

Nr. 3 (324)  
Anul XXIX

*noul*

# CINEMA

REVISTA A CINEFILILOR DE TOATE VIRSTELE BIJCURESTI, MARTIE 1990

<https://biblioteca-digitala.ro>



Și bunicii au fost tineri (... și Charles Boyer)



Fiecare generație cu idolii ei (Brooke Shields in Laguna albastră)

**DIN SUMAR:**

Dialog

Alo, familia Stănescu?

În direct din BuTea

A doua premieră: RECONSTITUIREA UN FILM CU O FATĂ FERMECĂTOARE FALEZE DE NISIP

Literatură și film, film și literatură

Televiziunea Română Liberă

S.O.S. Arhiva Națională de Filme!

Video și videoclip

Pe ecrane: Marilyn Monroe în reolia lui Preminger, Ava Gardner — A mai cazut o stea, filme de Senghelaia și Dikhovici

Correspondență de la Festivalul internațional al filmului Berlin '90

În acest număr semnează: Dumitru Solomon, Doina Stănescu, Dan Stoica, Bogdan Burileanu, Laurențiu Damian, Mircea Alexandrescu, Dana Duma, Ileana Perneș Dănilache, Valentin Urtescu, Ion Bogdan Lefter, Alex, Leo Șerban, Octavian și Florin Silviu Ursulescu, Daniel Păunică, Sergiu Selian, Aura Puran, Alice Mănoiu, Mihai Tolu, Dumitru Dinulescu, Irina Corolu, Be-none Neagoe, Lumininița Vartolomei, Adina Darlan

Într-una din serile minunatului februarie liber, la ora când tot românul — dacă nu citea ziarul, urmărea programul Televiziunii Române Libere (ajunsă o concurență serioasă pentru televiziunile vecine, pe care — cum trece timpul — le urmăream avizi de informații de orice fel ce nouă ne lipseau din motivele atît de bine știute), deci, într-una din aceste seri binecuvîntate am luat cartea de telefon, vechea și — trebuie s-o recunoaștem, depășita carte de telefon, cu anul de apariție 1977 — și am sunat pe cîțiva (nu pe toți, ei sînt peste două sute) dintre abonații telefonici de la litera „S”, mai precis pe cei cu numele Stănescu, (unul din motivele alegerii acestora fiind, să zicem, unul sentimental: semnătura acestor rînduri este și ea „o Stănească”). Scopul? Un sondaj ad-hoc printre acești „...escu” privind rubricile pe care le-ar dori cuprinse în revista „Noul Cinema”.

**„Alo! Familia Stănescu”?**

— „Alo, bună seara, vă deranjez de la revista „Noul Cinema”, facem o anchetă...”

O voce voalată, oboșită, speriată chiar, îmi răspunde precipitat:

— „Nu, vă rog, sînt suferindă, eu sînt femeie serioasă, nu vreau să fiu tirată în nici o anchetă, vă rog, nu...” „Clic! Închide telefonul. Mă gîndesc că, într-adevăr, nu ne-am vindecat de frică și că vechile automatisme ale „socialismului multilateral dezvoltat” măi funcționează: „anchetă-milite- necazuri”

Pentru „ancheta” mea nu e un demaraj promițător. Mă hotărîsc să schimb termenul: nu „anchetă”, ci „sondaj”. Și să insist.

Din fericire, cel pe care îmi permit să-i numesc „Stăneștii din cartea de telefon” dau dovadă de o emoționantă înțelegere și răbdare, țînînd cont de oră și de concurența pe care mi-o fac știrile transmise la „teverele” și-mi mărturisesc sincer că revista „Noul Cinema” și problemele ei interesează. De altfel sinceritatea a fost una din condițiile acestei anchete, în cursul căreia au răspuns persoane de la 16 la 70 ani.

Cu respectul pe care îl datorăm vârstei, voi începe cu: Stănescu Viorica (60 ani), Victoria (62 ani), Mircea (67 ani) și... Ioan-Mihai (70 ani) care doresc să înlănească în paginile re-

vistei un memento al cinematografului românesc antebelice începînd cu **Independența României**, o rubrică pe care s-o intitulăm, de ce nu, spune doamna Viorica Stănescu — „Cînd bunicii erau tineri” care să cuprindă memorii sau medaloane ale unor actori ca Charles Boyer, Dorothy Lamour, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman...

Doamna Izabela Stănescu, montează, lucrînd cum s-ar spune „în brînșă” propune: „Tinerii noștri nu știu mare lucru despre profesiunile așa-zis tehnice ale cinematografului (monteur, sunetist, mașinist, electrician și chiar machior, peruchier...). De aceea cred că n-ar fi lipsită de interes o rubrică în care așii breslei să împărtășească din experiența lor tinerilor dornici să practice una din aceste profesii, pe nedrept ținute atîta timp în umbră. Ei, acești tineri, să fie școliiți nu neapărat de I.A.T.C. ci, eventual, de o școală postliceală”.

O rubrică „Cinematoca filmelor românești” începînd cu **O noapte furtunoasă** ar dori inginerul Șerban Stănescu. „Acum cînd televiziunea ne ocupă aproape tot timpul liber, ar fi nimerit poate ca și rubrica TV din revista dumneavoastră să aibă spațiu corespunzător importanței dobîndite...”

Aproape toți interlocutorii mei telefonici doresc o rubrică video în revistă, găsînd-o binevenită, dar în anumite condiții. Ele ar fi:

1. „Filmele bune care circulă „pe video” (și nu ploaia de filme fals polițiste, pretext pentru violențe gratuite) să fie comentate de oameni de specialitate”; (Constantin Stănescu, 23 ani), care „au posibilitatea să îndrepte gustul publicului obișnuit cu filme de tot felul”. (La numărul de telefon al Gabrielei Stănescu mi-a răspuns o voce masculină care, la sfîrșitul „conversației” noastre telefonice mi-a spus că de fapt se află în vizită, nu este „un Stănescu”; lucrează în cinematografie și că nu dorește să-și dezvăluie identitatea, rugîndu-mă s-o folosesc pe cea a gazdei. După cum vedeți, domnule X, m-am conformat).

2. „Un ghid video, care să cuprindă tîpului celor mai bune filme pe casete; un gen de „Vă recomandăm să vizionați...” (Magdalena Stănescu, 39 de ani, tehnician).

3. „Cronicile video” să fie „întocmite” pe înțelesul cititorilor-spectatori, pentru a nu

mai fi nevoiți să recurgă la dicționare (caci nu puțini sînt criticii de film care în vîrtejul „beției de cuvinte” uita că se adresează unor cititori de diverse categorii sociale). (Doina Stănescu, inginer horticultor, cadru universitar, deci nu subsemnată).

4... O paralelă critică a unor filme avînd aceeași temă (de exemplu: *Viața lui Isus* — vezi filmele lui Zeffirelli și Scorsese) (Luiza Stănescu 20 ani, studentă).

Cu insultările mi-a vorbit inginerul Dan Stănescu — o insultare care mi-a făcut să înțeleg că este un pasionat al artei filmului și al revistei „Cinema”.

„Revista Cinema este una din cele mai citite publicații și asta o spun din proprie experiență, pentru că de multe ori am fost nevoiți să o împrumut de la „norocoșii” care reușiseră să o cumpere. Acum, cînd în silsil, libertatea a fîrînt lanțurile cred — nu, sînt sigur — că revista dumneavoastră va dobîndi o înută demnă de această libertate. Dumneavoastră sînteți o revistă de popularizare a artei cinematografice, o revistă pentru toți cinefili. Pentru că o publicație să devină „populară” există două căi: a) — popularizare cu orice preț; b) — popularizare prin calitate. Dumneavoastră trebuie să faceți acum ca revista „Noul Cinema” (intr-adevăr trebuie să fie „nouă” pentru că, sper, un alt cinema se va face de acum încolo aici, la noi) să rămînă în continuare populară (caci a reușit așa ceva în condițiile nu tocmai ușoare în care, de altfel, toată presa noastră a fost nevoită să existe și să reziste; și ce și-ar dori un colectiv de redacție decît ca publicația respectivă să se epulzeze din chiar momentul apariției sale) — dar să devină (acum mai mult ca oricînd) o revistă de calitate, dumneavoastră, de la redactorii la fotoreporteri, fiind cei care trebuie și puteți să faceți educația cinematografică a publicului larg, educația gustului tuturor categoriilor sociale. O revistă de cinema — cu un liraj ca dumneavoastră, — trebuie, subtilizat, trebuie să se adreseze publicului larg, nu numai unei elite, și nu doar cu amănunte „picante” din viața actorilor, din viața cinematografului în general, dar și cu o informație cinematografică pertinentă și la zi; analize serioase ale mîinii altii de grele, dar altele de caplîntă la regizori, operatori, actori... (și așa cum o persoană care vede opera „Nabucco” de Verdi va înțelege mesajul acesteia chiar fără să cunoască subiectul religios, de fapt înțelegînd mai mult, tot așa un film, dincolo de învelșul său de story-ul propriu-zis, trebuie descifrat, „deghioțat” de senzuri iar cei care trebuie să perceadă la această „deghioțare” sînteți dumneavoastră, oamenii de cinema, cronicarii cinematografului. Și așa mai dori ca în paginile dumneavoastră să nu vă uitați pe „românii de dincolo” (cum se spunea pînă mai demurs). Ei sînt astăzi, acum, — de aici, și Cîulei, și Pintilie, și Verou... și...”

O adevărată „explozie” a fost convorbirea cu inginerul Ioana Stănescu: „Prima revistă pe care am citit-o în primele zile după Revoluție, în afara de cele trei: „R”, „Adevărul”, „Tineretului Liber” — a fost revista „Cinema”. Sînt fericită ca în ciuda greutăților ați reușit de la primul număr să ne „daruți” — deocamdată — un poster și o copertă schimbabilă. Este enorm, fiind cîntă avansată de publicații care și-au dorit „imagi” în ajutorul superbilor lor co-echipieri: muncitorii din Combinatul poligrafic. Vă mulțumesc tuturor. Și, așa dori, ca noua, cititorilor revistei dumneavoastră, iubitori de cinema să ne fie „dăruite” filmele „din asigurarea” mult așteptate, însoțite dacă se poate de o cronică...”

Este ora 22.30. Mai consemnez următoarele prozouri:

— „Cinematograful este frate mai mic (dar ceva mai cunoscut) al teatrului. De ce nu o cronică a unor spectacole teatrale deosebite (o dată pe trimestru, de exemplu). (Anca Stănescu, 22 de ani studentă)

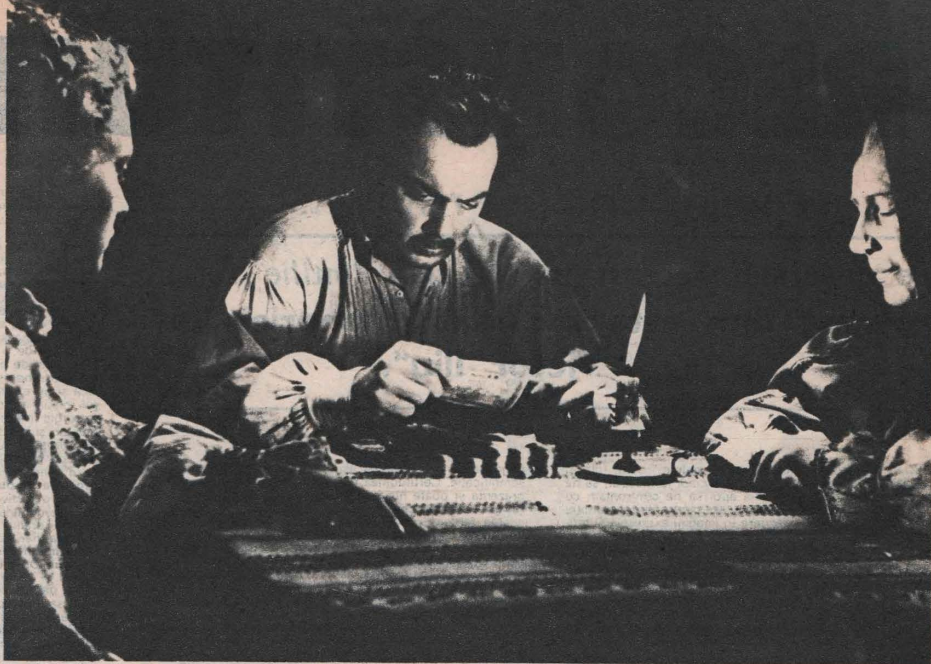
— „Interviuri, interviuri, interviuri... și meditație ale unor actori străini și romani, cuprînzînd nu numai date biografice, dar și o filmografie, cit de cit completă”. (Florin Stănescu, 26 ani, soțor).

— „Un colț de divertisment pe teme cinematografice, cuprînzînd careu, glume, caricaturi, ale unor actori vâzuți de alți actori, de exemplu de Horațiu Mîhăile (Lucian Stănescu, electrișton).

— „Cea mai tîrîu interlocutare a mea (16 ani) Ana Stănescu mi-a măturisit cu spontaneitatea caracteristică vîrstei: „Să nu uitați că nouă, tinerilor, în ciuda „vittezi” cu care trăim, nu ne este străin romanticismul. Ne mai emoționăm încă la *Love Story* și n-am uitat că „important e trandafirul”. În acest sens, cred că o rubrică intitulată „A fi sau a nu fi... romantic” ar fi binevenită în revista dumneavoastră”.

— „Si pentru că am promis să fim sinceri, în cursa „telefonica” am întîlnit Stănescu” care nu citec revista „Noul Cinema” din diferite motive: „Nu am timp” — 15 persoane; „Nu mă interesează” — 8 persoane; „Nu citec decît „Sportul” — 4 persoane; „Nu citec decît noaptea — că oamenii nu și-au uitat micile sau marile pasiuni, despre care sînt întodeauna gata să-și vorbească. Și asta e bine. E liniștor. Pentru că o pasiune este prin ea însăși o fericire.”

Anchetă realizată de Doina STĂNESCU



Moara cu noroc de Victor Iltu — un film care își are ferivenți admiratori și după 33 de ani de la premieră

## Refuzul șablonului

După cum era de așteptat, intervențiile impredictibile și neconformiste ale unora dintre cititorii noștri produc „reacții în lanț”. Reacții de apărare și de autoapărare, reacții de sprijin, reacții polemice. Orice ar spune amatorii de opinii gata făcute, multiplicatorii de clișee și iubitori de apă de trandafiri sau de apă de ploaie, o pagină a spectatorilor în care scintilează lucrul șablonului o de preferat evident, însuriri monotone de complizențe și suaviități somnolente și somnifere. Aceasta nu înseamnă, firește, că va trebui să ne străduim a demonstra neapărat ca negrul e alb și cenușii e albastru, să ne cațăm cu tot dibulnădusul poziții incomode, să facem imposibil pentru a stîrni discuții și polemici într-un inviorare cu orice preț a dialogului. Dar un gând personal, un punct de vedere argumentat, pornit dintr-o convingere intimă, refuzul șablonului, al locurilor comune sînt semne benefice ale împotririi față de inertie și uniformizare. Opinie lui Horațiu Mîhăiu din Cluj-Napoca (vezi nr. 8/1989) au declanșat reacții de aprobare și reacții de refuz. Am semnalat replica (solidară) a lui Tudor Calin Zoroianu din București. Primim și de la Braila o scrisoare în același sens. Este semnata de Andrei Teodoru (cart. Viziru I, bl. 3, ap. 118). „Scrisoarea lui Horațiu Mîhăiu este binevenită pentru a pune în discuție educația cinematografică. Este o problema delicată, pentru că am constatat personal ca publicul larg prefera (adesea — D.S.) creații facile de genul *Extremal* la dirigenții Licenței sau *Loana* (...) și respinge brutal filme de valoare. Recent am văzut cîteva filme pe care le consider bune și anume: *François Villon*, *Noiebric*, *Ultimul bai*, *Conversația*. Am fost neplăcut impresionat de atitudinea publicului din acea sala care nu ne înțelegea filmul și prin urmare îl respingea. Este un argument în favoarea slabei culturi cinematografice a unora (mai cînd, s-ar zice, un argument în favoarea necunoașterii unei culturi cinematografice serioase — D.S.), care au fost obișnuiți să admire poveștile siropoase care nu-și dau batuta de cap, care nu-și ridică nici o întrebare după ce ai părăsit sala de cinema. Cum sa nu se pliticească, da, da, să se pliticească la excelența fresca a sec. XV, care este *Francois Villon*, o realizare de mare valoare a cinematografului nostru, un spectator care admira creațiile de genul *Sora 13* sau *Misiune specială*?” Și, mai departe: „Nu ne putem ascunde în spatele videocasetelor cu „creații” tip comando, karate ș.a. Trebuie să oferim publicului larg criterii axiologice viabile! Trebuie să analizăm mai bine creațiile cinematografice. Sa spunem deschis că *Licenței* este un film *FACIL*, un kitsch, un rau... necesar

(H.M.) Nu avem nevoie de imaginaie parca rupa din S.F. a ireului, de eroi de basm, de happy-end. (Alat în plin asalt, corespondentul nostru uita că, uneori, avem nevoie și de eroi de basm — în basme desigur — și de happy-end, înd povestea duce într-acolo. D.S.) Bineînțeles ca avem nevoie de modele, de idealuri, dar ele sa nu fie utopice. Nu putem ramine indiferenți atunci cînd un spectator iese curer de la un film ca *Misiune specială* și paraseste sala înainte de finalul filmului *François Villon*. În aceeași ordine de idei: „Sînt unele [filme] mai bune, altele mai slabe, dar trebuie sa precizăm aceasta și sa restabilim adevărul și ordinea de drept (?), că *Pădura spinzuraților* este un film mai bun decît *Licenței*. (Nu-mi amintesc totuși sa se fi afirmat, în scris cel puțin, parasea opusa. — D.S.) Principalul criteriu în aprecierea filmelor trebuie sa fie problematica ideilor ce se desprind din fiecare creație de gen. Pornind de la acest punct de bază și sprînzîndu-ne și pe alte criterii secundare, dar foarte importante, ce țin de tehnica artistica specifică (ne-a luat condeiul pe dinainte: tehnica artistica specifica artei! — D.S.), putem alcătui un sistem axiologic care sa fie un instrument de lucru al (sistemul nu prea poate fi instrument de lucru, atenție! — D.S.) în aprecierea filmelor, sa fie un mijloc al educării publicului, o metoda care sa îndrume pașii cinefilului (nicii mijloc, nici metoda, imi pare rau — D.S.) spre adevăratele creații artistice în stare sa produca mutații calitative în fiecare. Pagina *Speciatori*, nu fiți numai speciatori poate avea în această direcție un rol foarte important.” — de aceea va și dam cuvîntul: ca sa va alcătuiți un sistem axiologic (parca sub condeiul meu suna cam pretentios...), sa va precizați imprevizibilele criterii în aprecierea filmelor. Autoeducația și, hai sa-ți zic, intereducația sînt mai eficiente decît aratarul onomprezării și orgolios al unei singure persoane. Andrei Teodoru este un om foarte interesant și binevenit un sondaj de opinie în rândul cititorilor în legatură cu problemele tratate mai sus. Sa considerăm acest sondaj de opinie a fi în curs de desfășurare și sa așteptăm opiniile.

