celălalt tîlger. O cumpănă furtunoasă, o cumpănă a iubirii într-o situație de viață dramatică. Cel hărțuit între două iubiri, cel nefelicit din preaplin sufletec, bărbatul cu inima sfîșiată (interpret Marcello Mastroianni) își încarcă rolul cu acel strop caracteristic de durată și trîntare, o reminiscență din feliniul film **La dolce vita**. Sînt scene antologice în acest **l'iraiole**, sînt frînturi, imagini care fac pe loc de neuitat: Loren implicîndu-se în poarta casei bărbatului iubit, căsătoria certitudinilor, feliția, mușcînd pară din fructul frișcă, Loren și criza de isterie, exasperată de amintiri, întîlnirea italiană, despărțirea de pe peron.

Nu știu care e adevărata trădare la capătul acestui film revăzută, după douăzeci de ani, cu atîta tandrețe, nici nu știu dacă e vorba despre vreo trădare. Dar un lucru e sigur: iubirea doare.

Cleopatra LORINȚIU



Despre iubirea care doare:
Sophia Loren în *Floarea-soarelui*

Despre iubirea care nu e reciprocă:
Camelia Maxim și Mircea Diaconu în *Punct și de la capăt*

documentarul rutier

Vine trenul! Atenție!

Cine n-a văzut și nu l-au trecut florii — pe măsură ce locomotiva se apropia de ecran în viteză tot mai amenințătoare, fără speranță de a putea fi oprită, ca apoi, în clipa imediat următoare, să facă (îndărî, în chip trufat, sârmanul automobil ce a culeasă să-și taie calea traversînd șinele de fier? Secvența antologică și totuși (încă) actuală, nu atît pe picul, cît mai ales și din păcate, în efervescența cotidian rutier. Eliminarea unor astfel de scene, nu din filme, ci din viața cea de toate zilele a soferilor este motivul major al recentului scurt-metraj **Atenție la tren!** — regizat și imagine: Otto Urbanachi, studioul „Alexandru Sahia” românci de centrala Transporturilor Auto din M.T.T.C. Un scurt metraj regizat de un operator, alflat în ambele posturi la al doilea documentar rutier. Un scurt metraj ce intrînește, în proporții bine dozate, valențe ale documentarului și artisticii, ale instructivului și educativului. Un scurt metraj alcătuit dintr-o suită de decupaje alerte, în care, într-o ordine și succesiune judicioasă gîndite, alternează tablouri și date descriptive cu momente de un autentic suspens, oferind spectatorilor — în speță conducătorilor auto — prilejul de reflecție și învățămînt referitor la pericolul ce-l pîndesc pe cei ce se încumeta — macar și o singură dată — să ignore normele de comportare la pasajele de trecere de nivel cu o cale ferată.

După cum avertizează filmul pe cei de la volan, în nici o împrejurare, zona de incursiune a soselei cu linia ferată nu este împădășită să fie tratată cu ușurință, iar că și vara ziua ca și noaptea, indiferent de felul pasajului și de intensitatea traficului rutier și feroviar, parcurgerea cu mașina a distanței dintre șine, chiar dacă această distanță măsoară mai puțin de un metru jumătate și durează cîteva secunde, trebuie precedată de o temerară asigurare că nu vine trenul. Ceea ce nu întotdeauna este simplu. Seizura apropierei trenului uneori devine o treabă deloc ușoară. Pe o vreme de ceață, de exemplu, cînd abia se vede la cîțiva metri, la un pasă fără mijloace de semnalizare a apropierei trenului, soferul trebuie nu numai să oprească, ci, dacă-căz, să coboare chiar din mașină și să se convingă, cu ajutorul văzului și auzului propriu, că poate traversa linia fără pericol.

Covîrșitoarea majoritate precedea așa Răzional și cu precauție. Nu însă toți. Nu lipsesc (încă) excepțiile. Rare, cît de drept, dar totuși. Aparatul de filmat a surprins „pe viu” un sofer în timp ce se strecură cu camionul printre semicamionete coborîte, semn îndubitat al venirii iminente a trenului, expunîndu-se mai mult decît ușuratic riscului direct de a-și pierde viața. De data asta a scapat teafăr. Discuția cu el este penibilă fiindu-i parcă rușine și controlorilor de trafic care l-au oprit. Sugestia ușor ironică a comentariului punctează oportun și spiritual absurdul comportării unor asemenea soferi: pentru alde ei ar trebui moment un fel anume de bănieri la fiecare semafor din municipii și orase, ca să existe siguranța că vor opri la apariția culorii roșii.

Din fericire sînt puțini, tot mai puțini soferii ce se hazardază să traverseze neregulat pasajele la nivel cu calea ferată. Tot mai puțini, dar nu deloc, cei ce trebuie atenți în numele protejării vieții și apărării bunurilor de impactul violent al trenului cu automobilul. Cei care vizionează scurt metrajul **Atenție la tren** își dau seama mai bine de actualitatea acestui imperativ. E meritul filmului și răspăla realizatorilor.

George ENE

cronica animației

Mici dileme, mari resurse

Fiecare nou film semnat de Ion Manea este o incursiune în grațioasă lume a copilăriei. De la debutul cu incitătoare pledoarie pentru nevoia de basm în timpurile moderne intitulată **Casa bunicii**, el nu a încetat să se apropie de universul cîcîcîc de vise multicolore al celor mici, eroi, dar și destinatari ai peliculelor sale de animație. Altfel la vîrsta sîrîrîrului și a desenelor pe asfalt, eroii sînt din **Anterarea sau Coiful de hirtie** se confruntă cu mici dileme morale, cu primele experiențe de viață care-l invită să deosebească binele de rău. În fața acestor opțiuni nu lipsite de gravitate desci stîrnesc surîsul adulților se alță și Maria, personajul principal din recenta premieră, purtînd semnătura lui Ion Manea, Balerina.

Episod al micii serii **Pășunile Mariei**, filmul este un basm modern în care miraculosul apare aproape firesc în plin cotidian și intervine atunci cînd mica protagonistă tulbură ordinea lucrurilor. Maria este o fetiță istețită și curioasă, cu elanuri de generozitate și intenții bune, calități umbrite însă de plăcerea ei de a se grozăvi. Privind la televizor un spectacol de balet, ea admiră performanțele dansatoarei și își propune să ajungă rapid prin bătărie la convingerea pîrîrîrului mare lucru”. Fără să stea prea mult pe gînduri, Maria se oferă să danseze la o serbare școlară. Ca în fiecare episod, în momentul

hotărîrilor apar prietenii săi din „cutia fermecată”. Păznicul, Marjani și în jurul lui, personajele fantastice care o ajută nu să capete luna de pe cer, ci să învețe din propriile greșeli. Așa se face că ei o încurajează să apară nepregătită pe scenă, dar sînt alături de ea atunci cînd pîngie pentru că s-a ris de stingăcia ei. Stîrîrîr de cei trei să exerseze, să trudească în fiecare zi la bară, fetița cea pîrîrîră și nerăbdătoare reușește pînă la urmă să execute cu grație mult visatele pîrîrîr. Este o lecție de răbdare pe care forma de basm, fastuos desenat și colorat o fac agreabilă destinatarilor peliculei, copii. Inspirat creator de personaje, Ion Manea a inspirat această mică serie tipare moderne.