## O altă „reacție”...

...la scrisoarea lui Horațiu Mîhăiu este a lui... Horațiu Mîhăiu însuși. Ei ne explică „avîntul” (sau) polemice în ceea ce este un pasional: „Aceasta pasionalitate vine din dragoste. Am fost mereu îndrăgostit și am iubit (și iubesc) cu patimă filmul! Și arta în general! Iar orice consider că ar aduce prejudecîții acesteia (...) mă face să mă simt afectat, altu eu cit și semeni mei!” Nîmic reprobat în asta: citîrîvește argumentele pe care i le solicităm, H.M. ne aminteste o emisiune a lui T. Caranfil despre filmul *Pe*

*aripile vîntului*: „Argumentele domniei sale erau zdrobitoare, iar „unelte” cu care l-a deslințat au fost chiar sevețele filmului...” Ce solicită H.M. spre a-și produce argumentele? „Permiteți-mi și mie să am acces la publicația *Licenței* și dați-mi 30 de minute la dispoziție în televiziune! Cred că ar fi suficiente pentru a deslințai filmul respectiv.” Înțeleg că H.M. e nu numai un pasional, dar și un telepasional (ca sa nu zic teleexclusiv) din moment ce poate sa exprima numai la televizor. În ceea ce ne prîveste, nu dispunem decît de imagini tipografice. Corespondentul nostru își reia, tot pasional, atacul împotriva filmelor hollywoodiene. „*Platoon*” — onorat cu Oscar (!) (am omis încă cinci semne de exclamare — D.S.) — este un film de artă? *Dark Out of Africa*? Kitsch-ul ridicat la rangul de artă devine un mare pericol! „Vă rog să-mi dați exemple de filme bune americane!” Nu că n-aș dispune de exemple, dar e mai bine ca unele să fie furnizate de corespondenții noștri; eu sînt găsește nu mai departe decît în scrisoarea de mai sus a lui Andrei Teodoru: *Conversația*. H.M. face în schimb un elogiu al filmului de artă european: „Filmele lui Fellini, Mihalkov, Kusturica, Wajda, Wenders, Abuladze, Paradjanov (...) sînt fără doar și poate adevărate strigăte împotriva subculturii și dezumanizării filmului. De astfel de filme are nevoie lumea în locul lui *Out of Africa* — Săuți femei pînă în] în locul lui *Love Story* — *Cară pentru dan* în locul lui *Terms of agreement* — *Tata pleacă în călătore de afaceri* în locul lui *Licenței* — *Secretul... armei secrete!* Numeroasele semne de exclamare... pasionale nu pot înlocui, rațional, argumentele în negarea oricărui valori cinematografice americane după anii 70. E adevărat că în America se produc și „filme (70) scriptoare, asurzitoare, cu distribuții senzaționale și... de goliucione înspăimîntătoare... lipsite de cele mai elementare noțiuni despre artă” (ca D.S.)... catastrofe artistice cu mii de premii Oscar, Grammy etc. (chiar mii? — D.S.), dar este la fel de adevărat că se fac și filme bune, numărabile nu numai, cum crede H.M., pe degetele unei singure mîini. În înțeleg pe corespondentul nostru, dar nu-și pot aproba decît cînd argumentele noastre, i-ar fi înțeleg însă e o altfel de patimă, pe care tot H.M. mi-o revelează, trimițîndu-mi scrisoarea pe care a primit-o de la un anonim. Acesta îi coplesete pe Horațiu Mîhăiu cu amenințări și invective ineproducibile, numai fiindcă, prin îndurările trimise revistei noastre, i-ar fi contrazis opiniile. Cinematografice? Mă îndoiesc. O mostră dintre puținele care se pot cita public: „Cum pot unii indivizi, că om nu pot să-ți zic, să spună că noi le place mai mult *Pas în dol* decît *Declarație de dragoste* sau *Moara cu noroc*, *Iacob* decît *Licenței*?” (...) filme care au la bază scrieri valoroase, repet: numai scrieri valoroase, filmele fiind de o inocență și prost gust total!”

Opiniile critice dezlîntîute nu doar reacții în lanț, dar și din păcate, astfel de „bombe” cu miros de terorism să-ți zicem cultural. Amenințarea cu cuțitul la adresa unuia om căruia îi plac *Moara cu noroc*, *Pas în dol*, *Iacob* mi se pare a veni din altce, altce, altce...

Rubrica „Dialog” este realizată de Dumitru SOLOMON

# RECONSTITUIREA

## Scepticismul, un refugiu...

Pe genericul Reconstituirii, Lucian Pintilie scria:  
„Acest film este închinat memoriei lui  
Victor Iliu“.

Lucian Pintilie a înțeles că nu ne putem înscrie într-un sistem de valori universale decât încercând, la început, să ne definim propria realitate și abia apoi să ne confruntăm cu ceilalți. Dacă **Duminică la ora 6** fusese pentru el un exercițiu stilistic pe o temă dată, o scriere în imagini expresivă și modernă, cu **Reconstituirea** el își pune întrebări fundamentale, cercetându-și cu neînșelătoare conștiință de cetățean al acestui secol. **Reconstituirea** e o profundă dramă a cunoașterii, o interogație asupra condiției umane, a indivizilor definiți în raport cu timpul și spațiul, dar mai ales cu împrejurările concrete, cu evenimentele semnificative ori accidentale pe care le trăiesc. Ca și un alt mare gânditor al ecranului, Antonioni, regizorul nostru caută nu atât culpabilități și răspunderi în plan absolut sau relativ, ci un teren mai sigur, un eveniment exterior ori interior, un reper în funcție de care se situează și se afirmă la un moment dat individul. În **Blow-up** acest reper era omorul **premeditat** pe care îl surprindea cu totul **intimpăt** fotoreporterul în goană după senzațional; în filmul nostru reperul declanșator de dramă e o reconstituire la care sînt alinați să participe tinerii „vinovați” inițial de un **accident minor** (decît un element **involutar**), iar reconstituirea sîrșește cu o crimă. Ambele împrejurări sînt fapte ieșite din comun, **intimpări** ale căror cauze, resorturi intime nu mai pot fi refăcute, cu toată conștiințiozitatea fotografurii ori a operatorului obligat să reediteze reportajul aceluia accident. Fenomenul e ireversibil și cine n-a prins momentul,

degeaba se mai întoarce asupra lui: nu-i va mai găsi reală semnificație. Certitudinea nu ține decât instantaneu, clipa prezentă și poate nici aceea, sugerează sceptic fotoreporterul lui Antonioni cînd începe să se îndoaie de înșeși capacitatea tehnică, de exactitatea aparatului său, demisionînd într-un fel de la necesitatea luării unei atitudini în plan civic, moral. În căutarea absurdă după niște găște care dispar în padure, un personaj din **Reconstituirea**, operatorul, se întreabă cu aceeași îndoaială asupra realității: „Găștele bătrînei? Dar poate că ele nici nu există.” „Nu există” repetă ca un ecou, fără să înțeleagă nimic, fără să fie tulburat de incertitudinea existențială, un tânăr antrenat în același joc absurd al aparențelor și realităților, îndoaială, incertitudinea filosofică amplifică senzația stranie a inevitabilului, a faptului că ceva trebuie să se întimplă în acea liniște, apatie a amiezii de vară.

**F**ilmul se deschide cu o întrebare de subtext în legătură cu arta: reluarea aceleiași scene, fără modificări sesizabile și alegerea unei singure „duble” declarată de regizorul bun (dar în virtutea cărui criteriu, a cărei certitudini artistice?). „Ridică-te, da sînge, așa, mai la dreapta!” sună vocea golită parcă de sens iar reconstituirea ce urmează, cu meca-

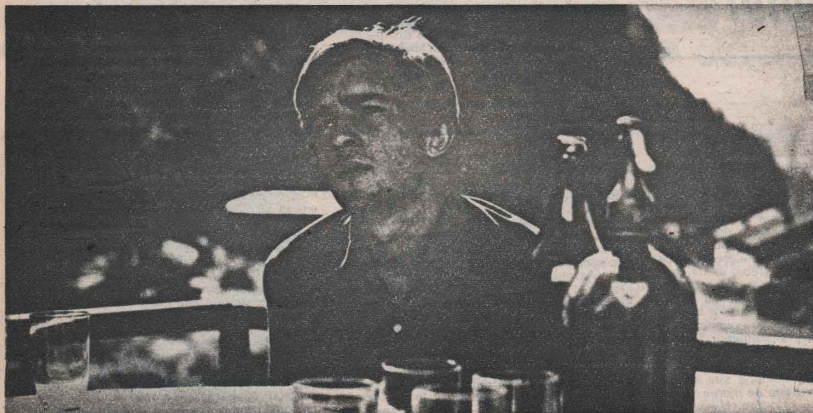
nica ei înregistrare pe peliculă, pare a întări senzația acestei inutilități, monotone repetiții. Departe de a fi plicticos ori iritant prin monotonia, genericul lansează tema neliniștoare a filmului: îndoaiala asupra capacității noastre generare de înțelegere nu numai de reproducere artistică a vieții. Viața pe care regizorul și-o imaginează — după propria declarație — ca o aglomerare haotică de întîmplări, o rotire fără sens, în cerc închis, brownian. Scepticismul lui Pintilie e mai ales de ordin filosofic și apoi de ordin social, e un scepticism de ordin intelectual și apoi moral-estetic. Ca și Antonioni (de care mi se pare că se apropie cel mai mult la această oră) regizorul nostru studiază nu caractere, ci reacții, comportamente determinate de o anume întîmplare, reacții capricioase și neprevăzute, de pe o orbită ea înșeși capricioasă și greu de fixat. Inscrind-se între un comportamentism de sorginte clasică și un existențialism de dată mai recentă în film, regizorul român își construiește toată suita de fapte, scheletul dramatic în funcție de această concepție: aglomerarea de întîmplări și reacții buimace, proliferarea lor fatală într-un mediu propice. Un scenariu lucid construit, în funcție de această metodă de cercetare empirică a universului, stă la baza concepției filmului. Există o concordanță perfectă între filosofia expusă și ori dedusă și perceperea, prin ochii obiectivului, a realității exterioare, palpabile, într-o curgere notantă (ca a imaginilor de la televizorul defect) cu atât mai dramatică în raport cu starea umana inertială, cu ignoranța, neridicarea la planul cunoașterii, deci al conștiinței. „Cîtă inconștiență, atîta dramă” ar putea constitui motto-ul filmului. Obiectul studiului artistic: dezordinea în plan existențial — deci motivul filosofic — se confundă voit cu dezordinea perfect orchestrată a cadrelor cinematografice. Repeta ce joasă a personajelor pare că devine și optica artistului. De fapt e vorba de o perfectă adecvare a mijloacelor la tema filmului. Dacă scena gării din **Duminică la ora 6** — admirabilă înregistrare dintr-un unghi puternic subiectiv, a unei umanități amorfe, ostile, reci — avea ca justificare o cuclă psihologică al tînrului după moartea iubitei, ochii goiți de privire, de expresie, dulcea stare primară în care omul n-a capăt încă conștiința de sine (ori dimpotrivă, a trecut dincolo, din cauza unei traume, ca profesorul Paveliuc), pare starea „normală” a tuturor, eroilor **Reconstituirii** înainte și după experiența fatală. Exemple: cei doi tînrorați „limorați”, care reacționează plictisii, la constrîngere, ori se supun cu o înocentă indiferență; oboseala senin-vicleană a procurorului într-o sîstă prelungită încercînd să evadeze dintr-o dramă conjugală, în voluptățile imediate ale existenței; plutonierul orb la realitate, care nu ascultă decît de glasul unei conștiințiozități imbecile; fata cu tranzistorul — reacționînd doar la impulsuri imediate; curiozitatea față de ce se întîmplă, rock-ul, atracția erotică. Pînă și apariția fulgerătoare a feței de la televizor, tip de o candidă femininitate, dar și vicleană inconștiență — sugerează aceeași stare de abulie, rătăcire a individului ca particula dintr-un sistem incoerent și absurd. Aparatul lui Sergiu Huzum definește magistral aceste stări amorfe, necristalizate senzații primare: căldura amiezii de vară, liniștea gravă, misterioasă a padurii, fluiertul vesel, aproape provocator prin nepăsare al operatorului ce se refugiază astfel dintr-o realitate iritantă prin nesemnificativul ei. De obicei privirea oboșită și plictisită a personajelor „colorază” în cenușiu și optic aparatul, care înregistrează reced de departe, parcă indiferent de peisajul montan — aspirația patetică a lui vucica, iluzie a unei libertăți neatîmșe. S-ar părea că nimeni nu înțelege nimic în acest univers haotic (poate doar procurorul grabit să termine ancheta ori profesorul refugiat în alcool) și de aici se naște drama absurdului în filmul lui Pintilie, paratol cu larașă înscenării, cu tensiunea reconstituirii — imposibilă — a unui „adevar” accidental. Pare că nimic nu poate trezi personajele dramei din letargia lor spirituală; nici măcar actul final al morții puștiului nu stimulează în prietenul său decît un impuls violent și irațional. Experiența nu folosește la nimic. Repetăm mai ales aceeași eroare și față de noi și față de ceilalți, sună concluzia de subtext a filmului.

**D**iscreția sobră a regizorului mărturisindu-și descendența din „filonul Iliu”, îl face să tempereze, prin o ironică atitudine față de drama personajelor (vezi accentul critic pus asupra personajului cel mai uman și lucid, profesorul, jucat magistral de Emil Botta) pare a se contrazice prin hohotul sfîșietor al lui Ripu dinspre final. El ține loc de descărcare nervoasă obligatorie într-o suită de acumulari tensionale ce încarcă și momentele de așa-zisă relaxare (ca idila din pădure sau plînsul deznădăjduit al profesorului, culminat cu icleană penibilă de la marginea rîului). În această încăpăținare a autorilor (Pintilie împreună cu scenaristul Horia Pătrașcu) de a ne menține permanent la pragul tensiunilor maxime, în acest joc pervers cu nervii spectatorilor — ambiție mai generală a dramaturgiei moderne — rezidă, cred eu, explicația unei anume iritări a spectatorului vizavi de acest film care-i pune multe probleme de ordin filosofic, social și estetic. Desigur, a unui tip de spectator comod, deprins cu confortul cinematografului tradițional, bazat pe convențiile unei alternări „normale” de timpuri slabi și tari.

În ceea ce mă privește iubesc **Reconstituirea** ca pe un copil-mimur al cinematografului nostru modern și urmaresc cu un ochi admirativ și grijuliu traiectoria capricioasă și surprinzătoare.

Alice MĂNOIU

(Articol neapărat, fiind respins, împreună cu alte articole dedicate **Reconstituirii**, de cenzura fostului cces, la data premierii filmului — 1970).



O generație care refuză mascarada (Vladimir Găitan și George Mihăiță)



Anul: 1969 • Scenariul: Lucian Pintilie după povestirea lui Horia Pătrașcu • Regia: Lucian Pintilie • Imaginea: Sergiu Huzum • Cu: George Constantin, Emil Botta, George Mihăiță, Vladimir Găitan, Niky Wolcz, Ileana Popovici, Ernest Malte

# LUCIAN PINTILIE

de  
**Două opinii**

## Drama manipulării

**O**biectul reconstituirii (în accepția ei judiciară) este un incident minor: „o prostie, o întimplare” cum o califică procurorul, adică acuizarea. Alături de el (de fapt, sub el) și ceilalți (participanți, victima, martori) consideră povestea trecută, epuizată, închisă. Adică, fără urmări. Nimănui nu-i trebuie să zgândărească toată afacerea, din moment ce este împede natura subiectului (de fapt a subiecților — Ripu și Vuică): doi băieți simpatici, ușor teribiliști, dar altfel... piinea lui Dumnezeu.

Și, totuși, de undeva, de deasupra, a apărut o sarcină: se va face un film documentar (deci o înscenare) care trebuie „să iasă bine”. Scopul ei declarat: „Să vină poporul la club, să tragă concluzia!” Nu se știe însă ce concluzie, nici cine a trasat respectiva sarcină. Este evident că nimeni din cei de față n-are avea chef s-o execute. De fapt, nu-i înțeleg utilitatea, rostul. Și, totuși, trebuie. De ce? Nici nu se știe. Sistemul...

Protagonistii, deși arestați și deci constrânși sub amenințare, nu au nici un moment senzația că s-ar afla în vreun pericol: în așa-zisa lor inconștiență ei percep la adevărata proporție culpa săvârșită și, în consecință, rid. Nu le pasa nici de procuror, nici de polițai, cu atât mai puțin de omernii alcoolici sau cei alții chibziți (întimplători sau nu) ai reconstituirii. Singura lor certitudine este prietenia care-i leagă. Restul? Fleacuri, se duc... În numele acestei prietenii, nu au nici o tragere de inimă să se maimuțarească pe o temă dată, căci le e rușine. Nu de cei de față, în nici un caz! Le e rușine unul față de altul și fiecare ura de propriul cuget care și-a păstrat ingenuitatea și inocența. Fermecătorii inocenți, ar fi spus Waide... Și, totuși, sînt obligați să-și poarte crucea, să se supuna reconstituirii ordonate de sus. Ce înseamnă de fapt filmul ai căru eroi sînt destinați a fi Vuică și Ripu? Înseamnă mult... Debutare prin coerciție. Falsificare. Ce urmează demersul respectiv? Culmea! Să-i facă pe oameni mai buni! Altfel spus, un fel de jainic catharsis pus la cale inconștient și manipulat nici odios, nici violent, ci numai prosteste. „Lovește-l în gură! Apucă-l așa... dă-l!” se strduiește operatorul-amator, devenit subit și din același ordin anonim „regizor”, să-i stimuleze pe „actori”, dar asta numai după ce milițianul le expuse un fel de „poetică” personală, respectiv cum vede el arta „ca-n viață, nici prea-prea, dar nici...”. Numai că băieții, adică „actori”, nu vor să dedubleze. Nu vor să se pervertească la comandă, nici măcar sub amenințarea cu pușcăria. Ei refuză să coboare ochii în pământ, în noroi („Nu te uita la mine... uită-te în jos!” — comandă „cineastul”), rămîndu-și cu privirea ațintită în sus. „Dom’ maior, ai fost vreedată acolo sus, pe munte?” Nu este o glumă, ci o asprație cu valorare de simbol.

Dar, sub stare de constrîngere, nu e loc pentru simboluri. Filmul ei se constituie — perfectă aberație! — doar într-o sarcină impusă de sistem. Concretă și atît. Trebuie terminată corepunzător, și asta repede, pînă nu apar oameni ieșind de la meci. Pentru că ei, acești oameni, sînt la rîndul lor sortiți manipulării, asta însă mai tîrziu, cînd filmul va fi gata și cînd, vîzîndu-i pe cei doi în ipostaza lor aparent negativă, vor trebui să tragă concluzia. Una singulară!

Rușinea față de aceștia este cea care-i determină pe „protagoniști” să coopereze, cum-necum, să se isprăvescă odată panarama. Nu vor să dea ochii acolo, imediat, cu omenii, ci la bănușic reacția. Și, atunci, ultimele ezitări sînt spulberate repede, sub impulsul scriberii, grabei, poate al picțelisis. Vuică gustă noroiul cu un fel de frenetrie, purificîndu-se, parcă, în contactul cu ei. Abia acum pare a fi prins gustul jocului cărui îl cunoaște, în fine, regula. „Haine-i-napă de ce-ai dat, mă?... De ce-ai dat?... N-ai fost bine, încă o dată!” Și încă o dată... Gata. S-a terminat. Ușuraji, purtători de sarcină și string lucrurile. Au făcut, cred ei, treabă bună. Filmul a ieșit cum au vrut ei, ca-n viață. Băieții și-au ispașit vina, sînt liberi — adică lăsați în pace. Pare și li-tesc, dacă au fost aduși cu duba, să plece fără ea. Cum or și fi și unde or vrea, nu? Treaba lor...

O prostie... o întimplare... provocase sarcina de reconstituire. Înscenarea. Tot întimplarea și prostia sînt cele care închid cercul, de fapt spirala ce conduce direct în tragic. „Masacrul inocenților” — un scenariu scris de Pintilie, mult după Reconstituirea și încă nefăcut, deși a fost un alt masacrul al altor inocenți. Dar Reconstituirea nu s-a terminat, încă. Oamenii se revarsă pe lînga Ripu și Vuică, vîzîndu-și de drum. I-au salutat cu deferență pe ceilalți „realizatori” ai viitorului film, le-au deschis pîrtie să dispare de la locul faptei. Nu le mai rămîne acum, dacă tot au prins ultimul cadru — care nu mai e ca-n viață, ci ca-n moarte — decît să tragă concluzia. Și o trag. Pe cine mai interesează că e falsă?...

Bogdan BURILEANU

## Artă și istorie

**D**acă va sta cineva să caute vreedată semnele și cauzele morale și psihice ale Revoluției din 22 Decembrie 1989 prezente în filmele românești de pînă atunci, cred că, pentru autenticitate și profunzime, va trebui să se întoarcă în urmă cu două decenii și să vorbească despre acest film. Nicăieri,



Constrîngerea și consecința ei fatală (Ernest Maftei)

din cîte știu, contradicția dintre om și „sistem” nu a fost expusă atît de franc, de convingător și profund artistic. Să nu uităm că în 1968, cînd s-a turnat filmul, suflul devenit tragic al Primăverii de la Praga marca societatea română asemenea celei din întreaga Europă de est. În plan artistic Reconstituirea avea să dea măsura dar și limita unui pseudo-liberalism politic peste care „sistemul” n-a mai vrut și nici n-a mai putut să treacă. În 1969 cînd filmul a fost gata, a fost interzis; la presiunea oamenilor de cultură i s-a dat drumul, pentru ca la cîteva săptămîni să fie definitiv scos de piață, pentru: „Jipsă de succes la public”. Sigur, la un prim nivel, ceea ce a strîmît mînia cenzurii și a făcut deliciul publicului, au fost aluziile, acele mici pasturi, fapte, vorbe, care zic una și semnifică alta. Dintre ele, cea mai frapantă și „îndrăzneată”, era plecarea procurorului din finalul filmului, în care cel din mașină e însoțit de salutul și aplauzele multîmii ieșite de la meci, iar el, zîmbitor și reținut, mulțumeste cu un gest din mîini, atît de cunoscut, și atunci, ca și mult după aceea, pînă acum cîteva luni. Prin aceasta se stabilea o legătură directă, atunci ca și acum, între procuror, conducătorul anchetei și al represivii morale din film, și conducătorul viitor al represivii fizice și morale a unui întreg popor. Dar, cinstit vîrbind, asta nu face filmul nici mai bun și nici mai profund. Cursul civic, luciditatea politică atît de prețuite într-o epocă lipsită de libertate, chiar dacă sînt intruchipate numai prin aluzii, au nevoie, pentru a rezista în timp, de armura unei structuri artistice construite cu talent și disciplină estetică. Și din fericire, filmul lui Pintilie are din pînă.

Ceea ce a frapat cel mai mult acum două decenii au fost tinerii eroi. Aceștia „antieroi”, pe care pînă atunci îi privisem numai în filmele „fres-cinema-ale” britanic, în Cenușă și diamant al lui Waide, ori în Aul de plcă al tînarului Forman, soseau la noi în cinematografie, privind cu minie nu înapoi, ci în prezent și, print-o tragică premoniție, în viitor. Ceea ce azi ne-a izbit, a fost asemănarea între privirea neînțeleasă și urînd în același timp, cu care cei doi tineri își priveau anchetatorii și privirile celor de pe baricada de la Infer.

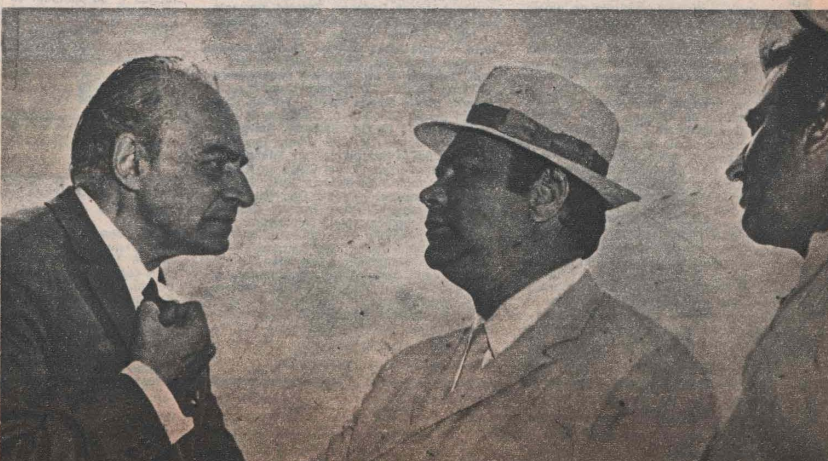
Și totuși, azi, revăzînd filmul după „douăzeci de ani”, evadat din vîrsta acelei tragice și inconștiente purități a celor 18 ani pe care autorul rîndurilor de față, îi avea, odată cu eroii, la data premierii, am fost uimit și descopăr un actor urias,

care domină prin rol și semnificație opera filmică. Actorul este Emil Botta, iar personajul este cel al Profesorului. El este singurul personaj care înțelege, care are conștiința tragediei ascunse în banalitatea faptelor. Intellectul care trăiește pînă la insuportabilă conștiința represivii sistemului, a torturilor morale la care sînt supuși cei doi tineri, aduce cu sine o durere acumulată în timp, într-o stratificare sufletească a suferinței, amintind de personajele lui Dostoievski ori Soljenin. Există spre final o mică secvență, difuză și ușor de trecut cu vederea: privirea Profesorului ațintită asupra îngrenajului unei mori de apă, rotindu-se la fel de precis și indiferent, ca Destinul omnesc. Din nou Privirea și imaginea percepută de ea: ușile unor latrine care se deschid bătute de vînt, dezvăluind o clipă „curățenia” condiției umane în care sînt cu toții implicați. Și iarăși Privirea percepend în început difuz, apoi tot mai clar, mulțimea de oameni ieșiți de la stadion, apropiindu-se de mașina în care se afla Profesorul, în fapt apropiindu-se, scufundîndu-se, în miștina unei realități ale cărei semnificații îi scapă. Niciodată în filmul românesc conștiința tragediei în care eram implicați nu a fost exprimată atît de acut ca aici. Sigur, filmul și conotațiile sale se pretează, pretind chiar, o analiză estetică mult mai amănunțită și profundă, ceea ce vom îndrăzni poate să facem în altă parte. Acesta rînduri sînt scrise pentru a marca actualitatea unei pelicule, reprezentînd, de trei luni, o epocă istorică, sperăm, definitiv depășită. În acest sens, filmul lui Lucian Pintilie reprezintă un exemplu cit se poate de convingător al opere care își trăiesc epoca prin talent și profunzime, sensurile sale artistice fiind eterne umane, și depășind cu mult „aluziile” unui prezent repede înecat în uitare. Reconstituirea rămîne în același timp un martor important al epocii în care a fost făcută. Și iată de ce:

Dacă vreedată comunismul va încerca, la noi, să-și pretindă o anume pozitivitate istorică, va lua fără îndoială ca etalon anul 1968, momentul maximei lui liberalizări politice și sociale. E desigur însă să vedem filmul reprezentînd loc-mai acel moment, pentru a ne convinge de derizoriul unei asemenea ambiții. Istoria are nevoie de Artă pentru a-și proba adevărul, tot așa cum Artă are nevoie de istorie pentru a-și manifesta sensul plener.

Den STOICA

## Conștiința și reversul ei creator de dramă (Emil Botta și George Constantini)



Vine, vine primăvara,

Vă prezentăm  
paznicul  
studiourilor Buftea  
pe coridorul  
de la etajul I  
în zilele Revoluției



Foto: Victor STROIU

dar la

# BUFTEA?

Viața cinematografului înseamnă în primul rând activitatea platourilor. După aceea contactul filmului cu publicul său. În sfârșit, după cîntări, confruntări, aprecieri și polemici se va vedea, cîndva, ce înseamnă fiecare prezență filmică în stabilirea nivelului cinematografului. Așa va apare, probabil, și mult rîvnita nouă cinematografie. Dar, ca să vedem o nouă cinematografie trebuie să facem filme, filme, filme. Nu cîteva, ci atîtea cît putem. Din ele va răsări valoarea, ele vor conferi identitatea artei noastre cinematografice, o artă care se manifestă pe toate meridianele, dar este prezentă în conștiința lumii prin individualitățile ei.

Să vedem, așadar, ce facem în această privință în primăvara lui 1990. Ne-am dus la Buftea și am revenit acolo, prin telefon, pentru confirmări și infirmări. Era sfîrșitul lui februarie și începutul lui martie. Reflectarea acestei situații este legată așadar de această perioadă din activitatea de pe platourile noastre.

mir Munteanu, ne oferă amănunte inedite: „Din producția de filme a anului trecut, ne rămăsese nouă filme. Cinci dintre ele au fost scoase din producție, nefamilind oportune. În situația aceasta, cu numai patru filme în producție, am fi rămas descoperiți, fiind obligați „să înghețăm” producția. Și atunci am convenit să mai intru în producție cinci filme (unele scenarii nici nu le citisem în prealabil). Acestea sînt: **Bățul** cu o singură bretea — de Iulian Mihu, după un scenariu scris de el după „Cănuță, om sucit”; **A. și Eva** — regia și scenariul Mircea Daneliuc; **Zăpada era caldă** — de Constantin Vaeni; **Hotel de lux** — de Dan Pîta; (ultimela două filme au la bază, scenarii mai vechi); și, în sfîrșit, **Adolescența** ca un cîntec în regia lui Nicolae Corjos.

Încă din primele zile după Revoluție am fost contactați de foarte multe case producătoare din Franța și S.U.A. în vederea unor producții. De altfel, pregătim un film video — o prezentare a studiourilor noastre pentru alți parteneri străini. Filmul va fi realizat de regizorul Dan Marcoci, operatorul Ion Marinescu și inginerul Alexandru Petculescu, specialist în tehnologia video. Dorim ca acest film să constituie o carte de vizită a studiourilor noastre, o samnalare a posibilităților ce au atras și atrag în continuare pe producătorii străini. Iată unele din aceste argumente: locuri deosebite de filmare, decoruri ieftine, dar de o calitate indiscutabilă, figuraje de amploare și disciplinate, cascadori de înalt profesionalism etc. etc. Și, nu în ultimul rînd, actori — alți de talenți care ar merita o cotă la box-office-ul internațional.

Sperăm ca prin reorganizarea cinematografului noastre, ca și prin înzestrarea cu noi dotări tehnice precum și prin extinderea producției de filme video și, mai ales, prin multă muncă — să ajungem ca filmele produse în studiourile noastre să ruleze și pe ecranul internațional”.

## După probe

Regizoarea și scenarista Cristiana Nicolae este pregătită pentru primul tur de manevră al filmului său. Senda (Sans espoir et sans-coltole) are nevoie de un cor înnot pentru subiectul ales... „o incursiune în viața oamenilor obosiți și triști”, cum își mărturisese autorea. Scris în 1980 și amînat sub diverse prețexte pînă acum, scenariul are ca protagonistă o lină muncitoare care la 23 de ani este mămăta a trei copii și are grave probleme cu sănătatea. Pentru rolul principal a fost aleasă Florentina Mocanu, studentă în

anul patru la Institutul de teatru din Tirgu Mures. Sotul eroinei va fi interpretat tot de un debutant, Andrei Zaharescu, student în anul trei la I.A.T.C. Alături de ei sînt distribuți cîțiva tineri actori deja afirmați în cinematograful nostru: Emilia Popescu, Marian Rilea. După probele la care au participat 628 copii, regizoarea a ales trei mici interpreți pentru a întregi familia protagonistei. Mai sînt de completat cîteva roluri masculine și regizoarea se plînge de dificultatea alegerii semnalind, pe bună dreptate, un gol în generațiile mai noi de actori, provocat de diminuarea locurilor la I.A.T.C., de „seralul în artă”. Din echipă mai fac parte operatorul Adrian Drăgușin, scenografa Marga Moldovan, autorea costumelor Andreea Hasnaș, regizorul secund Lia Gavrilescu, directorul de film Mircea Rădulescu, producătorul delegat Georgeta Davidescu. Locurile de filmare au și fost altele: cartierul Lacul Tei și întreprinderea de mase plastice. Vom reveni cu amănunte în timpul turnării.

## Opțiunea imediată

Fata moșului și fata babel — o comedie pentru toate vîrstele, cu anume sensuri ce trimit la un paracomertiaru social. Un film aproape fără dialog, în care se va recomune vizual (lege fundamentală a comediei cinematografice) lumea arhicunoscutului nostru basm. Recitindu-l pe Creangă cu ochi contemporan, privind cu ironie și uneori cu sarcasm personajele pe care le pune sub lupă neiertătoare a aparatului de filmat, Mircea Daneliuc propune un film care, fără a fi didacticist, e plin de sugestii moralizatoare. Intrat în producție încă din octombrie trecut (nu fără o anume istorie tragi-comică tipică pentru orice intrare în producție a lui Daneliuc și pe care poate ne-o va relatea cîndva), filmul s-a pregătit în toată această perioadă deși după 22 Decembrie, regizorul ar fi dorit să renunțe la acest proiect în favoarea unuia mai important din unghiul istoric actual.

După mai multe zile în care a așteptat zăpada care n-a venit, echipa a hotărît, în vederea reluării filmării în iarna viitoare, conservarea decorului special construit. S-a trecut imediat la pregătirea etapei de vară (iulie — august).

Mircea Daneliuc a început și pregătirea filmării la A. și Eva — film a cărui intrare în producție a fost mult întârziată de situația din cinematografie. Proiect mai vechi al regizorului, propus, susținut și mult discutat cu ve-

## În sala de protocol

Pe parbrizul mașinii picăturile de ploaie cad din ce în ce mai dese. Ștergătoarele abia reușesc — în tic-tac-ul de metronom — să le alunge, redîndu-mi cît de vizibilitate. Patru umbrele plus persoanele alerente, așteaptă în colțul străzii. Vom întreprinde o vizită (neprotocolară) de documentare la studioul Buftea. Soseaua, dacă sosea se poate numi înaintuirea de hîrtoape, gropi, crater ce pun la grea încercare „Dacia” (cam „obosită”, ce-i drept), ploaia ce pianotează pe caroserie și jerbele de apă aruncate de camioane grele ce trec (cu viteză nepermisă) pe lângă noi, pun la încercare — deci — „expediția” noastră. În sfîrșit, „stația terminus”. Buftea...

Ce mai face lumea în Buftea? Muncește! În ușa, dăm nas în nas, ca să zic așa, cu cîteva persoane îmbarcînd țozi, lădile, și alie ustensile într-un autocar ce staționează în fața clădirii. Se pleacă la filmare? Se pare că da!

În sala de protocol (pentru că sîntem toți cinci persoane, grupa de soc de la „Noul Cinema” — cum spune cineva), în fața unui ceai fierbinte, chinezesc și... cu aromă de iasomie — pentru că tot vine primăvara — gazele noastre ne furnizează cîteva date despre producția „made in Buftea” pe anul 1990. Afliăm de la doamna Georgeta Viicu, șef de

serviciu „pregătirea și urmărirea producției”, care ar fi situația în ceea zi în care ne-am nimerit noi pe platouri (nota bene, începutul lui martie):

- Ne spune deci responsabilă producției: ● Se află în lucru: **Casa din vis** — regia Ioan Cărmăzan (întrerupt însă din lipsă de zăpadă); **Mislune de sacrificiu** — regia Tudor Mărăscu (mai sînt de filmat luptele aeriene din zona Brașovului); **Fata moșului și fata babel** — regia Mircea Daneliuc; **Traseul diamantelor** — regia Daniel Bărbulescu (debut); **Senda** — regia Cristiana Nicolae; **În pregătire: Ziditorul** — regia Alexa Visarion; **Orumul cîinelui** — regia Sergiu Nicolaescu. **Filme în fază finală: Coroana de foc, Glorie și onoare** (montaj după serialul TV Wilhelm Cuceritorul — variantă pentru marele ecran) — ambele în regia lui Sergiu Nicolaescu; **Căătorile de neuit** — serial TV de Geo Saizescu; **Calvarul** — de Dorin Mircea Doroftei (filmul Revoluției noastre, aflat în fază de montaj); **Întîmpinări cu Alexandra** — regia Corneli Diaconu; **Kilometrul 36** — regia Anghel Mora; **Autor anonim, model necunoscut** — regia Dan Pîta; **Campioana** — regia Elisabeta Bostan; **Cine are dreptate** — regia regretatul Alexandru Tatos (de finalizarea filmului se ocupă acum operatorul Vivi Drăgan Vasile); **Stol de cocori** — regia Nicolae Mărgineanu; **Dreptatea** (la post sincron) regia Andrei Blaier; **Moartea unui artist** — regia Horea Popescu (mixaj); **Profesorul** — regia Constantin Vaeni (cîteva operații de mixaj); **Liliacul în floare** a doua oară — regia Cristina Nichitșu Mihăilescu.

Directorul general al Buftei, domnul Vladi-

chea conducere a cces, acest scenariu — împede enunț antidictatorial — pare, de fapt, a fi ceea ce vrea să spună acum Mircea Daneliuc.

Din iarna lui 1987, când a realizat *Jacob*, Daneliuc nu a mai lucrat nimic. În sertarele caselor de filme au stat și alte proiecte ale sale pentru care, în toți acești ani, „nu a fost momentul”. Deci *A și Eva* a trebuit să aștepte Revoluția pentru a intra în producție și reprezintă opțiunea imediată a regizorului.

Începerea filmelor se preconizează a avea loc la finele lunii aprilie.

## Un film greu

Când am sosit la Buftea, un microbuz aștepta o parte din echipa de filmare (operatorul Sandu Groza, scenograful Radu Corciova) pentru a pleca în prospectie la Brașov împreună cu regizorul Sergiu Nicolaescu. Radu Corciova ne mărturisise că și-a dorit să lucreze la acest film încă din perioada când filmă tot cu Sergiu Nicolaescu la *Nol*, cel din *linia întâi* și i-a vorbit despre acest proiect. „E ofertant ca poveste, dar foarte greu de făcut. Cea mai mare parte a acțiunii, inspirată de romanul lui Ion Lăncrănjan „Dru-mul cînelui”, se petrece în anii '50 și constă în dialogul dintre doi frați care se reintîlnesc după o lungă despărțire. Asistată de mama lor, dramatica discuție se petrece într-o casă țărănească. Am găsit un loc foarte potrivit într-un sat cu aspect arhaic de pe lângă Aiud, la Rimeț. Convorbirea celor trei protagoniști este permanent intersectată de amintirile lor. Aici intervine complicația, dar și partea cea mai interesantă a lucrului la film. Trebuie să diferențiem timpurile acțiunii și punctul de vedere propriu fiecărui personaj. Cromatica locului de filmare ales, în tonuri de gri, negru și maro, e potrivită pentru acțiunea la timpul prezent. Visele mamei trebuie să fie colorate și m-am gândit la nuanțe fauviste. Pentru amintirile celor doi frați încă nu ne-am hotărât asupra ambianțelor, sperăm că vom găsi locuri potrivite de filmare în prospectia de la Brașov”.

## Colaborare, fair-play

Operatorul și regizorul Nicu Stan a avut ambițiunea să ne spună câteva cuvinte despre ce cuprinde agenda sa de lucru: Consemnate telegrafic, acestea ar fi:

- Colaborarea (în calitate de operator) cu regizorul-debutant Daniel Bărbulescu, la realizarea filmului de factură polițistă *Traseul diamantelor*, colaborare sub semnul prieteniei și încrederei pe care o are în talentul lui D.B.

- Tot ca operator, dl. Nicu Stan a terminat filmul *Moartea unui artist* — în regia lui Hora Popescu, după piesa cu același titlu a lui Horia Lovinescu. Filmul a avut tot felul de probleme printre care și... titlul (s-au prezentat fostei conducători cces nici mai mult, nici mai puțin decît 48 variante de titluri).
- Tot în fază finită se află și filmul *Stol de cocori*, regia Nicolae Mărgineanu (film dedicat celor doi „mari”, Mihai Eminescu și Ion Creangă), imaginea fiind semnată bineînțeles de Nicu Stan.

Ce ne poate spune însă regizorul Nicu Stan?

„Decamdată, nimic. Din două motive. Unul ar fi acela că nu există scenarii în care să cred. La film — ca și la fotbal — prea multă lume se pricepe. Apoi, spiritul de fair play, de colegialitate nu există încă, nici acum, după acest moment unic, care a fost Revoluția. Colegii continuă să îți semnalizeze greșelile nu pentru a te ajuta, ci a te „bloca” poate chiar să te desființeze.

Întrebarea capitală este: Incoctro, cinematografia română?”

*O întrebare se impune: Cine ești dumneata, domnule Daniel Bărbulescu?*

— Absolvent, din anul 1978, al secției de regie a I.A.T.C. „I.L. Caragiale”. „Botezul locului” l-am primit la *Vacanță tragică*. Mă con-

sider un norocos că mi-am început prima experiență de platou, ca secund, sub îndrumarea acestui excelent profesionist care este Constantin Vaeni. Am continuat ucenicia la 1948 cu Mircea Moldovan. *Linieții* din adăncul cu Malvina Urșianu; *Croaziera* și *Glasando* cu Mircea Daneliuc și, mai recent, *Mircea* cu Sergiu Nicolaescu.