Mizînd pe ex. și schimbări bruște de cromatică, autorul închează incursiunea intruzivă în fantastul, sugerînd uriasa resursă de fantezie ale copilariei. Alesă înțînă grafică a peliculei îl situează pe regizor în rîndurile celor care se străduiesc — și nu degeaba — să folosească magnetismul desenului animat pentru a forma gustul micilor spectatori. Pentru a-l educa.

Dana DUMA

A învăța din propriile greșeli Pășunile Mariei



...Pornind de la piesa omonimă

De multă vreme, cineștii din R.D. Germană își manifestă ca o preocupare constantă punerea în pagină cinematografică a temelor care vizează, cu ramificații din cele mai diverse, viața de zi cu zi. Cotidianul.

Realitatea, dolidora de tipuri și tipologii, este pentru ei un subiect pasionant, cu un loc sigur în inima spectatorului. Cele mai obișnuite ipostaze ale existenței umane, hazul și necazul, zîmbetul și privirea aspră, dialogul omului cu propria conștiință își dezvăluie prin cine-ochiul aparatului de filmat o neobișnuită, o fascinantă fotogenie.

Artiști autentici, pledînd cauza entuziasmului lucid, cineștii est-germani păstrează în filmele lor accentele grave ale vieții, dar nu uită nici o clipă și partea ei luminoasă.

Ce sursă de inspirație inepuizabilă a artei a fost și rămîne omul. El dă o nouă dimensiune lumii prin muncă și realizările lui. Am descris în filmele care poartă semnătura cineștilor din R.D. Germană, dorința de a cuprinde respirația amplă a marilor constructori, dar am simțit pregnant și gîndul artistului îndreptat spre universul intim al omului. Performanțele artistice se deslășoară pe o gamă largă care cuprinde, deopotrivă, dezbaterile pe tărîmuri etice, cum este cazul filmului *Ulm înțeles* în regia Ursulei Bonhoff și grave accente sociale ca în filmul *Lăcomia* realizat de Hans

Knotsch după romanul cu același titlu al scriitorului Hasso Mager.

Filmul prezentat în gală, *Școala de conducători auto* este, la rîndul lui, o ecranizare, folosind ca punct de pornire motivele piesei omonime a lui Berndt Schirmer. Titlul dezvăluie locul și durata acțiunii: cursul de pregătire în vederea obținerii mult doritului permis de conducere auto.

Regizorul Bernard Stephan, cunoscut spectatorilor din țara noastră datorită filmelor *Din copilăria mea* și *Pictorul Jörg Rauges* propune spectatorilor o comedie tonică, hazlie, spirituosă. Chiar de la primele cadre, el construiește povestea cu fantezie, are simțul gagului de bună calitate, filtrează repeliile și situațiile în mod inteligent, mereu într-un crescendo al umorului degajat, spumos.

Pașnica existență a unui cuplu trecut de prima tinerețe, un El și o Ea iubindu-se cu îndreptare, crescînd o fică avînd probleme cu „derivate, integrate la mat”, este bulversată brusc, în momentul obținerii simultane a două autorizări: o mașină nou-nouță, soț în urma înscrierii și alta achiziționată de la un preten care divorțează și are nevoie de bani. Ambele decii, purtătoare ale unei valori sentimentale. Călea parodiei realizată cu umor și eleganță se deschide generos.

Pentru soț, tipul bonomului — figura vesnic mirată a protagonistului Jörg Gudzuhn face deliciul prim planului — suferind de o banală



Biografie romantică: Johann Strauss (Regele neînvinșat al valsului)

gelozie — se profilează la orizont zile de amărîcă tristețe. „Monstrul” din fier și oțel nu se lasă imblînzit cu una cu două se încălzește, scoate lum și scînteie, se oprește în mijlocul intersecției, pornește cu icoană și poticneli și are o mulțime de tabieturi: trebuie permanent spălat, verificat, gresat. Tîrîna de odinioară, cînd cei doi se plimbau, per pedes s-a dus pe apa sîmbetei. Deși antipatent tehnice și automobilistic, bărbatul (bineînțeles, dar nemăturisit orgoliu) se ambiționează să nu cedeze soției locul la volan, și, astfel, încep să se reverse un val de situații bine nimate, qui-pro-quo-uri, complicații de mîngă. Eforturile lui amuzant îndoișoare nimează cu încercările soției de a rezolva sumedenia de încurcături în cel mai vesel mod cu po-

simă. Timpul trece, relațiile între soți se asprează din ce în ce. dar... Momentul cheie va conduce spre un happy end. Un final pe care regizorul l-a gîndit în stil simplu, nesofisticat, încercînd de optimism. Clipa adevărului, sentimentul tragic îl va reuni pe cei doi, soți și soție, ca simpli pietoni, fericiți că au scăpat de griji și frămîntări zadarnice.

Școala de conducători auto, un film cu personaje pline de farmec, filmate cu prospețime de un operator talentat, ascunde sub hăzul strîlucitor și cîteva puncte sensibile ale relațiilor dintre soți, strecurînd mici aluzii la condiția femeii... în condiție comediei de actualitate.

Ileana PERNEȘ DANĂLACHE

portrete indirecte

Cînd munții sînt foarte înalți

Cu optzeci de ani în urmă, la 7 septembrie, se naștea la Istanbul; cei care urma să devină mai tîrziu actor, scenarist, producător, dar mai ales regizor sub numele de Elia Kazan. O existență închinată celei de-a șaptea arte cu toate succesele și dramele ei, înfrîngerii și victorii, dragoste și aia, aplauze și lacrimi, nervi, singe, bani, sentimente și resentimente. Un joc fără menajamente. De-a filmul. De-a viața și de-a moartea.

Poate nu ar fi lipsit de interes să punem în ecuație destul de faimosul cineast american cu cel al eroului din propriul său film *America, America* cu puternice ecouri autobiografice, realizat în Grecia și Turcia, și lansat la New York în decembrie 1963. De ce vrem să accentuăm locul și rolul acestui film în cariera lui Kazan cînd alte pelicle au fost realizări artistice mult mai izbutite iar creațiile actoricești nici vorbă, au atins cote estetice la care echipa de actori din *America, America* nici n-ar îndrăzni să aspire? Tocmai pentru că „pactul autobiografic” face substanța ce depășește cadrele artistice ale celorlalte pelicle. Kazan se folosește, tehnic vorbind, de aventurile și drama propriilor sale rude în peregrinările lor pentru a-și înțelega un om cămin. Există un „ceva” la care regizorul este foarte sensibil: conștiința propriei sale identități. Chiar în mijlocul unui Hollywood, în mijlocul unei Americi multirasiale și multinaționale, unde toleranța și intoleranțele se îmbină uneori pînă la tragedie, el face un film, unul singur, pentru a dovedi ce a fost și ce a rămas: un artist de extracție grecească.