— Există un „secret” al buneii colaborări între asistentul de regie sau secundul și regizorul?

— Fără îndoială, I-aș numi „secretul lui Polichinelle”: să te plezi pe concepția regizorului. Păstrîndu-ți nealterate atît ideile, cît și personalitatea.

— Iată, după Revoluție, a sosit și pentru dumneata ora debutului. Al mai „cochetat” și hainie cu această idee?

— Bine spus, „cochetat”, pentru că eforturile mele n-au avut finalitate. După ce am cîștigat un concurs de decupaj regizoral la *Orizonturi* pe un scenariu al lui Dumitru Carabai, am mai făcut o încercare cu un scenariu de Ion Brad, dar pentru că pe aprobarea de intrare în producție scria „cu modificări” am refuzat. Am refuzat, continuînd să aștept zile mai senine pentru filmul românesc.

— Debutul vă fi cu un film de factură polițistă intitulat... *Traseul diamantelor*, după un scenariu scris de juristul Constantin Selaru. Operator va fi Nicu Stan.

— Cu ce sentimente abordează colaborarea un debutant cu un „bătrîn lup de mare”, încercat deopotrivă de vînturile, valurile oportunității, dar și de cele ale regiei?

— Mi s-a mai pus întrebarea de către alți colegi „grijulii” că Nicu Stan s-ar putea să aibă „licuri de regizor”. Pe mine nu m-a împămîntit această perspectivă și îi văd doar latimea luminoasă, adică experiența, talentul și răbdarea care îl caracterizează pe Nicu Stan.

## ... Uși deschise

- O strîngere de inimă. Cine are dreptate și-a scris pe usa cabinei de montaj. Destinul, în orice caz, nu a avut dreptate sacrificîndu-l pe Alexandru Tatos cînd încă nici nu s-a montat materialul. „Imaginea” definitivă a filmului va încerca să o stabilizească cel mai îndrăgîșt și o face, operatorul Vivi Drăgan Vasile. Monteaza Victoria Brlîoiu, secunda Adinei Petrescu, tocmai îl așteaptă ca împreună să înceapă lucrul pentru a reda cît de curînd spectatorilor *clintecul de leabă* al regizorului Alexandru Tatos. *Cinematul* care a fost și continuă să fie. Prin filmele sale.

- Pe ecranul sălii de protecție, o scenă din filmul *Dreptatea*, scena atacului. Actorul Ion Roxin urmează să fie dublat de către un student de la Institutul de Teatru din Tirgu Mures, Mateioci Ferenc este abia în anul întâi, la clasa profesorului Ferenczy Istvan, și pentru prima oară face un post sincron, cu alți mai dîtilci cu cît rolul nu-i aparține. Scena se reia o dată, de două ori, de trei, de patru... Tînaș debutant intră-ale cinematografului a învățat să și fixeze rapero pe banda ghid, dînd curs temperaturii îndrumări a regizorului Andrei Blaier.

- Cu profesionalismul și meticulozitatea care o caracterizează, Elisabeta Bostan verifică benzile pentru varianta canadiană a filmului *Campiona*, material ce urmează a fi expedit în scurt timp.

„Trebuie să fim extrem de punctuali, corecți și exigenți. Fără aceste calități nu mai există șanse de supraviețuire în nici un domeniu. Trebuie să ne obișnuim cu un alt fel de a gîndi și de a lucra. Să vorbim mai puțin și să facem mai mult. Să învățăm și noi ceva de la americani: concizia!”

Alături de regia Elisabeta Bostan se află acum, în această fază de lucru, următorii colaboratori: redactorul muzical Anca Dumitrescu, inginerul de sunet Tiberiu Borcoman, monteaza Cristina Ionescu.

- „Mă numesc Popescu Ovidiu. Uitați ce vreau să vă rog. Stați un pic! A!... Nu vreau să vă mai rog nimic...”

Protagonistul — Mircea Diaconu — și-a prezentat prompt personajul. În masa de montaj se află actul 8 al filmului *Întîmplări cu Alexandra* (Alexandra, adică micuța eroină interpretată de Ana Diaconu). Redactorul muzical Ina Ruican împreună cu asistenta de montaj Lucia Luca și compozitorul Andrei Tănăsescu procedează la operațiunea numită mixaj. Se discută susținut despre accente, muzică, zgomote...

Grupaj realizat de: Irina COHOIU, Dana DUMA, Ileana PERNES-DĂNĂLACHE, Doina STĂNESCU

Foto: Victor STROE



● Echipa „de șoc” a „Noului Cinema” la Buftea



● Regizorul Andrei Blaier cu gîndul la... *Dreptatea*

● Debutantul și maestrul (regizorul Daniel Bărbulescu și regizorul-operator Nicu Stan)



● Regizorul Dinu Tănase, inginerul Mihai Neferu și monteaza Rodica Fălcoianu sînt gata să înceapă un nou film

● Din echipa filmului *Întîmplări cu Alexandra*: Ina Ruican, Lucia Luca, Andrei Tănăsescu. (regia: Cornel Diaconu)



Ceea ce am obținut de la Buftea nu știm dacă e mult sau puțin și nici nu putem prevedea dacă cele semnalate de noi rămîn. Aceasta era însă realitatea la începutul lunii de față. Cum viața platourilor se află în centrul atenției, reportajele la Buftea vor fi și ele în centrul atenției revistei noastre.

# UN FILM CU O FATĂ FERMECĂTOARE

de

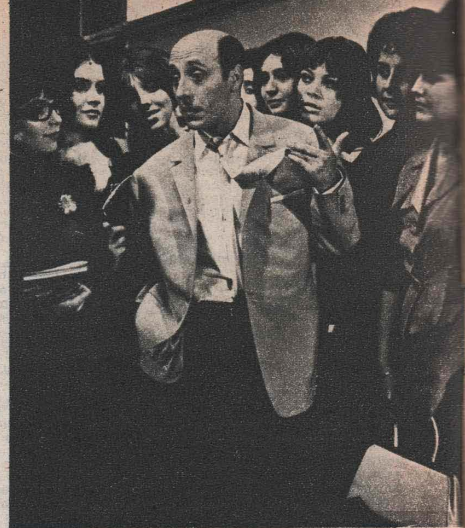
## LUCIAN BRATU

**R**evenirea pe ecrane, după 23 de ani de la premieră, a acestui film „us la zid” la vremea apariției este însoțită de satisfacțiile unui act de deplatare și de tentația elucidării unui caz răsunător în cinematograful nostru. Răsfoirea dosarului de presă este datatoare de fiori: în anul de grație 1967, când o relativă deschidere spre lume a României dădea iluzia libertății (și) în artă, majoritatea criticilor s-au năpustit asupra peliculei scrisă de Radu Cosașu și regizată de Lucian Bratu cu o nemăintinută intoleranță. Un atac declanșat și dirijat — pare-se „de sus”. Acuzăția de cosmopolitism este neînsemnată față de cea formulată cu vehemență, că „personajul principal nu e tipic și contravine moralei noastre comuniste”, lăta încă un exemplu de protocronism nefast: cu șase ani înaintea conferinței de la Mangalia se contura tiparul strimț și strîmb al „aroului model”. S-au, poate, erau ticuri jdanoviste rămase din obsedantul deceniu. Un rudimentar aparat critic a fost folosit pentru infierarea autorilor și a criticilor (foarte puține) care apreciau prospețimea filmului. Apelând la un grosolan joc de cuvinte, comentariul din „Lucașfarul” pune la punct pe un critic partizan, replicând: „nu miresme, ci miasme adie dinspre Buftea”. De ce atît dogmatism în perioada cînd, vorba lui Alexandru Paleologu, „dictatura părea promițătoare?”

Intr-adevăr, filmul nu este povestea unui „finar tipic, cu o morală sănătoasă”. Personajul principal, Ruxandra, este o fată care, picată la examenul de admitere la institutul de teatru, încearcă să-și facă loc în tentanța lume a filmului. Are un iubit cam ciudat, Paul, un regizor frământat de idei existențialiste și de ambia de „a revoluționa cinematograful publicitar”. El e un fel de Pygmalion pentru eroina care recită miserabil din Eminescu dar se încapăținează să devină actriță, este capricioasă, versatilă, are tupeu și darul de a-și descumpani admiratorii. Unul dintre ei este inginerul Șerban, om cu picioarele pe pămînt, „glasul rațiunii” în povestea aspiranței la glorie. De fapt, cocheta Ruxandra nu poate fi socotită imoralitate, ci, mai degrabă, o strategie a epatării. Ce face ea toată ziua? În principal flanează nepăsătoare pe străzile Bucureștiului (incredibil de neatinse de degradare atunci), își oleră o cafea în locuri frecventate de oameni din lumea spectacolului (ce vremuri la „Katanga”, ce rafturi cu băuturi de import), se duce la teatru și la hipodrom. Din cînd în cînd da probe pentru un rol în film, prilej pentru autori de a pătrunde în ispititoare „culise” ale cinematografului și de a le zugrăvi savuros, în aceste pasaje intențiile ironice sînt mai spălate iar trimiterile cinelmei mai clare (vezi apariția eroinei înveșmîntată și machiată ca Anita Ekberg în *La dolce vita*). Aici se poate găsi ușor cheia intr-

gului film. Scenariul Radu Cosașu este un om de cinema care nu se poate abține să nu se refere la alte pelicule. Sigur că principala sursă a citirii este „noual val” francez. Protagonista are ceva din superficiala eroină din *A-și trăi viața* de Jean Luc Godard, oscilează între doi bărbați ca în *Jules și Jim* de François Truffaut, își pierde vremea în așteptarea unui rezultat hotărîtor pentru destinul ei ca în *Cleo de la 5 la 7* de Agnès Varda. Jocul aluziilor nu e perfect orchestrat și nu îndutează întodeauna să găsească echivalentul vizual al cunoscutului stii persiflant ce-l caracterizează pe Radu Cosașu. Regizorul Lucian Bratu este vizibil marcat de experiențele „nouvelle vague” și mai ales de ambiția cineștilor formați în umbra revistei „Cahiers du cinéma” de a nega cinematograful ca spectacol și de a găsi „un mijloc de scriitura alt de suplu, alt de subtil ca acela al limbajului scris”, cum scria Alexandre Astruc. Senzația de dezinvoltură emanată de fraza cinematografică în *Un film cu o fată fermecătoare* este uneori cuceritoare. Încrederea în efectul improvizății îi face pe autori să apeleze la prestația unor „neprofioniști” celebri: criticul D.I. Suchianu, scriitorul Romulus Vuiculescu, fotbalistul Emmerich Jeni. Stilu dezinvolt nu diminuează miza morală a poveștii cinematografice. Superficialitatea și nonsalanța eroinei sînt ironizate cu finețe (foarte complice, în sensul bun al cuvîntului, interpretarea Margaretei Pislaru). Traseul Ruxandrei se intersecțiază cu evenimentele tragice pe care ea se încapăținează să le ignore (accidentul de pe șantier, moartea pilotului cunoscut pe aeroport). Toate aceste intimplări sînt inserate cu înțeles avertizant, ca și versurile Anei Blandiana imprimate de magnetofonul lui Paul: „Ar trebui să ne naștem bătrîni/ să venim înțelepți...” În felul său, Cosașu este un moralist. „Dacă ești grav, nu trebuie să pui degetul la limpia”, spune un personaj în numele scenariistului care are încredere în adagiul lui Montesquieu: „dire en badinane les choses les plus sérieuses”. Nu cred că intențiile sale nu au putut fi sesizate și că atitudinea ironică față de protagonistă nu e clară. Ceea ce a deranjat la vremea premierii a fost cazul în sine: „animalul acesta nu există”. În plus, filmul nu face nici un efort pentru a zugrăvi „realitățile socialiste”. După scandalul în jurul filmului cu o fată fermecătoare tinerii n-au mai prea apărut în cinematograful nostru ca protagoniști „negativi”. S-au înmulțit însă agronomii isteți și întreprinzători, medicii stagiași inebunați după viața la țară, inginerii care refuzau posturile din capitală și plecau pe o platformă industrială din provincie să lupte „pentru afirmarea nouă”.

Văzut după mai bine de două decenii de la premieră, filmul rezistă, cred, în primul rînd prin apartenența la acea fa-



### Regizorul (Marin Moraru) și aspiranțele la glorie

mile de pelicule care se hrănesc din însăși substanța cinematografului. Chiar dacă citatele, aluziile și trimiterile parodice nu sînt întodeauna inserate cu abilitate, apelu realizatorilor la cunoștințele cinelmei mi se pare ispititor. Publicul zilei de azi pare mai dispus să accepte un asemenea joc de complicate și, în orice caz, găsește filmul agreabil. Așa am simțit în sala cinematografului bucureștean „Dacia”, încălzită brusc la apariția pe ecran a unor actori ca Ștefan Iordache, Emmerich Schaffer, Marin Moraru, care valorifică așa cum se cuvine verva unor replici. În fine, se rețin din *Un film cu o fată fermecătoare* cîteva secvențe demne de a fi inserate în antologia umorului cinematografic românesc. Ceea ce nu e puțin.

Dana DUMA

Anul: 1967 • Scenariul: Radu Cosașu • Regia: Lucian Bratu • imaginea: Tiberiu Olazs • Richard Oschanitsky • Cu: Margareta Pislaru, Ștefan Iordache, Emmerich Schaffer, Marin Moraru, Dorin Varga

## Din dosarul de presă 1967

### E o nereușită

„Un film cu o fată fermecătoare este o nereușită cinematografică de lond (în articolul de față nu ne-am propus să ne ocupăm de construcția cinematografică, de interpretare, deși, neajunzător se semnalează implezia și asupra realizării artistice). Răspunderea o poartă și conducerea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, cei însărcinați să îndrume activitatea de elaborare și realizare a filmelor.”  
Dorian Costin în „Scinteia” din 17 martie 1967

### Influență străină moralei comuniste

„Pe noi spectatorii nu trebuie să ne lărmec superficialitatea, viața ușoară, lipsa de morală a personajului... Nu putem decît să condamnăm calea pe care filmul ne-o indică. Ea este total străină moralei comuniste.”  
Silvia Cinca în „Contemporanul” din 17 martie 1967

### Un concept godardian

„Lucian Bratu ne descoperă, într-o anume măsură, un concept despre femeie care însă îi aparține cineastului francez Jean Luc Godard.”  
Eugen Atanasiu în „România liberă” din 7 martie 1967.

### Nu e film

„Pelicula lui Cosașu și Bratu nu e educativă, dimpotrivă, e imorală prin echivoc și loliare, deci nu e film, ca să nu mai spunem operă de artă, deci e improbabil că are ce căuta pe ecran.”  
semnal L. în „Lucașfarul” din 18 martie 1967

### Echilibrul între seriozitate și ironie

„Tonul filmului este propice pentru evidențierea nuanțelor amuzante ale poveștii cinematografice. Regizorul Lucian Bratu a știut, de asemenea, să păstreze acel echilibru dintre seriozitatea temei abordate și ironia degajată în care sînt înveșmîntate episoadele acțiunii, astfel încît nu se alucească nici spre facilități, nici spre ariditate.”  
Calin Caliman în „Contemporanul” din 10 martie 1967

Emmerich Schaffer, Margareta Pislaru și Ștefan Iordache, inspirat filmați de Tiberiu Olazs, după un scenariu de Radu Cosașu





# FALEZE DE NISIP

de

# DAN PITA

Intuiția artistului are bătaie lungă (Victor Rebengiu și Carmen Galin)



**C**a și cărțile, filmele își au destinul lor. Evident, nu toate filmele au șansa unui destin. Gîndire și realizate într-un anumit context ale cărui rigori cineastul încerca să le transgreseze spre a șopti dacă nu un adevăr întreg macar o frîntură, o sugestie, practicînd un fel de oratio-obliqua, unele filme cum este și acest **Faleză de nisip** aparut pe ecran după o penitență de șapte ani, decolează, se emancipează și devin revelatoare nu alții, pentru vremea în care au fost făcute ci pentru aceea în care au fost aduse pe ecran. Căci, **Faleză de nisip** îmi pare mai degrabă un fel de **S-a înîmpilat mine**, pînă într-atît capătă el imaginea unei dominante cotidiene: intoleranța. (nepolarizată acum, nemonopolizată de cel mai înalt for ci dimpotrivă difuză, diseminată la scara întregii țări).

În 1982, Dan Pîța spuneu apropo de filmul la a cărui realizare pornea: „Conflictul principal se declanșează între un om realizat din punct de vedere social, profesional și material, un om la apogeu, și un altul, aparent „un nimeni”, în fond mult mai puternic, mai rezistent psihic. Cel „realizat” trăiește cu senzația ca totul i se cuvine și vrea să-și impună realitatea lui pe care o vede într-un anumit fel și pretinde că toată lumea s-o vadă ca el. Iar în momentul în care realitatea lui nu mai poate coincide cu a celorlalți, pentru că nu mai este în stare să și-o impună, se produce ruptura”.

Or, uluitor este faptul că privit astăzi, în filmul **Faleză de nisip** se estompează cadrul socio-politic al aceluia moment anume și ies în evidență sechelele unui sistem materializat într-o trasătură psicho-patologică; intoleranța, imensă și devoratoare, ce-i modelează pe unii și-i devastează pe alții. Finalul deschis al filmului din 1982, plecarea „undevea” a tinarului (Gheorghe Visu) și raminerea (în stare muribundă?) a intolerantului medic (Victor Rebengiu) invită la o meditație. Involuntar, te surprinzi ratiionînd că dacă nu avem încă filmul **Revoluției**, care presupune desigur o mai lungă gestație, dacă nu avem nici documentul de amploarea acestui eveniment socio-istoric, iată că-l avem pe cel al post-revoluției noastre făcut înainte ca ea să fi avut loc. Dă de gîndit ci de departe poate bate intuiția artistului (a artiștilor ca să fim mai precizi: Nedelcovici și Pîța). Motivația constă în faptul că — intoleranța devastatoare — împiedică deschiderea orizontului spiritualității, facîndu-ne captivi ai unei instinctualități cîreia nu i se aplică „voluntar care să corecteze aberația” ca sa invoc un concept al unui personaj din filmul mai sus menționat.

Sub aspectul unei întîmpinări de pe plajă care generează o ancheta, anchetatori, confruntări și declarații, cînstite sau mincinoase, proces și pușcarie, povestea lui Nedelcovici și Pîța schimbă cu subtilitate unghiul și privește în alcătuirea socială unde identifica un alt proces, o alta luptă: între tendința obsesiv maladivă de a supune totul voinței proprii și împotriva vitală, ireconciliabilă, la acest proces de subjugare. Doua lumi în aceeași matcă. Ceea ce s-a consumat pînă acum (în **Faleză de nisip**) este doar un episod, căci „urmărirea” pare să continue. Tînarul din film, frate cu cel din **Filip cel bun** și cu cel din **Diminețile unui băiat cuminte**, dar pe o altă spiră a istoriei și cu o altă experiență de viață, nu mai deschide ochii spre lume, pentru că el o cunoaște acum, a plătit prețul acestei „revelații” care îl întîrște în credința în sine și numai în sine, în viața lui pe cont propriu, fără conștință, chiar fără dialog cu cel din jur. Un exces, intoleranța, îl atrage pe celalalt — încomunicabilitatea, alienarea. **Faleză de nisip** este filmul împasului unui mod de a privi, de a concepe relația socială. Este filmul unui context în care dialogul nu se înfiripă căci nimeni nu pare să audă pe nimeni deși acum vorbesc totu, monologhează, caută să-și impună „viziunile” proprii și să-i constrîngă pe celalți să le adopte.

Faptul de a vorbi — și slava domului ca se vorbește! — nu poate fi identificat cu dialogul, iar lipsa acestuia atrage o deviație aberantă asupra căreia filmul avertiza în 1982 și o face din nou astăzi. Atunci, în 1982, vorbea doar unul. Acum vorbesc totu. Se și comunica oare?

**Film nu alt psihologic — cum s-a spus — ci preminent de dezbateră socială, Faleză de nisip** îl învaluipe pe spectator cu întîmpinarea pe care o plasează în prim plan dar îl lasă pe conștința o întrebare: a constrînge sau a convinge? Există desigur în pelicula de față preocuparea de a portretiza, de a surprinde, chiar cu finețe, trasături psihologice, după cum exista preocuparea de a cultiva tacerile semnificative, privirile mirate și întrebătoare, nederumite, încercarea de a crea o atmosferă de tensiune prărită pe care doar „nervozitate, o stare de impaciență o divulgă și îi anunță primejdia. Peste toate însă plonjează amenințătoare intoleranța, în forme diferite: brutal-obsesivă la ambițiosul medic, profesional la anchetator, meschină la o maritoră care de fapt este turnatoare etc. Exacerbarea aceasta a voinței de a impune și de a se impune capătă aspecte diferite, înfățișări diferite și tocmăi deodificarea acestora au întreprins-o povestitorii.

În distribuția filmului — o distribuție de o rară judiciozitate — înfrînăm nume actoricești consacrate: Victor Rebengiu, Carmen Galin, Marin Moraru, Valentin Uritescu, Vasile



Cosma, Ileana Ploscaru, fiecare dintre ei reușind să portretizeze cu finețe și sensibilitate personaje care sînt tot alțtea fațete ale personajului colectiv (sa-n numim astfel, cu un termen pe care nu-l agreez deloc dar se poate demonstra o profundă înțelegere a acestui personaj care este o categorie umană, pentru că nu pune în evidență pitorescul eventual și faci ci tragica ipostază a celui neînțeles, pentru că da unei noțiuni destul de abstracte, alienarea, o expresie alt de vie, de concretă. Visu este pe de alta parte un actor de film, un adevărat actor de film, alt de adevărat incit riscă sa devină chiar un personaj al filmului nostru. Imaginea lui Viad Păunescu, calată pe stările sufletești, devine permanent neliniștită, premonitoare, un semnal de alarmă. Scenaristul-realizatorul-operatorul ca și întregă distribuția au gust, iată, calea dialogului artistic.

**Faleză de nisip** a fost ținut la carceră șapte ani pentru a fi vestit posibila ruptură și cauzele ei. Un film despre intoleranță care pledează pentru dialog, pentru un dialog vast, deschis, fără prejudecată și fără suspiciune. Dialogul nu este o cursă, este o condiție a unui alt fel de a trăi, a unui alt mod de a înțelege viața. Nu cred, să vrea să nu cred, că filmul acesta a plătit zadarnic un anumit preț.

Mircea ALEXANDRESCU

Anul: 1982 • Scenariul: Bujor Nedelcovici după romanul sau „Zile de nisip” • Regia: Dan Pîța • Imaginea: Viad Păunescu • Muzica: Adrian Enescu • Cu: Victor Rebengiu, Gheorghe Visu, Carmen Galin, Marin Moraru, Oana Pellea, Valentin Uritescu, Ileana Ploscaru, Vasile Cosma.

ION BOGDAN  
LEFTER

# Cinematograful

## de altădată

Cum singur a spus-o într-un interviu esențial pentru viațea sa asupra artei filmului, Zaharia Stancu credea despre propriile-i romane că „prin dialogul și prin mișcarea lor, prin înțelegerea lor construcție, sînt foarte aproape de ceea ce noi numim „scenarii” (interviul l-a fost acordat lui Romulus Rusan pentru revista „Cinema” și a apărut apoi în cartea acestuia din urmă „Arta fără muză”, Ed. Dacia, 1980, aici, p. 233). Și totuși, Zaharia Stancu n-a colaborat cu cinematografia pe nici una dintre cele două căi posibile: nu i s-a ecranizat nici o carte în timpul vieții și n-a scris „scenarii originale”. Altfel — ce e drept — încă din 1972 de o transpunere în străinătate și de un proiect din țară: „Un rezoriz din Budapesta a făcut după „Ce mult te-am iubit” un film pentru televiziunea maghiară. Am vizionat acest film de saizeci de minute. Este o reușită. Rezorizul Pintilie pregătește un film de lung metraj după aceeași carte” (interviu în „Ramuri”, nr. 4/1972, cules în „Romanul românesc în interviuri”, antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. III, Ed. Mișcarea, 1988, p. 570). Mai departe nu s-a mers. N-a fost să fie. După „Jocul cu moartea” s-a făcut un film — unul foarte bun, de altfel — doar la doi ani după ce scriitorul se stinsese din viață: „Prin cenușa imperiului” de Andrei Blăier (1976). Ieșea de acolo o prețioasă sugestie de „filosofie a existenței”, excelent sprijinită pe datele picaresce ale romanului inspirator și dovedind — prin asta — care ar fi una dintre potențialele laturi de „filmicitate” ale întregii opere a prozatorului. Din acest punct de vedere, ar merita — poate — să revenim asupra Cenușii imperiului și să medităm asupra învățămintelor sale, cu atât mai mult acum, după ce mai recentește Jacob, Nolembre, ultimul bal și Cel care plutește cu viața au redeschis apetitul discuțiilor despre condiția „genului” ecranizării. Rămîne — în tot cazul — întrebarea: de ce n-a colaborat Zaharia Stancu niciodată cu cinematografia? Sau... viceversa!

S-au păstrat — în schimb — de pe urma sa (în interviul citat la început, asupra cărții mă opresc în continuare) o serie de considerații interesante despre cinema și despre cum a fost el primit (adică... privit!) la noi în primele decenii ale secolului XX. Autorul „Desculțului” pornește de la rememorația a două episoade foarte colorate epic și absolut spectaculoase în perspectiva reconstituirii acelei „istorii ascunse” a recepțiilor artei a șaptea la nivelul mentalității publicului comun. Totul se petrece în anii de pionierat de după 1900. Primul episod e o savuroasă ilustrare a felului cum noua artă își exercita pe atunci puterile fascinatorii. Stancu povestește — astfel — despre „întîlul film de care îmi amintesc” dar care „nu este și întîlul văzut?” (loc. cit., p. 225-8). Cum așa? Iată cum: „J-am văzut — lămuriește prozatorului —” cu ochii tatălui” (p. 226). În 1909-1910, ducîndu-se la București la un fiu plecat la școală, tatăl viitorului scriitor merge pentru prima oară în viața lui la un film: unul franțuzesc, despre expediția din 1812 a lui Napoleon în Rusia. Întors acasă, în sat, își adună familia și... „și, mai bine de două ore, ne-a povestit

filmul, cu toate, dar absolut cu toate amănuntele: cu partizanii, cu soldații în zăpadă, cu împărțitul care era trist, cu arderea Moscovei...” (ibid.). Scenă teribilă, amintînd-o — bunăpăzăr — pe aceea în care oamenii de la „Hanu Ancuței” află din povești ce e acela „trenul” în țara nemțească...

Ai doltea episod istoriciste împrejurările primului contact direct cu lumea ecranului. Apare mai întîi în scenă „personajul principal”, un soi de mesager enigmatic al încă-neslului-lui țărîm al miracolului: „Era tot prin 1909-1910 cînd, în vacanța de Paște, la una din circumiile din sat s-a prezentat un țirgoțel. Avea în spate un sac, din care, punîndu-l jos și desfăcîndu-l, a început să scoată niște cutii. A spus în gura mare circumiularului și oamenilor din circumiă, printre care se afla și învățătorul satului, că a venit la noi să dea o serie de reprezentații de cinematograf. Aproape nimeni nu auzise pînă atunci acest cuvînt.” (ibid.) Vestea se răspîndește, „țirgoțelul” instalează „o mare bucată de pînză” pe un perete din sala școlii primare (prozatorul adaugă și alte detalii amuzante: „Au fost aduse și niște rogojini cu care au fost acoperite ferestrele!” — p. 227), țărîni dau zece sau cincisprezece bani la intrare și proiecția începe: „Am auzit un hîrîit care îmi zgîria destul de neplăcut urechea și am înțeles că țirgoțelul învîrtea un fel de manivelă. Și atunci s-a petrecut minunea. Pe ecran au început să defileze soldații ruși, foarte bine îmbrăcați. Iar de undeva, din alt colț al pînzei, defilarea acestor soldați o privea, după cum ne explică omul care învîrtea manivelă, țarul. Defilarea a durat cîteva minute, după care pe ecran a apărut o locomotivă trăgînd multe vagoane. Cum venea spre noi, mulți au început, ca în anecdote, să tipe. Totuor le-a trecut emoția și — dintr-odată — ne-am pomenit în Australia, unde niște oameni îmbrăcați orășenește culegeau livezile lor de mere, cu mașinile. Ultimele

imagini care ne-au fost arătate erau străzile, foarte pline de oameni, ale unor orașe străine. Toată reprezentația a durat aproximativ 15-20 minute, după care rogojinile de la ferestre au fost date la o parte, ușă descuiată, iar spectatori rugați să iasă pentru a face loc altora.” (ibid.). Să fi fost chiar celebrul film al lui Lumière, cel cu locomotiva? Pe lângă emoția provocată de imaginile în cauză, ne-o putem imagina și pe cea (doar sugerată) cu care țărîni de atunci vor fi privit cum se culeg merele prin alte părți, „cu mașinile”, de către oameni „îmbrăcați orășenești”... Pînă la urmă, toți săteții, plus curioșii veniți de prin împrejurimi se perindă prin sala școlii, să vadă „minunea”. Memorabil, episodul merită comparat cu cel din nureții lui Ioan Groșan „Caravana cinematografică” (publicată în volumul omonim, C. R., 1985), unde în alt sat și în alt timp sosește... filmele!

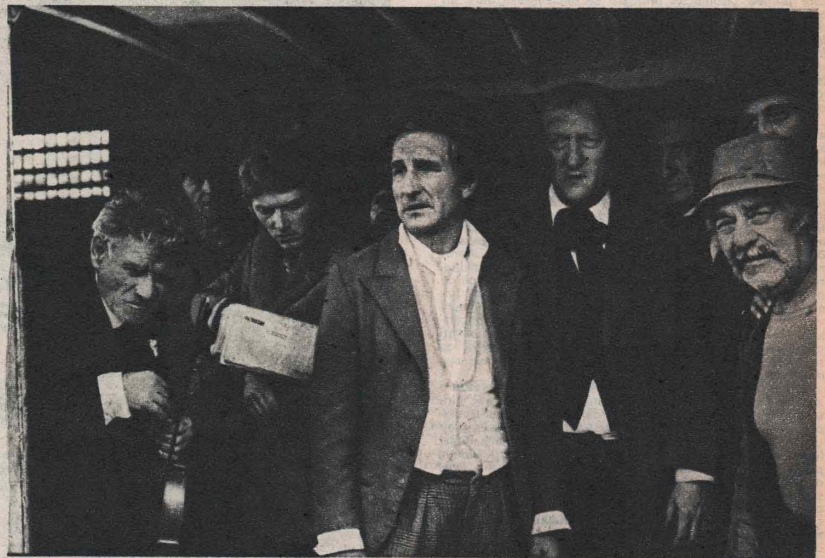
Cu mai puține amănunte, Zaharia Stancu povestește cîte ceva și despre viața „cinematografică” a Bucureștilor deceniilor următoare. Era vremea primelor „promiții” de mari „stele” ale ecranului (între care sînt amintite Gloria Swanson și Adolphe Menjou, protagoniștii din Zaza, Chaplin, „Jatulul cuplului” Sternberg-Mariéne Dietrich, „enigmatică” Greta Garbo-p. 228). Cîte o frază ne poate da sugestii despre pulsul săliilor de proiecție de altădată: „Venit la București, n-am scăpat de ispită super-producțiilor vremii, ducîndu-mă la cinema American de pe Calea Moșilor să văd romanticul Jandex de Louis Feuillade și intrîncosătorul serial Măsterele New York-ului”, (ibid.). Era și vremea cînd, grație Eisensteinului și Crucșător Potemkin, lumea înțelegea „urtașia a cinematografului” (ibid.). În sfîrșit, Stancu spune și cîteva lucruri despre atmosfera gazetelor vremii, foarte atente la ce se întîmpla pe ecranele capitalei: „Toate, dar absolut toate publicațiile își aveau cronicarul lor cinematografic, care trebuia să se pronunțe asupra filmului chiar a doua zi după ce-l viziona. Revista Rampa se preocupa zilnic de problemele literare, [de] teatrele și cinematografele [Bucureștilor]. Unii dintre cronicarii de film izbutiseră să capete credit nelimitat din partea publicului. Nici nu se concepea să aibă loc o premioră cinematografică fără ce ziarete să nu se ocupe, prompt, de calitatea sau de lipsa de calitate a filmului.” (p. 229). E aici schița unei vieți culturale cu veleități de mare metropolă mare, dar — parcă — și scaldată într-o atmosferă de pionierat ingenuu, ca-ntr-o fotografie „în sepia”, cu domni cu baston, melon și lornion, întocmai cum va fi fost de bon ton!

În asemenea evocări, un istoric al vieții cinematografului pe meleagurile noastre va afla date prețioase, cu atât mai mult cu cît ele sînt impregnate de un anume farmec al povestirii. Vaszică — parafrazînd o vorbă cunoscută — prozatorul își făcuse datoria...

(septembrie 1989)

● „Filmicitatea” prozatorului:  
Prin cenușa imperiului,  
regia: Andrei Blăier; cu Ernest Maftei,  
Cornel Coman, Gabriel Oseciuc, Gheorghe  
Dinică, Bencze Ferenc, Jean Reder, Nuca  
Păunescu

● O carte și un film: Pădurea nebulună  
(Valeria Sitaru și Florin Zamfirescu în regia  
lui Nicolae Corjos)



## „Sezonul pescărușilor” — un film interzis pînă la 22 Decembrie

Sezonul pescărușilor n-a văzut nici o clipă lumina ecranului, a rămas să zacă, undeva, cît mai departe de ochii noștri. Întîmplarea mi l-a scos în cale pe regizorul Nicolae Oprițescu cu numai o oră înainte de a porni la drum. Știam că a predat mulți ani (14) la Institutul de artă teatrală și cinematografică „L. Caragiale”, că debutase cu Via de lamărie și că acum un an și ceva, exasperat de zidul tăcerii, ridicat cu sîrg în jurul lui, și-a luat soția și cei doi copii și a plecat în Franța. Îl abordez cu timiditate, mă gîndesc că s-o fi schimbat „prin cele străinătăți”, dar primesc ca replică un zîmbet înșeșit de cîteva cuvinte de un haz dulce-amar: „Nici n-am plecat bine și gata, m-ați și uitat? De ce și cum am revenit în țară? Trebuie să-ți închipui întîi și întîi cum am urmărit și noi, românii din lumea largă, revoluția din țară. Ce-am făcut eu? Am alergat imediat — la propriu și la figurat — după ajutoare umănitare și simbată, 27 ianuarie, împreună cu o echipă de filmare condusă de regizorul și cole-

gul meu Georges André Quinou, am trecut granița, înșeșind două TIR-uri cu alimente, medicamente, îmbrăcăminte, oferte de prietenii francezi. Am distribuit pachetele și am filmat totul. Ne propusese înainte de a părăsi Franța, după ce stabilisem un acord prealabil cu canalul de televiziune TF1, să realizăm un film intitulat România anul Zero. Cred că înțelegi de ce l-am intitulat așa. Din jale se întrupa în cîteva zile, sub ochii noștri, o nouă societate, izbăvită de dictatura totalitarismului. Am filmat în județul Prahova, în șapte-opt sate, modul cum sînt împărțite ajutoarele și pentru a spulbera orice impresie falsă. România anul Zero... Îți place titlul, nu-i așa? Îți confirm impresia. Îi rog să-mi spună cînd a început carerul lui.

— A început cum în 1985, cînd am avut certitudinea că numele meu este definitiv înscris pe o listă neagră. În consecință, accesul meu la Butfea devenise imposibil iar anii care au urmat, '86-87, l-aș putea compara cu un tobogan pe care

# Acasă la noi,

VALENTIN  
URITESCU

## în Cîmpul Pîinii

Viața satului  
nu e ca în scenarii  
Cîntării...  
Este ca în satul  
numit de autor  
Cîmpul Pîinii,  
Vinerea,  
dar care  
nu avea pîine.  
Acolo unde e dramă,  
e și adevăr,  
iar unde sînt amindouă,  
poate să apară  
și un film

● **Întoarcere la dragostea dintii,**  
un film de Mircea Mureșan, cu  
Rodica Mureșan și Costel Constantin

● **Iarba verde de acasă — scenariul:**  
Sorin Tiel, regia: Stere Gulea;  
cu Diana Lupescu



care trăiesc, plină de... „Trasformări revoluționare” atinge în vara asta punctul culminant — în ceea ce mă privește — prin aspectul categoric, fără replica și comentarii al negrăitor „noutății” petrecute peste noapte în lumea satului meu natal, loc sfînt al copilăriei.

Mosul meu, Uritescu Gheorghe a lui Gheorghe Crăciun, a fost țărăn. Și el avea doi boi roșii imenși, împodobii cu niște coarne de un metru. Pe al de brazdă îl chema Mișca, pe al de om, Iambor. Plină a venit el din primul război, boii din Vinerea se chemau altfel. Numai că după ce mosul meu și cu tețea On a lui Lupu au ajuns în sat și după ce ei au oprit căruța în fața primăriei să-și spuie primarului că ei doi de-acuma ori venit din război acasă și după ce primarul învîrtindu-se în jurul boilor, pîndind mîna pe ei și zicînd tot timpul: „Iau mă! i-a întrebat de unde au plecat și cum or venit ei cu carul și după ce mosul i-o zis că... de plecat au plecat din Hertegovina de... de venit vin oblu de dincolo de Budapesta. Și atunci primarul i-a zis: „Tețe Gheorghe, miine vin cu vaca la dumneasta... aăă! Vreau să zic la asta!” și primarul a putut spune ce-a spus, pentru că Mișca nu era chiar bob de tot, ci numai pe jumătate. Și după ce au aranjat ei toată treaba asta, la noi în sat au început să răsăra boii așa roșii cu alb, mari și puternici și de atunci oamenii, abia scăpați de Imperiul Austro-Ungar, au început să le deie numele de: Iambor, Major, Mișca, Bodor... Important nu este tot ce v-am povestit, important e faptul că boii așa trăgeau bine. Adică vreau să zic, plecat de acasă fără să se doară capul.

L-am însoțit pe mosul meu la toate muncile: arat, semănat, secerat, la pădure, la vie, la culesul prunelor, la munte... Pe atunci „Cîmpul Pîinii” era plin de țărani care ciocoteau. Era o forțată plină de bucurie, peste tot smedeie de animale, îndemnuri și cîntece, iar satul meu vechi cu români „vul și unu!”, înconjurat de dealuri, domoale acoperite de anul și grădini, doar la cinci kilometri de Cugir, era totuși foarte departe de el și de metalurgia lui.

1969. În prag de septembrie, acasă. Ehehei și vai de mine! Vinerea este de acum, cică, oraș. „Oraș satelit”. Nu mai sînt boii. Nu mai există vile, din țărani de lăudă a mai rămas doar tețea Stoian. Au dispărut grădiniile din ploștină, fînețele, ghesaul. Peste tot așa zisa „agricultură intensivă” jal-

nică. Ca un paradox, peste tot case cu etaj (asa cere legea.) curți pardosite cu gresie... avem și „super magazin” și se fac măsurători pentru „centrul civic”. Dar oamenii sînt parcă prea încrunțați și serioși, preocupați de ceva și mereu grăbiți. Vin de la Cugir, pleacă la Cugir. În casele lor par stăpîni provizorii, deoarece munca, banii, ideile, inima, le sînt la Cugir. Cugirul e tot mai aproape, li sînt răsufliarea. A venit peste noi și Vinerea a dispărut de pe hartă. „Acum nu mai pot zice cînd vîd o hartă: „Uite, vezi, Vinerea! Aici m-am născut! Acum nu degetul și zic: „Uite... cam pe aici este „EA” Vinerea, care altădată avea de toate”. Unde sînt toate astea? De ce tata, om la 77 de ani trebuie să meargă de două ori pe săptămîna la Cugir după lapte și pîine cînd pîinea pe care o făcea el, mare „boamă” și albă era atît de bună încît veneau și de la Deva după ea. Pîinea sfînt de altădată, acoperită imediat după ce era scosă din cuptor pentru că trebuia mai întîi să se ducă la Dumnezeu, pîine pe care se făcea semnul crucii înainte de a ne înfrupta din ea. Și pîinea de la oraș, de-acum, batjocorită și înfrîntă pe unde se nimereste, înghesuită de mini murdare prin saci de oameni necăjiți și flămîzi. Cine a mai pomenit să-ți cumperi pîine cu porci? Dar n-ai încotro! Gănilie, caii, porcii, da, porcii mîncă pîine. Al piine, ești sigurat. Sărăcii românii! De ce li s-a luat pîinea pentru a li dată la porci? De ce s-a distrus acest Cîmp al Pîinii? De ce pe colînul pădurii ard guntoale fabricii din Cugir? Pîină aproape de buza satului, pe malul stîng al râului se întinde de peste patru ani un lan de cucuruz. Cum poți să pui pe un lot patru ani la rînd doar cucuruz? Dar nu conțea că se strică roșul acestui pămînt, că lunar nu știi de cine or se deverseră în rîu sode și scizi, de sar peștii ca și cînd ar fi ciocotii... — de vezi asta, piîngii!