De ce oare după succese de anvergură precum *Un tramvai numit dorință* (un film din 1953, cu Vivien Leigh și Marlon Brando, după piesa omonimă a lui Tennessee Williams) și *Pe chei* (din 1954, cu o altă triplă faimoasă de actori: același tînar pe atunci Marlon Brando, alături de Lee J. Cobb și Rod Steiger, un film dur despre viața dochenilor din New York, o adevărată „premieră” în redarea imaginii unor atîte fațete ale Americii) Kazan să năzuiească la realizarea unei odisei familiale? Și nu a unui Ulise care se va întoarce cumințe și fericit la Penelopa lui, ci a cuiva care va renunța cu înversunare, și cu o mare doză de egoism, la părinți, surori, frați, unchi, casă, prieteni, amintiri, dar și la spaima, frică, temeri spre a deveni supusul țării de adop-

țiunei Cine? Unchiul lui Kazan (sau poate chiar el însuși), eroul unui roman, „Surusul Anatoliei”, scris cu doar doi ani înainte de lansarea peliclei.

Cine n-ar putea interzice să credem că tînarul disperat și ambițios peste măsură, care reușește învingînd toate opreliștile, învîntînd sa mîntă, dar să și muncească, să ierte, dar și să manince resturi de la masa sultanului, un om care învață pe proprie pieie ce e binele și răul, nu e viitorul faimos regizor? Oare în ambiția nebunească a lui Stavros, tînarul grec măcinat de obsesia unei Lumi noi, mai mult o nalucă izbăvitoare, decît o realitate

accesibilă, nu e ceva și din refuzul lui Caleb Trask din *La est de Eden* prin care James Dean se impune ca idol al unei întregi generații? De ce să-i mai pese lui Caleb Trask sau lui Stavros că există părinți, familie, obiceiuri, tradiții? Dar dacă totul nu e decît minciuna? Dar dacă răul va ieși la suprafață și va aduce moarte și singe ca în povestea familiei dintr-un sat din Anatolia, unde, după secole de conviețuire, animozitățile ies la iveală iar buna înțelegere se transformă în ură? Eroul interpretat de James Dean se revoltă împotriva minciunilor proteoctoră după care a trăit alți ani; Stavros (rol încredințat nu întîmplător de Kazan lui Stahtis Giallalis, un actor grec fără nici o legătură cu Hollywood-ul) intruchipează destinelul celui care vrea să se salveze în mijlocul nenorocirii generale. Cel căruia nu-i mai pasă de nimic, ucidînd în el tot ce e omeneș. Sau aproape totul. Nu-i vorbă că nici cei din jur nu-l menajează. Sînt două planuri ale dramei. Cel al familiei care rămîne și cel al lui Stavros, avangarda iluziei pentru salvarea lui. M-am pastrat demitala în sinea mea... spune tatăl unui fu care-l acuză, chiar și fără cuvinte, vîzînd cum a sarutat mina guvernatorului pentru a-și salva odrasla. Care părinte n-ar proceda la fel, cînd orgoliul devine o chestiune de viață și de

moarte? „Dupa un timp orice lucru are două fețe”... vine raspunsul plin de tîlc al întelepciunii, cînd soarta unui individ este pusă în plasa destinului colectiv.

Sînt foarte bine gradate toate aceste tensiuni și alternanțe de planuri, cînd soarta unui sau a tuturor este pusă în balanță. „Una din dorințele mele era să arăt învîntarea treptată a unui om, cuprins de ideea că scopul scuză mijloacele. Care e prețul? Căci există o plată și o rasplată în toate. Poate nu imediat, poate în absolut, dar e bine să credem în ea. Ce ne-am face fără aceste iluzii?”

Nu întîmplător, facem aici o precizare. Mare parte din actorii trecuți prin școala lui Elia Kazan, dar și a lui Lee Strasberg și Cheryl Crawford, renumitul Actors' Studio, au intruchipat o lungă suită de personaje „problematic”. Să amintim doar cîliwa dintre absolvenții acestui laborator de actorie, formați, în mare parte, sub înfrîngerea teoriilor lui Stanislavski. Mai devreme sau mai tîrziu ei au devenit mari vedete ale scenei și ecranului de pretutindeni: Geraldine Page, Paul Newman, Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift și Rod Steiger, Kim Stanley, Julie Harris, Tom Ewell, și ultima, dar nu cea din urmă, Marilyn Monroe. Și poate că alături de energia lui Strasberg și știința lui Crawford, o particulară din tenacitatea și ambiția lui Stavros, dorința de a reuși și a învinge, parca s-au strecurat, pe nesimțite, în personalitatea ticăruia dintre actorii mai înainte menționați. Un simplu gînd, desigur, ipotezele au și ele limitele lor. Chiar și atunci cînd, dacă e să mergem cu gîndul înainte, au existat și alții care nu au ajuns actori, nici regizori (precum Kazan), ei n-au mai apucat nici macar ziua de mîine. Au fost acele mii și sute de mii de oameni nevinovați... iată cum oamenii, devenind simple cifre statistice nu prea mai impresionează — care au dispărut nevinovați în vitrele tragediilor istoriei lumii noi. Așa cum a surprins-o, peste decenii, și Sergio Leone în acel crîncen *A fost odată în America*. O istorie care n-a fost doar a lui Stavros, ci și a rudelor și a altor consăteni mai puțin norocoși. Dar cine mai stă, peste ani, să judece soarta și șansa fiecăruia? De unde vin nu munții sînt foarte înalți... N-am să-i mai văd micodotă!, mărturisea la începutul filmului eroul care am convîngerea că-l reprezintă, în mare măsură pe autorul său. Un Ohanes care va dispăre înghițit de apele Oceanului, ca Stavros să izbîndească în nemăsurata lui ambiție. (Alte pelicle din filmografia lui Elia Kazan: Un copac crește în Brooklyn (1945); Bumerang (1946); Pe cuvînt de onoare (1947); Panică pe străzi (1948); Viva Zapata (1952); Un chip în mulțime (1957); Fluvul saibalic (1962); Splendore în lărbă (1962); Vizitatorii (1972).

„Eu sînt dintre cei care încercă...” îi place lui Elia Kazan să repete. Se pare că a reușit.

Bedros HORASANGIAN



În ecuația filmului (America, America), destinelul faimosului cineast (Elia Kazan)

Ava Gardner —
in anii ei
imperiali

din unghiul actorului

Noaptea
iguaniei

În distribuție, titanii

În decorul tropical al unei țări — închisoare fără grăți a instinctelor dezantinate — își trăiesc pasiunile și stările confuze în situații nu tocmai clare, cu multe ascunzături psihologice, personajele filmului **Noaptea iguaniei** regizat de John Huston. Transpunerea cinematografică a binecunoscutelor piese cu același titlu aparținând lui Tennessee Williams respectă cu fidelitate spiritul autorului în ceea ce privește conținutul dramatic, bogat prin complexitatea de situații și conflicte care înalță trupurile și sufletele în lupta cu instinctele care nu se lasă întotdeauna stăvile de rațiune sau conveniențe. Eroii acestui film

par a fi fost creați anume pentru a exemplifica o cugetare despre om a lui Sadoveanu. „Biata ființă omenească nu-i nici bună, nici rea, e o umbra vana care se zbate, se luptă, suferă și trece”. Astfel T. Lawrence Shannon — personajul principal în admirabila interpretare a regretatului Richard Burton — dupe ca a fost în lănele un fel de Juriș avânt la letrele preot acuzat că ține predică ateiste, nu este acum (la zece ani de la izgonirea din biserică) decât un biet om hăituit de viață ajers în pragul unei crize de nebunie. Reverendul T. Lawrence Shannon nu face decât o singură eroare — fatală — pentru viciul lui: angajează o luptă inegală cu puritanismul,

ipocrizia, conformismul și oportunismul burghez impunându-și enoriașii ca J-ai ambalat pe Dumnezeu”. Vind să demaste prefăcătorii și minciuna ridicată la rangul de credință, puritarii numai pe timp de un an al hainei de reverend, eșuază, bineînțeles.

Subiect dificil, torturat de porcini și intenți contradictorii, trăind în două sfere, una reală și alta imaginară, iar la trecerea din una în cealaltă fiind cuprins de panică, el își repetă în zadar lecții despre „cei ce nu se poate stăpâni e ca o cetate năruită”. Fostul preot, devenit ghid turistic, se recunoaște înfrânt și afirmă cu simplitate: „Sufletul e ca un cont la bancă, eu nu mai am nimic”. Din această cauză și fuge de realitate. Singurul fir care-l mai ținea legat — societatea de turism Blackie — s-a rupt odată cu concediul lui. Și, iată, cetatea s-a năruit, Shannon n-are puterea să adune și să așeze caramida peste caramida și se declanșează temuta criza. Este memorabila secvență în care acesta — legat fedeleș și înțuit într-un hamac — revine, treptat, la realitatea de care-l vrea să scape, ajutat de prezența și dialogul pictoriței Hannah Jelkes. Recalcitrant și nabadaș la început, refuza cu incapacitate nu numai ceul de mac („care te ajută sa uii unele nopți care trec greu”), ci și prezența femeii care încoșă să o impresioneze cu cile-o mică grosolanie, cu strigate și vaiete, dar tocmai această prezență îl face poate să-și traiească din plin voluptatea zăberii și a gegetelor lui de barba înfrânt, complăcându-se într-o stare de indulgență și complicități față de el însuși. Inet, inet, Shannon ajunge să audă, într-adevăr, spusele domnișoarei Jelkes, avind încă încredere în bunătatea omenească, el nu mai refuza dialogul ci, fiind din ce în ce mai interesat, mai incălat de această persoană ciudată și deosebită, sfirșește prin a descoperi cu uimire, cu bucurie chiar, feminitatea nebanuită și stranie a pictoriței. Personaj capcană (ca de altfel mai toate personajele importante ale marilor dramaturgi), T. Lawrence Shannon a avut marea șansa să fie intruchipat de un mare artist. Ca un alt Prometeu, Richard Burton se lasă sfîșiat, sfîrșit de durere, suferințele, neputințele, slăbiciunile sau bucuriile ciunite ale ei, să-l sâșie, reușind marea performanță de a face ca personajul particular să dobîndească pierrea de generalizare, să reprezinte ceva mai mult decât doar numele lui. Desigur ca după un timp numele T. Lawrence Shannon poate fi uitat, nu poate fi uitat însă personajul creat de actorul — ca un zeu cu flăcări albastre în priviri — Richard Burton.

O altă „biată ființă omenească” este Maxine Faulk — patroana hotelului unde acostează corabia în deriva care este Shannon, ca la unuic liman salvator. Fire veselă și carnală, mai mult floare carnivora decât calăgăriță, are permanent ceva din pînda animalului de pradă. Deși în absolut este „păzitoarea unui camin cu focul stins” (ca și sora ei întru suferință din **Pleia neterminată pentru plina mecanică**), Maxine este o faptură care cum elementară, chinată în primul rînd de instincte decât de altele de frământări și aspirații, iar dacă le are și le revină foarte bine le îngroapă unde le adîncuie unde nu poate pătrunde nimeni, alșind un comportament liber de orice constrîngere, vol provocator. Deși scutită de marile întrebări ale individului și ale societății, ea aduimeca cu antedileul de femeie și simte cu trupul și sufletul perdeaua de fum roz-trandafirii și ploaia

de amăgiri pe care omul obișnuit trebuie să le accepte ca adevăruri de viață, pentru ca să poată continua să trăiască. În interpretarea de excepție a actriței Ava Gardner, cu risul și zimbetul alt de expresiv și colorat, Maxine Faulk își cîștigă și ea dreptul la neuitare.

Tot o „biată ființă omenească” este și pictorița Hannah Jelkes. Personaj diametral opus Maxinei, ea face parte din galeria eroinelor lui Tennessee Williams a căror viață este frustrată le aduce la numitorul comun de adevărate dezmoștenite de soartă. Frumusețe stranie, avind ceva eteric și venind, parca, de dincolo de timp, cea care nu-și permite să judece oamenii, numai lii desenează, care calatoarește de 25 de ani insulă de înălțime de 97 de ani — bunicul său — crede ca a găsit soluția ideală a conviețuirii normale: distrugerea barierelor dintre oameni. „Nimic din ceea ce este omenească nu mă deșază, în afara de răutate și violență”. Respectind oamenii care luptă pentru ca să-și păstreze demnitatea și bunătatea, ea scoțotește că în viață „important este ca omul să nu fie singur” și are puterea să se autosugestioneze ca nelericitul cuplu pe care-l alcătuiesc cu bunicul invalid poate fi socotit un camin, imi imaginez un posibil subtitlu al piesei și al filmului **Noaptea iguaniei** ca fiind: „În căutarea caminului pierdut”; ideea de camin cuprinzîndu în doab în spațiul propriu-zis cu înăcopers, ci puțină de comunicare de integrare într-o atmosferă susceptibilă să ofere omului minima condiție necesară pentru nevoia de a crede în ceva sau cineva. „Eu cred — spune Hannah — că un camin este ceea ce poate exista între doi oameni, unde fiecare are o sește liniște, alinare, odihnă, din punct de vedere emotiv”. Dintre toate personajele filmului, numai Hannah Jelkes crede cu tarie (deși nu i-au fost straine umilința, indolia și slăbiciunea) în capacitatea omului de a rezista vicisitudinilor unei vieți opresive și de a-și duce zilele cu demnitate. Dacă pasarea fenix renaște din propria cenușă, atunci și omul adevărat este un fenix renascind din scrumul propriei durări și suferinți.