Siderurgie, oțelărie, topitorie, vopsitorie, dau randament ori nu, automobile — și printră toate astea, eu, cu boii lui Mosu în cap, venind de la Cugir cu pîine și doi pepeni pe bicicleta ruginită a lui tata. Ajung acasă, fac un dus și mă cufund într-un sezoan așezat sub pîr. Pe mozaicul din curte sare o broscuță. Cucuveaua cîntă în turta bisericii... Și în această liniște relativă tulburat profund, vin de lăudă copiii dăiei mele spre astăzi și în timp ce în gîndul meu rumegea doi boi roșii, imenși și blînzi, așa ulției se deschide brusc și

Bogdan cu un grup exuberant de prieteni năvălesc gălăgios. Vor să vadă un film în care se dau pumni și piciorie în gură. Intră cu toți val-virtej în casă și foarte curînd nu mai aud.

Ce liniște binecuvîntată doar de glasurile firii... molcome, estompeate, blînde, dar... lipsește... lipsește ceva: vocile celor de demult, luna odîhnindu-se pe cumpăna firîinii, mama trezînd cu sîștură plin de lapte, mugetul vîjeului, behăitul oilor... Zvonurile serii de muzică sînt atele, mai noi, dar parcă... mai sărace. Iată: electropompa care umple cazanul din pod... claxoanele de pe strada... muzică disco dată la maximum... Stau... ascult... pot căde un măr... Toate sunetele astea noi nu înseamnă progres? Oare sînt refractar la „progresul” ăsta doar pentru că sufletului meu îi place simplitatea și lumina de lampă? Dar progresul nu este doar o dezvoltare ascendentă, monstruoasă și haotică. El implică și calitate, perfecționare, funcționalitate, armonie. Pot avea electropompă, televizor, video, frigider, toate asta pîndă a fi progres, dar din alt unghi de vedere, spiritual, cultural, ori moral, să fie un regres. De ce „progresul” ăsta de acum a făcut să dispară costumele țărănilor ardeleni, pline de eleganță, sobrietate, echilibru. N-ar fi stînjit cu nimic televizorii color, ori rișnița electrică, ori fœnelul. Unde ne sînt colozii, unde e Moș Crăciun? Cîți oameni mai știu ce e acela: „fășang” și ce sîrmea ei în inimi. Ori ce înseamnă: „alimori”, ce pică înainte de Rusaliu, ori Florile, ori Ziua sfîntului Ieremia cu pomul verde dinaintea casei! Armindeni... Crăciunul, Paștele... Unde sînt toate astea care bucurau ochii, inima, înălțînd și purificînd sufletul?!

Toate gîndurile astea măcinau în capul meu în acei septembrie 1989 acasă, în curte, sub pîr, seara, în Transilvania mea iubită. Eram disperat de resemnarea cu care începuseră să mă obișnuiesc.

Și n-au trecut decît trei luni. Și în decembrie 1989 s-a rupt mărșalul. În noul context social fiecare om, fiecare român este dator să învețe și să facă ce a învățat bine, astfel ca toți la un loc să cădăm o Românie pe măsura acestui popor minunat, dar oprimat cînd de turci, cînd de tătari, cînd de... ăia, cînd de ăia! Acest destin blestemat s-a sfîrșit. De acum înainte să ne construim altul. De aceea va trebui să învăț unele lucruri, să uit altele și deși în mîniele nu numai de la 13 octombrie 1474, ci și din 16. 21, 22 Decembrie 1989, de acum, și dintotdeauna, în vecii vecilor, amin. Și dacă mă folosesc de automobil, de video, calculator, energie nucleară, printră toate astea pot paște și niște boi mari și frumoși și în capul și sufletul meu pot, în continuare, ca ei să rumege blînzi și sălul, pentru că ei sînt însemnarea stîrpii mele, blazonul meu. Și să deie Dumnezeu putere minții mele și trupului meu încercat de necazuri, dar tînrî încă, pentru a putea duca la bun sfîrșit munca la care sînt înhamat deja: un film al cărui nume să fie: Cîmpul Pîinii Vinerea și care trebuie și poate să aibă forță și frumusețe. Fapte sînt pentru zeci de filme, trebuie doar să le scoatem la lumină.

eu alunecam, în timp ce alții treceau cu viteze astronomice înainte, zimbîndu-mi plini de condescendență... Să fiu mai explicit... Filme nu mai făcăm, la Institutul de Teatru și Film devenim eternul asistent, și dacă gîndul se răteșea în urmă cu 10-15 ani, aici care ar fi trebuit să fie și cei mai fertili, artistici și financiar, constatam cu amărăciune că leafa mea creșcuse cu nici 300 de lei, iar despre atitudine de satisfacții, profesionale, ce să mai vorbim... La un moment dat, cu un efort de voință m-am smuls din toropăle și am plecat... am plecat cu gîndul să revin... 22 Decembrie 1989 a deschis poarta vișurilor, cînd aproape nu mai speram.

— Care este acum soarta celui de-al doilea lung metraj al tău, „Sezonul pescărușilor”?

— Revenind în țară, m-am gîndit să alfu ce s-a întîmplat cu Sezonul... Am purces la câteva investigații, din păcate soldate cu rezultate nu prea fructuoase. Ce-î drept, nici nu am avut prea mult timp la dispoziție, să aștept pe la ușile cabinetelor pentru că trebuia să mă întorc în Franța, unde sînt profesor de regie la Școala superioară de cinematografie din Nîmtoas. Mă așteaptă cursanții. Voi reveni, cît de curînd, înarmat cu mai multă răbdare și sper că Sezonul pescărușilor să nu rămîină și după Revoluție un film interzis.

— Ne-ar interesa câteva cuvînte despre film...

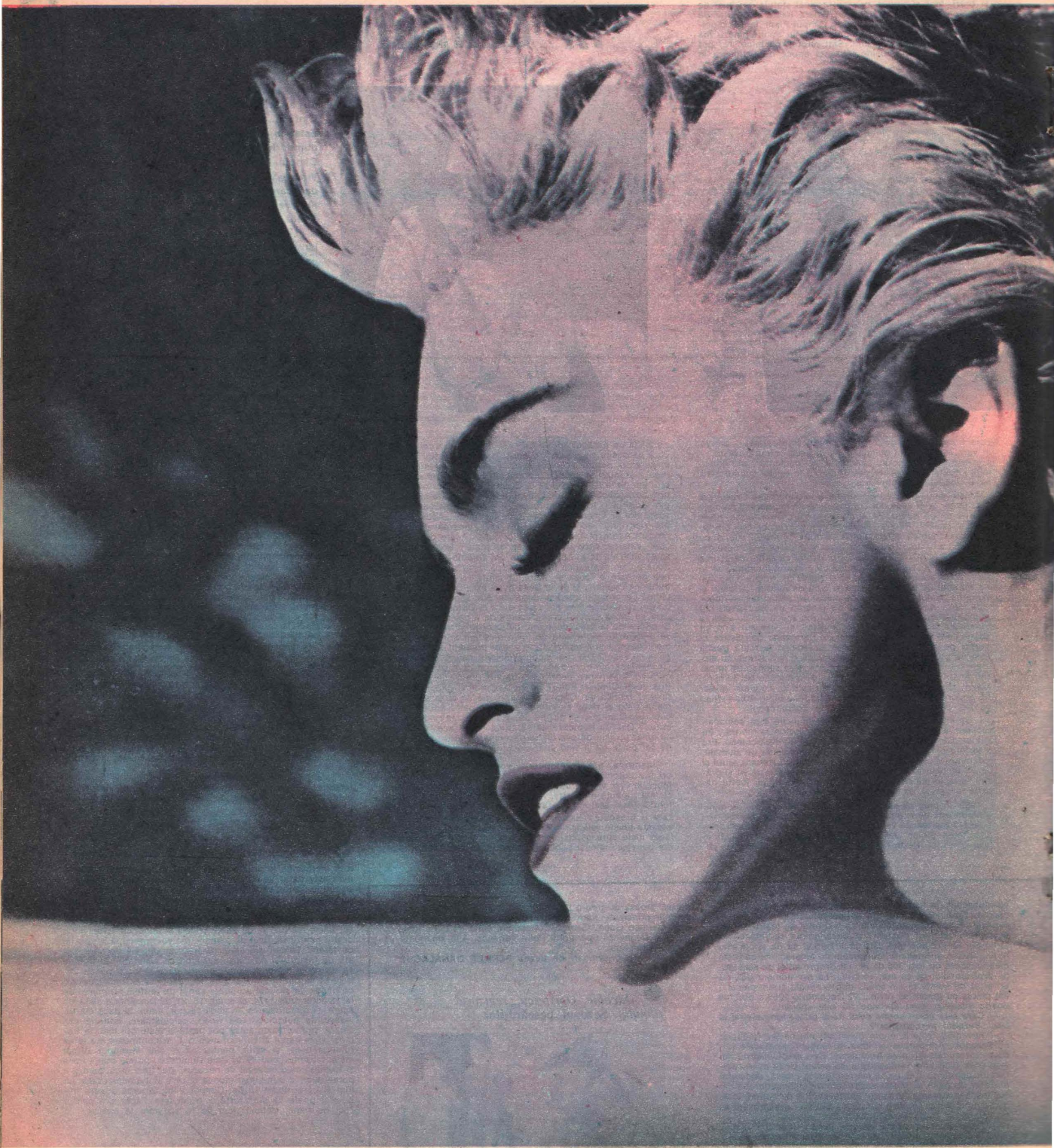
— Scenariul original a fost scris de Constantin Munteanu, inginer la Combinatul chimic din Piatra Neamț și aș minți dacă nu așa recunoaște tenta autobiografică pe care am imprimat-o filmului. M-am preocupat „să desfac” câteva file din

cartea groasă și grea a lașiților din regimul ceaușescu. În rolurile principale i-am distribuit pe actorii: Dan Condurache, Carmen Galin, George Constantin, Gina Patrîchi. Imaginea o semnează operatorul Petre Petrescu. Alte amănunte după... premiera.

Consemnări de Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE

● **Nicolae Oprețescu, regizorul filmului Sezonul pescărușilor**





● *Lady... Madonna*

# EMMA



# T.V

## SENSUL TELEVIZIUNII

**P**uțini bănuiau probabil acum o jumătate de secol, când primele structuri de transmitere la distanță a imaginii erau probante (1933), impactul social, cultural și politic pe care mijloacele de transmitere a informației îl vor avea asupra civilizației umane. Alături de calculator, televizorul constituie principalul mijloc prin care societatea acestui final de secol „respiră”. Presa scrisă și radioul pot completa, nuanța, lărgi sfera transmiterii informației, dar nu pot (cel puțin azi) concura rolul de lider pe care Televiziunea îl deține. Informația TV este nu numai rapidă, dar și de maximă credibilitate, datorită posibilității imaginii și sunetului de a „transporta” Realul, sau măcar senzația lui, la domiciliul abonatului.

Din nefericire, pentru noi, Televiziunea română s-a născut cu călupul în gură. În 1956 când au fost emise primele programe, România era supusă unei puteri socializare în care toate mijloacele de informații aveau ca scop nu exprimarea Realității, ci deformarea, direcționarea ei în scopuri politice. Ca instrument de propagandă comunistă Televiziunea a fost pusă să mimeze „libertatea” de opinie, de expresie. Chiar și atunci când spunea adevărul, acest lucru servea pentru a amba mai bine o minciună, pentru a-l face pe spectator să creadă incredibilul. Ca orice creație artificială, a unei puteri artificiale, TVR-ul a urmat curba descrescândă a capacității de a fi crezută a întregii propagandă comuniste. Pe 21 decembrie 1989 pragul limită de jos era atins și depășit. Și iată că pe 22, la ora prinzului, TVR devine, printr-un proces revoluționar, liberă. Și paradoxul se declanșează. Numai că bunele intenții nu erau și nu sunt suficiente pentru a face liberă Televiziunea. Oricât de cinstiți și curajoși ar fi devenit, în sfârșit, slujitorii televiziunii, acest lucru nu este, din nefericire decît o condiție necesară, dar nu și suficientă. Și am să mă explic de ce.

Televiziunea este un organism socio-psihic care prin complexitatea structurilor sale depășește subiectivitatea oamenilor care o compun. Libertatea, Televiziunii nu apare numai atunci când dispar mijloacele de constrângere exterioare, politice ori administrative, ci atunci când această Libertate capătă un Sens și mai mult, un Sens eficient constructiv. Există o întreagă ierarhie de interogații care trebuie depășite pentru a ajunge la miezul problemei. „Vrem să fim liberi?” apoi „Cum să fim liberi?” și „Care este noua noastră identitate? La prima întrebare a răspuns TV-ul și încă foarte hotărît în 22 Decembrie. La cea de-a doua se străduie să găsească răspunsuri și cred că procesul va mai dura. Dar în același timp apare la orizont ultima întrebare, hotărătoare: Identitatea acestui organism liber în cadrul societății, sperăm, democratice pe care o construim. Dacă Televiziunea nu mai reprezintă puterea politică ori executivă, pe cine reprezintă ea? Sînt sigur că într-un glas, toți cititorii vor răspunde: Poporul. Bine, dar prin alegeri libere, poporul va fi reprezentat și de parlament, de guvern, tot așa cum oamenii de cultură, artiștii reprezintă poporul și o anume clipă de istorie în fața eternității sale. Iată de ce un răspuns priplit, chiar dacă în principiu corect, nu ne ajută foarte mult. Trebuie care TV-ul, ca reprezentant al poporului să colaboreze ori să se opună celuiilalt reprezentant, care e puterea politică? Și asemenea acestei întrebări mai pot apărea multe. Iată de ce Televiziunea trebuie, pentru a fi într-adevăr liberă, să-și cîștige conștiința programatică a acestor libertăți, mai exact să-și lămurască exact și eficient rolul său în mecanismul social. În funcție de acest rol să se structureze organismele sale concrete, metodele sale de lucru, criteriile de selecție și acțiune. Televiziunea este un uriaș organism de transmitere și prelucrare a informației. Cine își închipuie că libertatea TV-ului înseamnă posibilitatea de a spune orice, oricînd și oricît pe post, este un naiv. Demonstrații

care obligă TV-ul la transmisi în direct ale protestului lor sînt la fel de pușin „creatori” de libertate ca și parlamentul care își vota singur transmiterea în direct a lucrurilor sale. O televiziune liberă este în primul rînd autonomă. Ea trebuie să selecteze informația pe care o transmite și s-o selecteze sever. Ori criteriul selecției nu poate fi numai cîștatea, la el trebuie adăugate priceperea, experiența și, nu în ultimul rînd, fierul. Într-un cuvînt Libertatea informației în TV are nevoie de profesionali. Mi se va spune: Cum adică, libertatea este o profesie? În TV, este, pentru că aici individul nu se reprezintă pe sine, ci așa cum bine se susține, o comunitate socială, în mod ideal, un întreg popor. Televiziunea are sarcina de a transforma dorința subiectivă de libertate a opiniei publice într-o valoare obiectivă cu valoare socială. Ori, această mediere nu se poate face oricum. O informație nestructurată corect este extrem de periculoasă. Ca să faceți diferența între o știre obiectivă și un zvon anarhic, să ne amintim de distorsiunile sociale extrem de grave produse prin TV cînd s-a spus că sediul FSN este atacat de demonstrații în 28 Ianuarie. Informațiile trebuiesc verificate nu numai pentru a le spori credibilitatea, ci pentru a le transforma din știri întâmplătoare în informații coerente, eficiente. Există specialiști mass-media, tot așa cum sînt arhitecți, chirurzi, ingineri. Să le acordăm girul. Pe vremea cînd trebuia să înghijim hăici interminabile de artă „amatoare” în cadrul „Cîntării României”, de la care noi, profesioniștii, trebuia să „luăm lecții”, aveam un blestem: „Să dea Dumnezeu ca cel care ne obligă la amatorism să stea într-o casă construită de un arhitect amator, să fie tratat de dinți pe un stomatolog amator și operat de un chirurg amator!” Profesioniștii mass-mediei au nevoie de sprînjul populației pentru a construi această Libertate, atît de dorită. Este cea mai bună pavăză împotriva unor noi presiuni politice ori administrative, dar în același timp au nevoie de încredere, pentru că acest edificiu al unei Televiziuni libere nu se poate construi peste noapte. Procesul de creare și punere în aplicare în mod obiectiv a informației libere cere timp și profesionalitate. Televiziunea liberă are ca sens ultim exprimarea ne neapărat a unui număr cît mai mare de opinii libere ci a unei Conștiințe sociale vii, în continuă mișcare, prinsă în punctele sale esențiale și reprezentative. Ori, a prinde conștiința vie a unui popor în imagini și sunet credibil și eficient, cere, dîncolo de competență, o mare, incalculabilă canțitate de dăruire și talent.

Virgil TOMA

## TINERII ÎN OFENSIVĂ

**I**unie '89. La Casa studenților are loc o proiecție cu filmele absolvenților IATC. Gîndind la cei 100 de ani ce au trecut de la moartea lui Eminescu (centenar, cinematografic, neonorat cum s-ar fi cuvenit), gîndind, deci, la istorie, Octavian Brînzescu (scenariul și regia), Dan Alexandru, Daniel Anton (imaginea) aduc pe ecran un insolit ecou al mereu actualei „Glose”: *Vreme trece, vreme vine*. Idei filozofice, în personală preluare, i s-a schimbat haina lirică, atribuindu-i-se o narațiune filmică originală: parabola băiatului care trece pragul unui anticar cu stranie reputație („pervertire”) — nu la iluzie, ci la adevăr — se va dovedi! și care, dîncolo de firmentul emblematic „Archaeus”, descoperă concentrat o lume. Lumea obiectelor mai mult sau mai pușin miniaturale cărora li se ghi-cește viața trecută și — de ce nu — viața viitoare. Atenția copilului se îndreaptă, în cele din urmă, spre un aparat de proiecție care li permite să cunoască viitorul într-o succesiune de imagini ale holocaustului următorului război mondial. Instinctiv, ființa plîpîndă își caută speranța de supraviețuire în artă, în muzică, iar bagheta („nuieșua fermecată” ce-i dezamăgește pe micii săi parteneri de joacă) îl va ajuta să depășească conjunctura nefastă a celei de a doua conflagrații mondiale. După parcurgerea vulturilor timpului, eroul devin dirijor (Mircea Albulescu, maestuos) îi iese în cale din nou prăvălia de vis, de cosmar. Și de astă dată tentația este foarte mare. În camera obscură, sub privirile imparțiale ale in-sului fără vîrstă, anticarului, el însuși un arhetip (Claudiu Bleonț, impenetrabil), i se satisface curiozitatea de a vedea tot ce va să vină.

Decembrie '89. În Gala filmului studentesc, Eminescu este reprezentat de trei esuri cinematografice (aparținînd clasei de imagini) și de această peliculă. Amputată însă. Lipsesc cadrele-cheie ale secvenței anticipative care îi vizează direct pe contemporani. Dar viața nu poate fi cenzurată. Deja „ființarea” cobora de pe ecran în stradă. Realitatea dezechilibrată avea să certifice cu preț de sînge valoarea premonitoare. Valoarea etică și estetică.