Pentru actrița Deborah Kerr, interpreta acestei fapturi extrem de speciale care este Hannah Jelkes, orice superlativ „mi se pare palid, imi voi îngădui doar unul: coplesitoare”. Da, Hannah este coplesitoare în neapăsura finete, cu care actrița nuanțează atît de fine, gesturile, un singur exemplu, din numeroasele posibile, este scena sosirii ei la hotel, cînd, în discuția cu patroana, peste faimul aparent, domina privirea sau intonația disprețată. Avind parte de interpreta ideală, Hannah Jelkes apare învaluită într-un halou de fozozie, gentilețe și generozitate, cu un suflet bun și înțelegător, plina de gingășie și sentimente nobile, aducind cu sine lumina speranței.

Cine știe?... Poate că n-a trecut degeaba prin aceste locuri. Poate că întîlnirea cu Maxine și Shannon le va fi acestora de folos, poate că hotărînd să stea împreună, cei doi vor sfîrși prin a-și găsi caminul?... Cine știe?... În orice caz, ceea ce este sigur și nu îndoielnic, este faptul că prin prezența acestor personaje în film, pe lângă stăruințele și conflictele ireconciliabile, plătute o binevenită atmosferă poetică. Ceea ce nu mi se pare lipsit de importanță. Dimpotrivă!...

Mariana CERCEL

Împăcarea

Imposibila disjunție

U n film care începe cu montarea în paralel a două situații aparent lipsite de legătură, ambele avind ca portret central femeia — una matură, cealaltă tinăra, anunța, prin această manieră de compoziție dramaturgică apelină la o lină intuiție a spectatorului, legătură specială, extrem de specială ce va să se devolveze între cele două femei-protagoniste. Și așa cum se obișnuiește, un astfel de paralelism inițial nu poate duce decât la o legătură de conjuncție, ori de disjunție sau... așa cum se va vedea în filmul cehoslovac **Împăcarea** — și una și cealaltă. Și „story-ul” vine să ne releve, nu fără surpriză, printr-o neașteptată descoperire — a tinerei care s-a retras într-o colibă părăsita ca să aducă pe lume, un copil numai prin propriile puteri și propria îndeminare, neasistată de nimeni, ca este fiica acelei femei pe care o văzusem „zburdînd” în brațele unei iubiri aparent libere și lipsite de griji. Aparent, într-adevăr, căci mai junele amoretz este și soț și tată într-o familie proprie, care nu știe decumdată nimic despre această legătură, așa cum mama nu știe (timp de nouă luni) nimic despre sarcina propriei fiice.

Drama acestui mic univers uman, surprins cu minuție în datele caracteristice ale cotidianului, este aceea a **ne cunoașterii**. Oamenii trăiesc împreună sub același acoperș, dar îi despart nu doar niște ani de viață (în plus, în

minus...), ci ani-lumina de falsă trăire. Și această drama este complementar susținută de o temă esențială acestui secol — tema

alienării, singurătatea celor două femei, absența protagonisului-barbat din universul esențial de dragoste și siguranță al fiecareia este la fel de marcantă, chiar dacă reacțiile sînt diferite.

O tinăra mama, deci, singură, un tată necunoscut, un tinăra care îl descoperă pe mama și copil și-l duce la spital, — salvîndu-le viața, salvator aparut ca în basme, modest, cu o demnitate de aur, o mama — la fel de singură — deși orbită, pentru un timp, sub imperiul unei deluzii, de beția unui sentiment pe furate, o relație de disjunție-între mama și fiica-dator-

rata unei incapacități de comunicare. Puncte frînate, care se surpa tot mai mult de la o revedere (tristă, desigur) la alta, o stare de înecare crescînd pînă la paroxism, odată cu hotărîrea tinerei, fiina mama acum, de a nu se mai întoarce acasă.

Singura soluție de ieșire din momentul de criză al însingurării se dovedește a fi, în final, — împăcarea. Filmul acest final într-o suită de planuri și de unghiuri de filmare diverse vine să surprindă o stare de o mare complexitate: de încordare și destîndere, de ură și iubire, de acceptare și împăcare cu ideea ca nu pot trăi una fără cealaltă, în ciuda tuturor neînțelegerilor ori înținderilor de suprafață. Ceea care se arunca în tumultul acesta de stări și sentimente este mama, drama ei fiind și cea mai marcată. Cu maxima expresivitate a trairilor, ca adevărat star al ecranului cehoslovac, actrița Jana Brejchova trăiește sub ochiul unui aparat de filmat sincer și crud, nedatată la indulgență și estetism, tot acest carusel de revelații dramatice vînd-o ca mama, ca iubită, ca femeie a zilelor noastre.

Filmul regizorului Vladimír Dřha îl oferă actriței o partitură gravă (dar nu nouă în cariera sa cinematografică, din aceeași artematică face parte și filmul **Dragoste nemăsurată**, unde Jana Brejchova s-a confruntat cu aceeași poveste de neînțelegere dintre generații: mamă-fiică). Pentru acest rol merind de la pasune toropitoare la stupefacție și apoi la disperare, cu zone de tranziție creionate în nuanțe fine, actrița a fost distinsă cu premiul de interpretare feminină-Bрно 1988.

Olivia ȘIREANU

Curajul a nu mai fi „cea mai frumoasă”
(Jana Brejchova în **Împăcarea**)



Sorgul roșu

Principal simbol, drumul

La prima vedere, *Sorgul roșu* pare un film lesne definibil: poveste de dragoste.

Într-o regiune din nordul Chinei anilor '30, o familie săracă își vinde fiica unui bătrîn leproș. Soarta vrea ca ea să se îndrăgostească de unul dintre hamali care o poartă spre casa mirelui, ca bătrînul leproș să moară înainte de a o atinge și ca iubirea celor doi tineri să se împlinească într-o casnicie fericită. Astfel se consumă prima parte.

În cea de a doua, *Sorgul roșu* devine un film de rezistență. Ne aflăm în plin război chino-japonez, invadatorii au ajuns chiar și în acel loc uitat de lume. Ei își propun să construiască un drum drept și sub amenințarea armelor localnicii sînt siliți să culce la pămînt lanurile de sorg, iar apoi, drept "recompensă" ca au runcit bine, li se oferă un "spectacol" atroce. Răspota vine prompt și este peste măsura de singura.

Am fi tentați să spunem: o tramă simplă, povestea simplă și emoționant. Meritul regizorului debutant Zhang Yimou este cu altă mai mare cu cît îndărul acestei simplități reușește să țese o seamă de teme și simboluri, de sugestii și semnificații, care fac frumusețea acestui film dincolo de strălucirea sa formală.

Principalul simbol — preluat direct dintr-o anumite filozofie — este drumul. În jurul lui se anumează toate acțiunile. El leagă restul lumii de așezarea producătorilor de vinuri. Pe el vine cortegiul miresei cu dansul frenetic al purtătorilor de baldachin din secvența introductivă. Pe el fuge, potrivit tradiției, tinăra nevestă după trei zile. De pe el o rapese albul inimii. Pe el vin invadatorii și tot pe el are loc macelul final. De o parte și de alta a acestei căi care hotărăște soarta personajelor se întinde cîmpul de sorg, mare freatătoare de sufluri verzi, asemenea unor tresuri înalte, în care omul se face nevăzută. Din el răsar banditul mascat care fură mireasa și plătete pentru asta cu viața. În el se iubesc, pentru prima oară, cei doi îndrăgostiți după ce bărbatul doboră plantele așternîndu-le într-un rotund păt nupțial. Imaginea este reluată la alte dimensiuni și cu alte semnificații în secvența teroarei japoneze cînd localnicii calca în picioare sorgul creînd un luminis urias ce devine loc de execuție. Iar, în final, același cîmp de sorg adaposteste răzburarea sâtenilor, dar și moartea eroinei. Cîmpul de sorg reprezintă astfel clasică îngemănare a dragostei cu moartea (Eros și Thanatos), a principiului vieții cu cel al nefinitei.

Ideea este susținută din punct de vedere cromatic de prezența roșului aprins: culoarea

vinului dător de energie, dar și de moarte (el este materialul incendiar din lupta finală); culoarea valului de mireasă, dar și a singelui.

Construit pe această dinamică a contrastelor, filmul basculează brusc de la comic la dramatic, de la fericirea individuală la tragedia colectivă. Astfel, dacă în prima parte predomină nota umoristică — ce e drept, un umor niciodată tandru, niciodată în stare pură, ci amestecat cu lacrimi (dansul hamaliilor se încheie cu plînsul miresei), cu teamă și duritate (secvența beției este urmată de înfruntarea dintre banditul chel și eroul) — partea a doua se desfașoară sub semnul teroarei și al violenței. Dacă în prima parte, crîmbul este eludat (nu întimplator personajul leproșului nu apare nici o clipă pe ecran, iar moartea lui o aflăm doar prin gura povestitorului), în cea de a doua el devine atrocitate ("spectacolul" oferit de japonezi își propune prin tensiune și lungime să fie o replică la minunata secvență introductivă a cortegiului nupțial).

Paralel cu această schimbare de ton, se produce o modificare în statutul personajelor: cei doi protagoniști ai poveștii de dragoste devin exponenții unui erou colectiv care luptă împotriva invadatorilor, în timp ce un personaj obscur și aparent lipsit de semnificație ca ajutorul de macelar, cu multă lui națifă și sorbiți veșnic păt de singe, devine simbolul sâlbucimii și al lășității.

Dar toate aceste dovezi incontestabile de virtuozitate regizorală, la care trebuie să adăugăm știința de a alege și conduce actorii (frumusea Gong Li și impetuozul Jiang Wenli), sînt lăsate în umbră de perfecțiunea formală a *Sorgului roșu*, pe care mulți critici l-au definit în primul rînd drept "un film de operator". Afirmarea se bazează nu numai pe calitatea imaginii acestui film (semnată de Gu Changwei), ci și pe antecedentele lui Zhang



Eroină a unei emoționante povestiri (Gong Li în *Sorgul roșu*)

Yimou care în calitate de operator (*Pămîntul galben*, *Parada cea mare*, *Vechea țară*) a ajuns studiourilor Guang Xi din Nanning numeroase premii naționale și internaționale. La acestea s-a adăugat în 1988 „Urslu de aur” la Festivalul internațional de la Berlin pentru *Sorgul roșu*, o prestigioasă distincție obținută de cinematograful chinez.

La cei aproape 40 de ani ai săi, Zhang Yimou este fără îndoială una dintre valorile sigure ale acestei cinematografii.

Cristina CORCIOVESCU

Norocoasa

Singurătatea alergătoare de cursă lungă

Tu toată viața ai fost o norocoasă” se bucură femeia din provincie de succesele fetei ei, luată de mica la Moscova, speranța a sportului, ajunsa astăzi campioană de valoare internațională. „Nu cumva te mări?” se mira mama de sozirea neașteptată, după altă vreme, a tinerei celebrități. Cum să-i tulbure fata bucuria acestei femei alit de singură, cu o mărturisire dezamăgitoare. Prefera să anunțe vestea cea mare colegilor care o sărbătoresc. La masa dată în cinstea ei, campioana ridică paharul: „De obicei femeia își anunță parinții, soțul. Eu nu am pe nimeni, decît pe voi. În curînd o să am un copil.” Reacție mută, consternare. Antrenorul își revine primul. „Tania, ai înnebunit? Glumesti? Tocmai acum, cînd ești în plină glorie! Mai rezistă cîtiva ani!” Și omul care a descoperit-o și a pierdut zece ani ca s-o aducă pe podiumul învingătorilor alegea după lunguna asta cu picior de struț s-o convingă „omenește” — zice el — să renunțe. „Omeneste, spui? Dar ce sînt eu pentru voi decît o ma-

iubire-fulger, ce nu poate dura, pentru că Boris, stralucit matematician, cînd alia ca studenta de care s-a îndrăgostit e, de fapt, regina alergătorilor”, campioana „ce nu trebuie deranjată”, atunci Romeo da bir cu fughi. El are nevoie de o nevastă normală, o femeie a lui, nu de stea a atletismului mondial. „Mentalitate de proprietar” ar fi zis dragul nostru D. I. Suchianu, plîsind sub semnul clasicului conflict dintre vechi și nou această recentă, toarte înțelegătoare ipostază a neînțelegerii, a

prețului plătit pentru una din fericiri. „Norocoasă” va da naștere nu unei fetei cum își dorea ea, ci la doi baieti durduți, ce plîng tot timpul și, bineînțeles, cariera performeri se încheie. Iar cea de mama și (poate, de soție), abia începe, fara să știe prea bine cum va fi, superează, într-o admirabilă scena muta finalului discret și tulburător al acestui frumos film. Și poate începutul altuia. Matematicianul aflate, într-un tîrziu, vesti despre ex-campioană: o găsesc, după lungi căutări, în bucatărie, ostentă, cu capul pe aragaz, derutată, după o criza de plîns. „Ai alergat alita și acum nu știi încotro s-o apuci” o mustră blînd batrînică din vecini, dîndu-i o mină de ajutor. Bărbatul însă nu găsescă cuvinte, la ce bun scuze, explicații, se privește doar îndelung, cercetător. Doi excelenți tineri interpreți concentrează în această tăcere, o întreagă artă a semnificației, a comunicării... Într-un tîrziu, bărbatul apucă ceainicul, îl umple cu apă și-l pune la foc. Viața intră în normal.

Dar cine știe cîte ambițioase recorduri sau comunicări științifice vor fi sacrificate, preț al acestor modeste normalități, împliniri frefi, fără de care gloria rămîne lucrare steapă. Reflex al singurătății. „În viața nu le poți face pe toate la fel de bine” e replica unui personaj, din cele cîteva care, chiar cînd apar într-o singură secvență a filmului, își au fiecare momentul lor memorabil: singuratica mamă a sportivei, care-și găsește refugiu în activitatea obtească, dar, ca bunica, mai mult încurcă lucrurile; batrînică rezoneră, severă, dar inimoasă; proaspata speranță a atletismului care — din înconștiență ori rautate? — provoacă criza fetei campioane; antrenorul pe cît de dur, pe alit de prieten bun la nevoie etc.