Februarie '90. Televiziunea Română Liberă proiectează filmul integral. *Vreme trece, vreme vine*.

Irina COROIU



1. După *Revoluție*: o vedetă internațională în vizită de lucru (ca producător) la Buftea: Pierre Brice

2. I-am revăzut cu aceeași dăușie în Vă place Brahms? de Anatol Litvak: Ingrid Bergman și Anthony Perkins

3. În ciclul teatrului la televiziune, o integrală Shakespeare. În imaginea noastră o scenă dintr-un film realizat de Roman Polanski după „Macbeth” (cu Jon Finch în rolul titular)

4. Misterul unui personaj, misterul unui sfîșit tragic al acțiunii Jean Seberg

5-6. Un succes împărțit pe din două: Ursula Andress și Jean Paul Belmondo într-o comedie pe care — poate — o vom putea vedea și noi cîndva: Tribulațiile unui chinez în China (în filmul dat pe micul ecran, „tribulațiile” erau ale „boxerului Belmondo în Germania nazistă”)



## Cum să fim liberi?

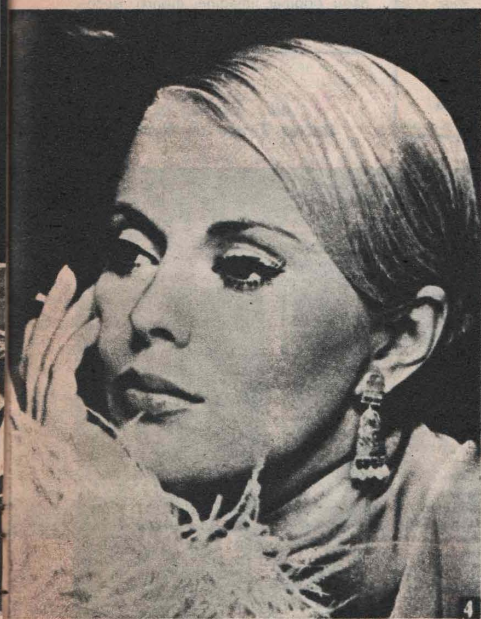


## A.B.C.-UL LIBERTĂȚII

**C**el mai tânăr reporter din televiziune, Benone Neagoe, despre cea mai tinăra emisiune cetățenească: **Să vorbim despre libertate:** «Știi cum a apărut ea? Pe 25 decembrie am plecat din Radio unde fusesem detașat la emisiunile de tineret ca să vin să dau o mână de ajutor colegilor din studioul patru care lucrau în foc continuu. La propriu și la figurat. Cum n-aveam nici aparat, nici peliculă, m-am adresat unui prieten, inginer la I.M.G.B. care dispunea de o cameră video, ușoară. Am pornit-o împreună pe străzi, spre piața Universității, cu gândul unui reportaj-anchetă pe o întrebare care mi-a venit pe loc: cum aș defini dumneavoastră libertatea? Am filmat atunci tineri și virstnici, diverse categorii sociale: un șofer, o studentă, un bătrîn, un om neras, probabil abia leșit de la Jilava. Acesta din urmă mi-a spus îngîndurat: „Pină acum nu m-a întrebat nimeni așa ceva. Dar cred că libertatea e un lucru sînt pe care trebuie să-l păstrăm chiar și cu prețul suprem”. Tînăra era mai veselă: „Libertate? Să pot face ce mi-am dorit de atîta vreme: să călătoresc”. Un copil m-a tulburat cu frăncheșea lui: „Nu știu. N-am învățat la școală!”. Răspunsul mi-a dat curaj. Da, e nevoie să învățăm libertatea. Am adus caseta la redacție și mi-am întrebat colegii: chiar n-o vede nimeni înainte de a intra pe post? Ei mi-au zîmbit ca de o glumă: „Nu știu că nu mai există cenzură”. Am avut emoții cînd mi-am văzut interviul așa cum îl filmasem. Era răspunsul meu la întrebarea despre libertate».

Benone NEAGOE

## EVENIMENT MUZICAL



**A**uzisem că transmisia tv a „Concertelor Celibidache” urma să beneficieze de aportul regizoral al... dirijorului Cristian Mandea! așa se face că în cea de-a doua seară a ciclului am rămas înadins acasă, în fața micului ecran, preferînd de astă dată modelului „fotografia balerinei” — cum aște de plastic însuși Celibidache definește orice receptare mediată a actului artistic. Căci — nu-i așa? — și fotografia poate fi operă de artă atunci cînd, nerezumîndu-se la a înregistra realitatea, o interpretează. Și mărturisesc că, în postura de telespectator, urmăream nu atît interpretarea muzicii lui Bruckner de către Sergiu Celibidache și Filarmonica din München, cît interpretarea acestei interpretări de către Televiziunea Română și — credeam eu — de către Cristian Mandea. Nu mi-a fost greu să mă lămuresc însă foarte curînd că — din păcate — nu mă aflam în fața unei interpretări, ci a unei înregistrări; cu alte cuvînte, că elementul de creație artistică — singurul capabil să dea „fotografiei” și o altă valoare decît cea pur documentară — lipsea cu desăvîrșire din transmisia concertului de joi seară. Că nu Cristian Mandea (și nici chiar oricare alt muzician adevărat, oricît de modest ar fi fost el) selecta imaginile culese de cele patru (sau poate cinci!) camere de luat vederi, era evident din lipsa aproape continuă de sincronizare între evenimentul sonor și acela vizual. Dar era iarăși foarte clar că nici bunul Dumnezeu n-ar prea fi avut din ce să selecteze imaginile potrivite, atîta vreme cît operatorii s-au rezumat la aceleași și aceleași cîteva planuri generale și medii... N-am văzut nici măcar o singură translocare, nici cel puțin un singur detaliu, nici cea mai mică translație a obiectivului de pe un „subiect” pe altul. Or, o astfel de înlănțuire de „fotografii” lipsite de elementul artistic-creator pe care îl constituie interpretarea realității devense — mai ales extinsă pe parcursul unui ceas și jumătate, cît a durat Simfonia a Vîna de Bruckner — terribil, aproape insuportabil de fastidioasă. Chiar și pentru cineva care lubeste de multă vreme muzica simfonică; dară-mi-te pentru aceia care nici n-au apucat încă să-i prîndă gustul...

Lumința VARTOLOMEI

N. R. Înainte de transmisia concertului am putut revede pe micul ecran un strălucit interviu-portret al lui Sergiu Celibidache realizat de Marilena Rotaru în urmă cu 11 ani.

## DE LA LUME ADUNATE...

**S**i-a descoperit întîmplător „subiecții”. Se dusesse să filmeze tipărirea primului număr din seria nouă a ziarului „România liberă”. Cineva care a condus-o pe Anca Arion în tipografia aflată încă sub tirul gloanțelor teroriste a întrebat-o dacă televiziunea n-ar fi interesată să realizeze un reportaj despre doi muncitori din Combinatul poligrafic care, înfruntînd riscul diciturii, au tipărit manifeste anticautogiste. Așa a ajuns echipa televiziunii la Oropeni, în casa zezarului Valentin Murduc, care împreună cu soția sa, muncitoare, și cu colegul Dan Nicolae au imprimat timp de cîteva luni, pe o mașină rudimentară, improvizată printre altele și cu ajutorul bicicletei copilului — texte cu caracter satiric la adresa regimului totalitarist, tot el reușind, printr-un sistem ingenios, să împăriește aceste manifeste în oraș. Aparatul operatorului Tiberiu Mocanu se strecoară cu greu în cele două camere modeste, printre cei patru copii ai gazdei, se apropie de tipăriturile cu pricina unde putem descifra unele cu mult haz: „Cine le-a redactat?” întrebă reporterul. „Noi singuri. Eram atenți la ce vorbeau oamenii la cozi, regîmnele glumele care se făceau pe seama regimului, gîmpe prin bine ce nu doare pe toți. După ce „difuzam” o serie de asemenea „răvase” încercam, cu prudență, să aflăm ce efect produc ele la oamenii...”

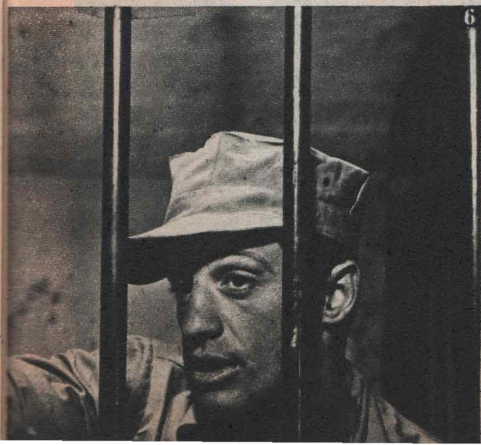
De la lume adunate... am spune noi cu admirație pentru talentul și curajul acestor muncitori-eroi, dar și pentru discreția și modestia cu care au înțeles să nu asalteze, ca alții, porțile televiziunii, pentru a se propune singuri drept „subiecte” de senzație.

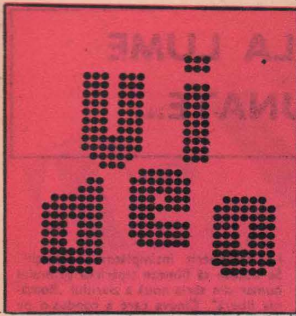
## EI, ANONIMII

**I**n imbulzeala unora dornici de a intra cît mai în față pe postul televiziunii, de a fi luați cît mai în prim plan, subțirați cu litere de-o șchioapă pe micul ecran, se mai întîmplă să se strecoare, discrete, și realizări ale celor care se efa-sează în fața subiectului — interviuri ori reportajul lor filmat nepurtînd unori nici măcar numele autorului. Așa s-a întîmplat într-o transmisie din 25 decembrie 1989 cu un senzațional reportaj de la Sibiu, din zilele Revoluției, reportaj care ne-a știut pe toți în fața televizorului, cu sufletul la gură. N-avea titlu, nici generic și mulți ne-am întrebat ce regizor, ce operator experimentat îl filmase cu atîta emoție, implicare, nerv reportericesc, stăpînire matură a profesiei de cineast-martor și comentator al istoriei. Am aflat după aceea că era vorba de un amator, fotograf de meserie, Cristian Ion, care mai realizase înainte cu o cameră video primitivă în dar, două-trei filmele de familie iar în zilele Revoluției era prima oară că leșea în Cetate să filmeze. Și cu ce extraordinar prilej! Cum dorea să trimită televiziunii primele imagini „la cald” (printre care avea goană și cu aparatul de filmat după teroriști, prinderea și dezarmarea lor — secvență memorabilă) autorul a rugat doi concetățeni care mergeau la București să-i ducă prima casetă (el a rămas să filmeze noi aspecte ale revoluției în desfășurare). Cei doi tineri sosiți la televiziune aveau și ei un reportaj realizat pe care au știut să-l prezinte, dar mai ales să se prezinte Ei, în persoană, să-și facă reclamă, pe micul ecran. Drept care, întreprinzătorii au lăsat să se înțeleagă că și primul film predat fără generic tot lor le aparține. Doar că pentru ochiul avizat diferența de calitate era evidentă. Cei de la televiziune n-au sesizat-o și pentru milioane de privitori eroarea a rămas (încă) neindreptată.

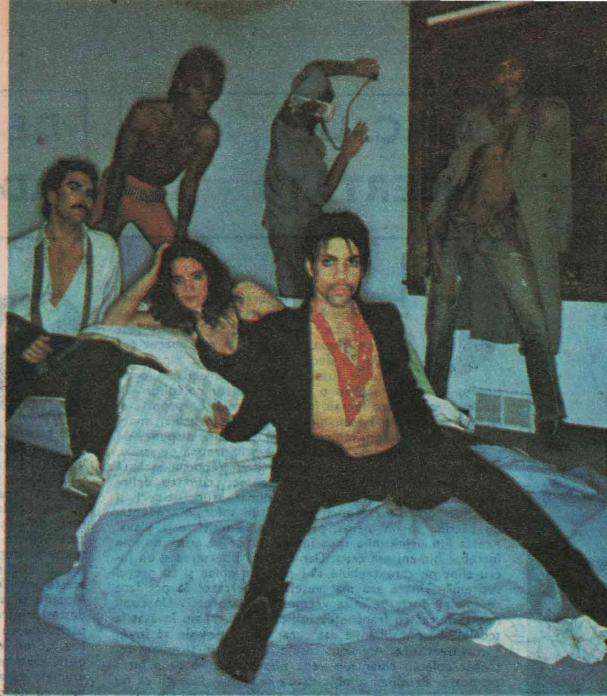
Mai recent, a apărut pe micul ecran un alt scurt film — și el anonim. Un remember impresionant despre eroii căzuți în Revoluție. O mini-elegie realizată cu multă sensibilitate și discret patetism în care imagini de copaci împușcați de teroriști (pentru că în spațiile lor se refugiaseră oameni pasnici) alternau cu prim planuri de la înmormîntarea și pomenirea cinerilor eroi: Mihai, Laurențiu, Vasile, Cristian, Maria și cîți alții poște ale căror nume nu le cunoaștem... „O, doamne, primește sufletele lor! Lacrimile rudelor, lacrimi de ceară ale luminărilor, lacrimi de rîșină ale pomilor ucși. „Râni deschise ce indeamnă la veghe”. „Nu avem dreptul — ne amintesc filmul — să-l fi jertfit degeaba pe acești copii. Oameni buni, faceți-vă licoană din chipul acestor mame îndoliate, imagine a durerii. licoană pe care s-o priviți cu sînfîșenie, de cite ori vă încearcă pofta de putere. De cite ori uitați prețul prea mare al libertății noastre!”

Alice MĂNOIU





## Godard: UN CLASIC SUI-GENERIS



### ● Mereu provocator, Prince

În numărul din ianuarie 1990, *Cahiers du cinéma* publică un editorial semnat de directorul revistei, Serge Toubiana, intitulat: „Ce face cinematograful...” Îmi permit să citez: „Dintre imaginile cele mai puternice văzute anul trecut, îmi rămân fără doar și poate planurile re-montate, refilmate de Godard în al său *Histoire(s) du cinéma*. El este, cu siguranță, de la Rossellini încoace, al cărui demn moștenitor și fiu foarte spiritual este într-o oarecare măsură, singurul artist care își pune întrebarea: ce vehiculează imaginile de cinema, în ce anume sint ele purtătoare de vise și de pericole ale acestor lumi? În ce anume istoria cinematografului are ea de-a face cu aceea a totalitarismelor, a multitudinilor în acțiune, a eroilor mariți, a mitologilor și a credințelor, a terribilelor „holocausturi”. Trebuie totuși să cănști ca Godard, ca și Rossellini în vreme sa, este un cineast puțin ascultat, nu cine știu ce luat în serios...”

În lista celor mai bune (vezi, importante) filme ale anilor '80, dacă mai ți-neți minte în numărul trecut al revistei am inclus **Prénom: Carmen** de Jean-Luc Godard; asta, întrucât mai recentul său **Saveu qui peut (la vie)**, menționat în topul revistei *Cahiers du cinéma* printre cele mai bune 10 filme ale acestui deceniu, mi-a rămas încă necunoscut. Dar pentru a desfășura istoria filmelor acestui deceniu, numele lui Godard îmi era absolut indispensabil: de creațiile sale mă leagă o lungă complicitate. Godard nu este doar cineastul anilor '60 care, cred, a adus cel mai mult în cîmpul inovației cinematografice, el continuă îndrăzneala începută, refuză să se clasicizeze — dacă nu cumva a devenit deja un „clasic”, oricît i-ar displace această categorisire; un clasic sui generis, un nume de referință pentru noii regizori britanici (Jarman, Greenaway, Chris Petit și alții) de la care așteptăm mult, și care-l citează adesea. Faptul nu este intimplător, Godard a mușcat din carnea cinematografului cu toți dinții, i-a repus în discuție statutul cu o fervoare nemiștinată. La Godard, pînă și eșecurile sînt semnificative — dar, cum remarcă acum mai bine de un sfert de secol Susan Sontag, în filmele sale nu există acces direct la adevăr, e nevoie de eroare. **Prénom: Carmen** (1985) este o poveste tot altă de îndepărtată de nuvela lui Mérimée sau de opera lui Bizet pe cît ne putem aștepta din partea sa: doar prenumele celor doi protagoniști mai amintesc de ele. Godard însuși apare în film, în rolul unui regizor terminat, astenizat, izolat

într-o casă de sănătate. Tot ceea ce se petrece în jurul său (hold-up, poveste de dragoste etc.) se scrie poate în mintea lui, bruind vocile, interferînd planurile, acele cuvinte dactilografiate febril, și oarecum în răspar, de mina lui pe o foaie albă: „mai vu, mai dit” (referința este, cred, la un text al lui Beckett cu acest titlu, apărut în 1962. A nu vedea bine, a nu spune bine... Căci ce înseamnă acest „bine” decît un mic totalitarism personal, cu care cinematograful nu se poate face complice?... Concluzia este lesne de tras: cinematograful, încercînd să capteze realul, nu poate decît să dea o formă provizorie acestui haos, un instrument de lucru capabil să formalizeze confuzia lumii. Voci, personaje — Godard introduce în filmul său *relativitatea ca regula de construcție*: dialoguri bruiate (ca și al-tadată), dar și caractere bruiate, în sensul în care construirea unei acțiuni filmice se sprijină pe date profund aleatorii. Ce înseamnă, așadar, **prénom: Carmen**, dacă nu chiar nesiguranta unui **nume** — loc comun al romanescului de toate nuanțele, funcție constantă a unei povești — inclusiv, cinematografice? Filmul pe care protagonistă (Marushka Detmers) încearcă să-l facă, cu o cameră video, fără nici o pregătire în materie, „pe viu”, reflectă întocmai încercarea de a introduce propriile date personale într-o tramă provocată de „regula jocului” cinematografului; să accepte un corp; două corpuri; o poveste de dragoste și singe. Acestea s-au dramatizat de altele ori, pe scheme bineștiute: prolog, cuprins, epilog, încît au devenit aproape forme goale de conținut. Povești de dragul de a povești. Godard își da seama de imensul decalaj între cinematograful-ca-instituție și experimentul, ca inițiativă personală. Dacă acesta din urmă se apropie, mai mult de reportajul televizat decît de melodramă este pentru că între cele două s-a produs o ruptură semnificativă. **Prénom: Carmen** este unul din filmele care afirmă cu tărie (înaintea „interviului” fellimian) evidența acestui divorț: imaginea cea mai tulburătoare rămîne, poate, aceea a umbrilor unor miini mîngîind ecranul unui televizor aprins, la sfîrșitul programului — sau înaintea emiterii lui: în acest interval, totul poate începe... Un film pe care am dori să-l vedem și pe marele ecran, pînă atunci ne mulțumim să-l vedem pe ecranul video.

Alex. Leo ȘERBAN

## FILMUL POLITIC ÎN CASA FIECĂRUIA

**D**e la 16—22 Decembrie încoace toți facem politica. E drept ca și înainte mai faceam, unii, pe la colțuri sau în magistrale ședințe, dar acum fenomenul e general: acasa, la slujba (?), în tramvai, în taxi, la coadă, la școala și mai ales în pînă strada, practic peste tot politica e No 1. E absolut normal și necesar, pentru că (asa cum spunea un personaj în **Dincolo de nisipuri**) politica e un joc nou pe care noi nu știm să-l jucăm, dar trebuie neapărat să-l învățăm.

Dar cinematograful? Realizatorii sînt acum probabil la lucru, turnînd, ca sa parafrazăm, un **Noaptea cea mai lungă** sau un **România, anul zero**. Rețeaua de distribuție se dezmeticește încet-încet, reușind chiar să scoată de la naftalina **Reconstituirea** lui Pintilie sau **Faleză de nisip** al lui Pița. Pînă una-alta, ne îndreptăm tot spre magnetoscoapele proprii, în limita timpului pe care ni-l mai lasă la dispoziție Televiziunea Română Liberă. E vremea să scotocim cu răbdare printre filmele pe care le-am văzut sau pe care le-am putea vedea, pentru că acolo, strecurate printre atîtea sub-produce, sînt ascunse adevărate filme politice, onorabile și uneori chiar memorabile. Filmul politic (mai ales prim subspecia lui mai vandabilă, polițierul politic) prin circulația necontrolată a casetelor video poate și trebuie să ajungă în casa fiecăruia.