Un film al sentimentelor deloc simple, al adevărilor deloc manicheiste, superate cu delicată, dureroasă acuitate, ca și cînd viața însăși le-ar fi scris pe pelucla.

Alice MĂNOIU

„Normal” și „nenormal” în materie de eterne sentimente...

poate de recorduri. Cine are nevoie de mine? Poate federația sportiva”. „Scrie și în enciclopedie despre tine” îi amintește, cu admirație invidioasă, colega mai tinăra. „Ca despre o locomotivă. Cu ce viteză mă deplasez, ce timp obțin. Dar viața mea pe cine interesează?”

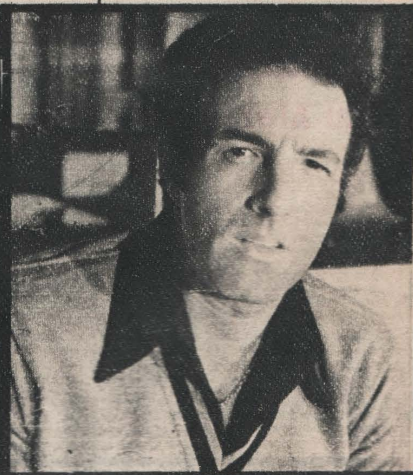
O scenă-surpriză într-un film-surpriză pentru sunetul lui discret dramatic, pentru prospețimea limbajului, sugestivitatea, elocvența tacerilor și relieful replicii inteligente pe care mizează acești autori, cel puțin la noi, — puțin cunoscuți: Hanna Chănonescu — scenariu, Oleg Remizov — regia, Elena Maiorova — interpreta principală. Un film ce ar putea avea ca subtitlu „Singurătatea alergătoare de cursă lungă”. O fată alegea, înaintea ei lungi coridoare de lumină duză, coridoare de rădărire și renunțare, de izolare, antrenament istovitoare pe șosele pustii, la ore matinale, doar zgornotul ușor al mașinii antrenorului care o urmărește și un tîrîl obsedant ca prezența singelui la accelerarea vitezei. Din cînd în cînd, glasul răgușit ce o împinge înainte: nu înțelegi, rezistă, rezistă, rezistă... Un singur moment de căldură, intimată, o



pe ecrane:

Barbra Streisand: serafica gladiatoare

James Caan: există, nu-i așa?, și un etern masculin



Colegiul de redacție

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



Coperta I
Publicul asteptă să-i revadă
cit mai curînd pe ecranele noastre...
Adela Mărculescu și Silviu Stănculescu

Foto: Victor STROIE

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

Cititorii din străinătate se pot abona prin „Romprestatia” — sectorul export-import presă P.O. Box 12-201, telex 10376 presă, București — Calea Griviței nr. 54-56

Prezentarea artistică și prezentarea grafică Ioana Statie

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Ștefiei” — București

Atenție,
se filmează!

Viltoarea

De cîteva săptămîni bune, echipa filmului *Viltoarea* se află pe platou. Ce este *Viltoarea*? Un film politic, un film a carui acțiune se petrece în perioada flamingată a anilor 1939 cînd România a luat o hotărîre aflată de antipatie, oferind refugiu unui mare număr de evreii polonezi. Personajul principal al filmului, un zănat progresist, cu vederi de stînga, se implică extrem de serios în această poveste.

După un popas la Căluțari (în interiorul unui conac în care odată încaput pe mîna scenografului Victor Tapu a suferit o multitudine de metamorfoze, zguravit, patinat, mobilat și în cele din urmă dotat cu o înfrîngătoare a amănunțului pentru a nu trada adevărul istoric), întîlnim echipa de filmare într-o calenă situată pe strada principală a unui oraș de provincie din apropierea graniței. Interior zi. Un fum gros să-l tai cu cuțitul. Figurile numeroase, rumoare surdă. Reflectorările sînt aprinse, trîvnișul montat, actorii grimați și costumați. Urmează „motor”? Nici vorba, cel puțin deocădată.

Regizorul Manole Marcus se apropie de actorul Eusebiu Ștefănescu „gri din cap pînă în picioare”, inclusiv parul „sare și piper”, îi împinge cu un bobornac palăria spre cofa și scoate cravată de la gît. Nu e în regula nodul. Regizorul mîgălește cîteva clipe, răsucind cu degete dibace panglica subțire a cravatei. În sfîrșit, se declară mulțumit și rostește: „Liniște, repetăm!” Gustav (Eusebiu Ștefănescu) o însoțește spre o masă retrasă pe corespondența ziarului „Unsere Zeitung”, Brigitte von Keller (Victoria Cocias) actrița la Teatrul Nottara din Capitală. Brigitte pașeste cu eleganță, privind pe deasupra capetelor cu un aer absent. Poartă o rochie lăilă cu negru, palare, un pardesiu subțire și, în jurul gîtului, înfășurate neglijent, două vulpi polare. O apariție distinctă. Vreau o modelare de aparție pentru Victoria, are tenul mai închis decît al lui Eusebiu” se adresează operatorului Sorin Iliesiu echipei lui, adică asistenților de imagine Mihai Cocias și Mihai Mihailescu, maistrilor de lumină Gheorghe Valentin și mașinistului Liviu Tanase.

De la secretara de platou Cornelia Ștefan află că se pregătește pentru filmare cadrul 126/ secvența 24. „Trebuie ridicat reflectorul mai sus, din tîja. Se vede în oglindă, remarcă operatorul. Brigitte von Keller, Gustav și Ștefan Rotaru, reporter al ziarului „Prezentul” (în rol Florin Zamfirescu) au răgaz „să bea o țigara de tutun”. Florin Zamfirescu, într-o

Regizorul Manole Marcus mereu atent la detalii semnificative — aici detaliul este cravata interpretului

verva de zile mari, povestește amintiri din vremea studenției. Actorul Ion Manolescu i-a fost îndemn și crez în cariera sa el păstrează în bibliotecă imprimări, lile dintr-un jurnal înedit al maestrului, fotografii. Pe Emil Botta l-a cunoscut într-o pauză a unui recital de poezie și marele actor i-a produs o impresie de neuitat. Verva lui e molipsitoare pentru că

lata, și Victoria Cocias deșartă sacul cu amintiri, cei-drept mai proaspete, din vara aceasta cînd, pentru o lună de zile, a intrat în pielea unei țărancușe banățene, într-un rol interpretat pentru televiziunea din Novosad în serialul *Tinerete frîntă*. A fost o colaborare deosebit de interesantă și alături de ea s-au aflat și alți colegi de generație: Adrian Titieni,

Dan Păun, Carmen Trocan, Radu Amzielescu „Amiege, Amiege”, solicită regișorul secundului Nastase. Se repetă cadrul 24. Brigitte se bucură zgornit, revizîndu-l la o masă pe Ștefan Rotaru, fostul ei coleg de studenție. Cu gesturi de lelină vicelană, Gustav își furnizează prînzul pe mesele din jur. „Te rog Eusebiu, să fi atent și discret în același timp înțelegem Brigitte cu Ștefan este foarte importantă și pentru tine, dar mai ales pentru soția ta. Așa că... Te rog să te comporți ca și cum n-ai vrea să-ți scape nici un cuvînt, nici un gest” îi dăcalează Manole Marcus pe Eusebiu Ștefănescu. Scena se reia. Un clarinet scoate sunete duioase, atmosfera e aparent calmă, chelnerii încep să circule prin sala, așezînd pe la mese halbe cu gule de spuma. Directorul filmului Liviu Danile Gologan își vorbește despre viltoarea filmării care vor avea loc la Valenii de Munte. „Din punct de vedere organizatoric ne așteaptă momente grele, dar nu există acest cuvînt cînd e vorba de colaborarea cu regizorul Manole Marcus”. Au lucrat împreună pentru prima oară în 1977, la *Operațiunea „Monstrul”*, și s-au revăzut constant la celelalte filme semnate de Manole Marcus.

Viltoarea: un film politic, de acțiune, de suspense după un scenariu scris de Ioan Grișorescu. Deocădată nu mai deconspirăm nimic.



O întîlnire după ani într-o situație-limită: Victoria Cocias și Florin Zamfirescu



Din tabăra falsilor duri: Eusebiu Ștefănescu

Întîmplări cu Alexandra

Apartamentul 7. Familia Popescu — indică tablita îngustă, prinsă discret în doua întîmplări. Pîna aici, nimic neobișnuit, numai că, în fața uși, în loc de stergător, ne împiedică de cablurile grupului electrogen, iar în bucatărie, între dulap și chivertă tronează un reflector „tașu”, stingher față de restul ambianței, și, lîngă fereastră, înghesuit între aragaz și dulap, întîlnim un vechi cunoscut, aparatul de filmat.

Scenografa Marga Moldovan, ghid ad-hoc, ne prezintă apartamentul pe care l-a mobilat cu gîndul de a-i conferi verosimilitate, iar gustul ei artistic — verificat de la debutul din 1977 cu filmul *Septembrie* în peste 20 de pelicule — s-a concentrat spre armonie, spre firesc. În camera fetei se simte parca mirosul dulce de copil împrăgnet în jucării, hainuțele

risipite, rechizite școlare adunate pe o pupitură. Ce să mai povestesc despre trusa roz pentru pupuși, o trusa completă, cuprinzînd de la agrafe minusculă și pînă la pudrerie care ar face să tresară de emoție inima oricărei fetele cu sau fără codite! Deocădată, „stăpîna” acestor minuni nu are chef de joacă, stă și ascultă atentă, plină de gravitate și candoare, explicațiile pe care regizorul Cornel Diaconu i le dă.

Reproduc de scenariu textul secvenței care urmează să se filmeze în rolurile tatălui și al fiicei (în viața ca și în film sau vice-versa) Mircea Diaconu și Ana Diaconu.

— Tată, cum îl cheamă, pe acela care face baie?
— Toată lumea face baie!
— Nu, tată, un savant, cum îl cheamă?
— Si savanții fac baie!
— Hai, tată, eu vorbesc serios! Facea baie și a strigat cînd i-a venit ideea.
— Arhimede! Evrika!
— Exact, de ce a strigat Arhimede?
— Findea găsise, cum se spune, principiul lui Arhimede.
— Uite așa voiam să strig și eu! Mi-a ieșit! Evrika!

Alexandra (Ana Diaconu) nu este singurul copil distribuit în film. Cîțiva năpîrstoci își tot fac semne pe mușete, așteptînd răbdători, în cite un colț al camerei, să fie chemați la ca-

drul. Privindu-l, ma duc cu gîndul la *De ce are vulpea coadă* și-l întreb pe regizorul Cornel Diaconu prin ce „se leagă” actualul film de cel pe care tocmai l-a prezentat cu succes publicului de toate vîrstele. „Se leagă”, prin tonul de umor și prin gîndul meu de a realiza tot o comedie lirică. Am făcut adaptarea pentru ecran după o carte pentru copii scrisă de Alexandru Chiriacescu. Este povestea unei familii care se redescoperă într-o situație dificilă. În distribuție apar actorii Mircea Diaconu, Ioana Crăciunescu, Magda Catone, Geo Costiniu, Radu Panamarenco și cîțiva copii, Ana Diaconu, o fetiță din Medgidia (Maria Monica Stoian) și un băiețel din Timișoara (Tee Lazar) despre care se crede că ar fi „extraterestru”.

Între timp, în bucatărie a apărut o scîndură de calcat și Ana, îmbrăcată în pijama cu rafoșe și ieșurăși. Probează cu gesturi de gospodină atotștiutoare fierbîntelea fierului de calcat. Operatorul Florin Toiaș (a debutat „cu brîu” la *De ce are vulpea...*) îl roaga pe nea Paduraru, maestrul de lumină, unul din veteranii breșiei, să aplice sapun pe faianța prea stralucitoare. Ana Diaconu își ia o mică pauză și se culcărește lîngă umărul tatălui. Nu scap ocazia s-o întreb: „Seamăna oare viața fetei pe care o interpretezi cu viața obișnuită, de zi cu zi, de-acasă”? Mă privește puțin intimidată, rostogolindu-și ochii caprei,

mari, întrebatori și răspunde încetitor „Seamăna”. „Cum, Ana?—sare ca ars tatăl ei din viață și din film, actorul Mircea Diaconu—Așa neîndemnată sînt eu acasă, nu știu să curăț cartoli, nu mă pricep la calcatul pantalonilor?” Întîi să mai spun că dialogul nostru s-a frînt definitiv. Micuța a zbughit-o în bucatărie și s-a apucat să repete, plină de zel, de una singură, secvența „calcatul pantalonilor pe secret”.

Secretara de platou Nell Gheorghe scrie pe clacheta secvența 17, cadrul 25. Se face liniște, regișorul rostește binecunoscuta formulă „motor” și Ana suride tancic, clămpănă repede cu papuci spre bucatărie și încearcă pulverizatorul, imbandu-și feteșoara cu un jeli de stropi. Baia neașteptată nu era prevăzută în scenariu, dar cum gagul a reușit „de la prima” rămîne în film.

Întîmplări cu Alexandra sau cum se povesteste cu umor și lirism despre avaturlumele unei familii care rămîne să-și rezolve problemele în lipsa mamei plecată într-o delegație mai lungă.

Ileana PERNES DĂNĂLACHE

Foto: Victor STROIE

Părinții lor... întrebătorii... (actorii Magda Catone și Mircea Diaconu)

Regizorul Cornel Diaconu micuții interpreți