**Gandhi**, Marea Britanie, 1982, 187 min. Regia: Richard Attenborough. Cu: Ben Kingsley, Candice Bergen, Sir John Gielgud, Martin Sheen, Trevor Howard, Ian Bannen. Am mai luat contact cu Attenborough cu ani în urmă, cînd urmăream aventurile unui **Brannigan** — polițist yankeu (John Wayne) răcit în Londra conservatoare. Acum ei nu se mai joacă deloc, din contra, este matur și profund, produce și realizează filmul anului 1982. De 8 ori Oscar pentru **Gandhi**: cel mai bun film, regie, scenariu original, imagine, montaj, deco-

### ● Julie Christie în Doctor Jivago de David Lean





ruri, costume, actor principal. Anglia imperială se întoarce pe urmele greșelilor trecutului. O epică de mari proporții cuprinde faptele și lupta pentru eliberarea de sub dominația colonială a Indiei dusă de unul din marii lideri ai acestui secol, Mahatma Gandhi. De la el avem moștenire primul lucru care s-a strigat în Revoluția noastră: FĂRĂ VIOLENȚĂ!

**Candidatul (The Candidate)**, SUA, 1972, 105 min. Regia: M. Ritchie. Cu: Robert Redford, Peter Boyle, Malvyn Douglas

Un film despre alegeri — problema noastră crucială! — și pregătirea lor într-o țară zisă campioană a democrației. Un idealist vizionar e convins că poate candida pentru senatul Statelor Unite, fără a-și compromite convingerile. Filmul satirizează violent sistemul alegerilor moderne — joc politic pentru oameni mari — într-o epocă în care mass-media, reclamele și lobby-ul sînt angrenate de sume de bani considerabile pentru a căpați votul alegătorului. În rest, un Redford adorabil, de la prima pină la ultima secvență.

**Roșii (Reds)**, SUA, 1981, 200 min. Regia: Warren Beatty. Cu: Warren Beatty, Diane Keaton, Jack Nicholson, Maureen Stapleton, Gene Hackman, Eduard Herrmann, Jerzy Kasinski, Paul Sorvino. Beatty turnează saga vieții și epocii lui John Reed, celebrul ziarist american martor al evenimentelor care au zguduit lumea la începutul secolului XX. Remarcabil atît Nicholson în rolul dramaturgului Eugene O'Neill cit și Keaton în rolul Louisei Bryant. Lui Beatty i se decernează un pe deplin merit Oscar pentru regie, la fel și lui Vittorio Storaro pentru imagine.

**Doctor Jivago**, SUA, 1965, 197 min. Regia: David Lean. Cu: Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Rod Steiger, Alec Guinness, Ralph Richardson. Căzul clasic în care, numai succesul cărții ar fi fost suficient pentru a asigura succesul filmului. Romanul sovieticului B. Pasternak (1890—1960), publicat în străinătate în 1957, i-a adus un an mai târziu Premiul Nobel pentru literatură. Astăzi, după mai bine de un sfert de veac, devenirea intelectualului măcinat de opțiuni tragice, intime și sociale, pe fundalul Marii Revoluții din Octombrie, este la fel de actuală și emoționantă. Dacă la toate acestea adăugăm și distribuția de zile mari sub girul lui Lean, cele 4 Oscăruri obținute nu sînt de natură să ne mire. În plus,

muzica filmului răzbate peste ani victorioasă, piesa de rezistență a oricărei mari formații instrumentale.

**Dat dispărut (Missing)**, SUA, 1982, 122 min. Regia: Constantin Costa-Gavras. Cu: Jack Lemmon, Sissy Spacek, John Shea, Melanie Mayron.

Constantin Costa-Gavras, autorul unor creații de referință văzute și pe marile noastre ecrane (de pildă Z sau Stare de asediu) conduce cu mîna de maestru acest puternic thriller, ducîndu-l direct pe podiumul de premiere la cea de-a 35-a ediție a Festivalului de la Cannes. Regizorul, care a încercat de mai multe ori să scrie un scenariu despre lovitură de stat din Chile și căderea lui Salvador Allende, se hotărăște pentru cartea avocatului newyorker Thomas Houser „Execuția lui Charles Horman”. Este povestea (adevărată de altfel — dl. Eduard Horman, tatăl eroului, a participat la premieră) a unui ziarist american instalat la Santiago care, la cîteva zile după puciul militar, a dispărut fără urmă. Lemmon-comicul a devenit o amintire și i-a luat locul Lemmon-tragicul, primind din nou Palme d'Or pentru interpretare.

**Ziua de după (The Day After)**, SUA, 1983, 135 min. Regia: Nicholas Meyer. Cu: John Robards, Steve Guttenberg, Jobeth Williams, Bibi Bosch, John Colium. Oamenii trebuie să știe, trebuie să fie perfect conștienți, pentru a mai putea întreprinde ceva înainte de a fi prea târziu. Aberanta doctrină militară americană, bazată pe „descurajare” și „prevedere”, contrabalansată de partea cealaltă de o replică pe măsură (ca sa nu mai vorbim de outsiders) ne apropie cu fiecare zi de un cataclism total, de o viitoare Planetă a maimuțelor. Ziua de după — film TV produs de rețeaua ABC — este o prezentare minuțioasă a unui potențial holocaust nuclear, cu accentul pus pe impactul lui asupra cetățeanului obișnuit. Filmul, dramatic și brutal, a atins una dintre cele mai ridicate cote de audiență din istoria televiziunii (pină și Televiziunea română neliberă a prezentat... cîteva secunde).

O asemenea trecere în revistă trebuie neapărat să înceapă cu un film românesc. Il așteptăm.

Daniel PĂUNICA



Imagine sugestivă a impactului video clipului asupra telespectatorului

## SCURT ISTORIC

Nu vom risca o incursiune — oricum hazardată — în istoria video clipurilor, dar cîteva întrebări — cum? cine? unde? cînd? — ar trebui totuși dezamorsate.

Modalitatea de a filma pur și simplu „cîntece”, „interpretări”, „concerte” (ne referim în zona pop-rock-disco), chiar beneficiind de „trucurile” și efectele puse la bătaie de regizori melomani — vehi sau proaspeți, experimentați sau începători, este tot mai frecvent considerată „depășită”, „demodată”. Evident, dacă ești un „fan” adevărat (să zicem al formației Beatles), savurezi orice fel de concert filmat al muzicianului adorat, fără să lui incriminezi unghiurile neferice, lumina inegală, regia neimaginativă sau „datată”. Dar „muzica video” a trecut ușurel acest prag, pășind pe terenul realizărilor conceptuale, primul pas fiind „video clip”-ul. Inițial s-a crezut că video clip-ul este pur și simplu un pandant vizual al unui cîntec — alita doar — trei minute de peliculă „parcursă” de protagonist în fața microfonului, pe o scenă sau în studio; apoi s-a convenit tacit că noua titulatură desemnează un „filmuleț” condensat, cu story, personaje și figuranți, avînd scenarist, regizor și operatori. Uneori este urmărit și ilustrat textul, alții se încearcă dificilă comunicare a atmosferei sonore — caz în care interpreții-muzicienii pot chiar... lipsi de pe ecran!

Semne ale implicării hotărîte a factorilor video în industria muzicală se pot detecta încă de acum 15—16 ani, dar „boom”-ul video-muzicii este datat 1980. Pînă atunci muzicienii apelau la cinești doar pentru realizarea unor filme promoționale (nu vorbim, desigur, de lung metraje de tip muzical), în fond reclame mai ieftine sau mai costisitoare. Pînă atunci se spunea că oamenii sunetelor vîd în film doar un „rau necesar”, declarînd că discul și pelicula sînt medii diferite. Dar cei clar-văzători (sau întreprinzători) formaseră deja mici companii pentru producția filmelor destinate sectorului muzical-concerte, documentare: Rock Biz Pix, Eyseline Films, Zoetrope, Rock Flicks, Emtel, Keefco. Aici vor sosi primele comenzi pentru video clipuri: așadar, acestea nu erau realizate nici de televiziune, nici de case de discuri sau companii mari filimice. Cei interesați — artiștii (cu sprijin financiar din surse diverse) — apelează la producători independenți (video production company) și apoi livrează video clipurile — gratis (deocamdată) — posturilor de televiziune.

Se nascue o modalitate nouă, o simbioză; mersul, mai liniar sau mai si-

nuos, era totuși previzibil. Seismul va fi provocat de călcătura grea a unui gigant apărut în august 1981 — MTV (Music Television), program TV prin cablu, 24 de ore din 24 cu muzică stereo, lansat de Warner Amex Satellite Entertainment Co. printr-o investiție de 15 milioane de dolari în Statele Unite. „Monstrul a început să înghită video clipuri cu nemiluita, rația sa zilnică fiind imensă; în 1984 se produceau numai în țara de origină 2 000 de clipuri pe an (costînd pe atunci cam 40 000 de dolari unitari), așadar o cheituață de aproape 80 de milioane de dolari. În topurile cîntecelor au început să fie marcate — print-o steluță, piesele care beneficiază de un clip, iar totalizarea arată că mai bine de 90% au această steluță, în cele din urmă hit-urile fără un video clip „ajutător” dispărînd. Fie că video clipul aducea succesul, fie că succesul cîntecului obliga la adaugirea lui, rămînea de discutat; devenise însă inevitabil ca orice „succes de top” să aibă atașat un clip, filmul devenind parte integrantă a industriei numite pînă mai ieri a „discului”.

În această rubrică vom comenta cele mai interesante video-clipuri de Televiziune Română Liberă în cadrul programelor sale, la „Meridianele cîntecului”, „Studioul muzicii ușoare”, emisiunile pentru tineret, „Studiul A”. Faptul că după includerea, în prima emisiune „Meridianele cîntecului”, a clip-urilor cu Madonna (Liker A Prayer) și Michael Jackson (Smooth Criminal), un cîntăc al ziarului „Tineretul Liber” a protestat vehement contra diluzării unor scene „zurgăvind un viol în biserică și oameni secerăți de rafale de automate” (evident, nici vorba de așa ceva!) dovedește că încă nu ne-am departat de perioada de tristă amintire a falsei pudori. Și că, la urma urmei, pentru a înțelege un video-clip (în care succesivitatea imaginilor este extrem de rapidă, metafora fiind uneori voalată) e nevoie de o cultură — și muzicală, și video, și cinematografică — și de o anume educație. Ceea ce se poate realiza prin comentariu competent, informație exactă, la obiect; noi am trecut de la absența totală a clip-urilor pe micul ecran la o frecvență destul de mare a acestora, ceea ce pentru telespectatorul neavizat a dus, probabil, la un șoc. Este adevărat, după aplicarea notiței respective au sosit din întreaga țară pe adresa redacției scrisori extrem de pertinente din partea unor tineri, din lectură cărora am sesizat un nivel de receptare mai mult decît corespunzător. Iar faptul că și la noi au apărut primele video-clipuri interesante (cu Loredana Groza, Gabriel Cotabiță, Dida Drăgan, Roșu și Negru, Holograf, Compact B) ne îndreptățește să considerăm o asemenea rubrică mai mult decît necesară, aici, într-o revistă de cinema.

Octavian și Florin-Silviu URȘULESCU



Alegerile — un joc pentru oameni mari? (Candidatul de M. Ritchie, cu Robert Redford)

Istoria oficială sau versiunea oficială a istoriei — (filmul argentinianului Luis Puenzo, cu Norma Aleandro)



# CINE EȘTI DUMNEA, DOMNUL...?

## Ecranul Berlinalei a devenit, înaintea comunității, o entitate europeană

La trei sute de metri de Zoo Palast — marele ecran al Berlinalei — se află o statuie. Blocul de piatră de dimensiunea unei căsuțe, scrierile în suprafața dură, născut din imaginația conjugată a citorva sculptori europeni, a fost creat anume pentru a fi amplasat chiar în punctul ce marchează centrul geografic al Europei. De unde și numele elegantului complex arhitectonic comercial: „Europa Center”. Așadar, în urmă cu 750 de ani, (aniversare celebrată acum doi ani), Berlinul s-a început istoria în jurul acestui loc, situat la distanță egală de extremitățile nordice și sudice, estice și vestice ale bătrânului nostru continent. Faptul conferă orașului și o semnificație simbolică. Cu atât mai intens a fost resimțită (nu doar de berlinizi) trauma istorică a Zidului care l-a despărțit în ultimii 28 de ani, expresia unei lumi nedorită divizate. Ani, de-a lungul cărora sute și sute de tineri au plătit cu viața încercarea de a-l escalada. Iată, în sfârșit, dărâmarea Zidului — de mult și de mult dorită — a început la 9 noiembrie 1989, exact cu două luni înainte de deschiderea ediției jubiliare (a 40-a a Berlinalei). Cu o energie demnă de toată admirația și grațitudinea, dl. Moritz De Halden, directorul festivalului de la Berlin, a organizat maratonul prelungirii Berlinalei și în partea de răsărit a orașului, altă vreme izolată de evenimentele culturale din vest: „Festivalul din acest an încheie o eră și începe o alta. Poarta către cooperare s-a deschis. Este nouătaie absolut excepțională a prezentei edilii”.

Pentru prima dată deci, după 28 de ani, filmele din cele patru secții (Competitivă și Forumul tineretului, integral; Panorama și Retrospectivă parțial) au fost prezentate a doua zi în cinematografele din Berlinul de est iar cineastii est germani veneau în chipul cel mai firesc să participe la premiere și conferințe de presă. În vest. Starea de spirit a festivalului s-a aflat astfel sub semnul acestei noi comunități culturale și a bucuriei regășirii.

### Banca de idei

În banca de idei a festivalului (din ce în ce mai mult în lumea imaginilor ideea primează asupra efectului estetic pur) semnificativă Zidului berliniez am regăsit-o ca reverberație șocantă în filme venite de pe toate continentele. A fost o nouă dovadă că traumele ultime jumătăți de secol de istorie s-au făcut resimțite în răsăritul Europei ca și în țările Asiei, în America de Nord ca și în cea de Sud. Cauzele puteau fi particulare, gradele diferite, dar rădăcinile lor se regăseau, indiferent de meridian, în consecințele războaielor reci și calde. O lume zbuciumată de spaime, umilințe, chinuri, suferințe și tragice dezamăgiri. O lume divizată de ziduri, sirmе frontiere zăbrețite. O lume brăzdată de mult prea multe lagăre și închisori ridicate pentru deținuții de conștiință. În sfârșit, o lume prea adesea stăpînită prin teroare, fie osumatula, fie tașița.

Personajul colectiv cel mai frecvent prezent în filmele văzute a fost poliția ca forță coercitivă. Așa a apărut în *Music Box* (S.U.A.) de Costa Gavras, *Povestea menajerei* (R.F.G. — S.U.A.) de Volker Schlöndorff, *Sentinelă* (U.R.S.S.) de Rogoscin, *Toată lumea câștigă* (Anglia) de Karel Reisz, *Strigă tăcut* (Anglia) — de David Hayman, *Zăpada neagră* (China) de Xie Fei, *Ciocârlii pe sirmă* (Cehoslovacia) de Jiri Menzel, *Condamnat la moarte* (Ungaria) de Janos Zsombolyai, *Bine ați venit* (R.F.G.) de Hark Bohm, *300 mile plină la paraderă* (Polonia — Danemarca) de Maciej Dejczer, *Născut de 4 iulie* (S.U.A.) de Oliver Stone și chiar în tándrul film al canadianului Michel Brault: *Căleștile de formă*. (Am numit doar filme din secția principală și, credeți-mă, enumerarea ar putea fi continuată).

Prin argumentele celor mai populare dintre arti, cinești nu s-au făcut nici acuzații ingeneroși, nici ai diavolilor. Ei nu au făcut decât să înfățișeze realitățile lumii de azi, lăsînd în seama spectatorilor, concluziile. Ceea ce s-a putut vedea și din diversitatea opiniilor la conferințele de presă. Iată de ce așa numi aceste filme mai curînd angajează decât angajează în sine, și iată de ce, ele au optat — în majoritate, — pentru formula interogației. Replica cea mai frecvent repetată — fie că era vorba de fascism, comunism, războiul din Vietnam, de universuri concentraționale, imaginare, dar nu utopice, a fost: *cine ești dumneata domnule...?* Prin această întrebare

adresată unui ins, se urmărea de fapt revelaarea unui trecut circumscris la perioada post-belică, generator al unui prezent impregnat, — cum s-a văzut pe ecranul Berlinalei — de opresune și teroare.

Cine ești dumneata domnule...? este și întrebarea cheie în filmul *Music Box*. Un nazist, tortionar din vocație în lagărele de exterminare reușește să părăsească țara (Ungaria) după război, dobîndindu-și o nouă identitate în patria sa de adopțiune (Statele Unite) și anulându-și un anticomunist activ. Patru decenii au trecut. Figura sa este mai mult decît respectabilă, și datorită fiicei sale ajunsă o reputată avocată (în interpretarea excelentei Jessica Lange). Dar încep să seosească martirii privind activitatea tatălui în timpul războiului. Încolțit, tatăl recunoaște că nu fusese agricultor, așa cum declarase pentru a fi naturalizat cetățean american, ci polițist. Dar ascunde din nou că făcuse parte dintr-o unitate specială de exterminare. Dacă faptul este desconsignat, ar urma pierderea cetățeniei americane și exilarea sa în țara de origine. Fiica sa, convinsă de inocența părintelui, se angajează să-l apere (cadrul filmului-proces, magistrul condus, asigură popularitatea filmului atât de grav prin temă). La conferința de presă Gavras a fost acuzat de a fi făcut o concesie filmului comercial. Consemnez răspunsul său: „Cinematograful s-a impus de la apariția sa drept o artă comercială, ceea ce nu înseamnă că a exclus creația artistică”. Avocata reușește în început să aducă acuzațiile aduse tatălui său, fiind sincer convinsă de inocența acestuia. Un drum la Budapesta o pune însă în posesia unor documente care relevă incredibila realitate.

Cine ești dumneata domnule...? este și întrebarea lansată de Michael Verhoeven (regizor și scenarist vest german), în *Fata aluristă* prin intermediul eroinei sale. O elevă de liceu este invitată să participe la un concurs literar pe tema „Orașul meu în timpul celui de-al treilea Reich”. Orașul unde unchiul ei este vicarul catedralei, tatăl un respectat director de liceu, iar mama o nu mai puțin stimată profesoară, este un pașnic și prosper burghuă civic nîmic nu tulburat linștea postbelică. Tînăra se lovește de imposibilitatea de a cerceta trecutul apropiat. Compunerea eșuează. Anii trec. Fata se căsătorește. Are doi copii, dar dorința ei de a afla adevărul nu se stinge. Ea vrea să știe ce au făcut concetățenii ei în timpul nazismului. Revine cu toată seriozitatea maturității să investigheze trecutul urbei natale. Tenacitatea ei amenință să compromită respectabilitatea multor notabilități. Un adevărat război al puterii și al nevoilor se declanșează între „fata aluristă” și potențialii zi-lici (adeșea și cei de ieri). Cîriva o ajută. Aperiția este ei e inevitabilă. Concluzia este: pentru că tragediile trecute s-au nu se mai repetă, oamenii trebuie să știe. La conferința de presă Michael Verhoeven a declarat: „Povestea fetei aluriste pornește de la un fapt real, dar învîntămintele acestea depășesc cu mult cadrul orășelului. Conflictul poate fi regăsit și continuă să fie trăit în multe țări ale lumii. Importanță nu e răzbanura, ci curajul civic de a-ți asuma propriul trecut.”

În cu totul alt mediu și în alte circumstanțe, leit motiv al acedierii propriului trecut era prezent chiar și în melodrama polițistă *Crime și delicta*, ultimul film al lui Woody Allen.

### Îmi iubesc țara, vreau să o slujesc, vreau să lupt în Vietnam!

În aceiași efort de a înțelege, de a ști și de a face ca trecutul să nu se mai repetă, Oliver Stone și Ron Kovic, au perseverat 12 ani pentru a aduce pe ecran o altă poveste adevărată. *Născut de 4 iulie*. Co-scenaristul Ron Kovic (după volumul său autobiografic) a fost chiar unul dintre acei tineri americani din clasa de mijloc care la 19 ani s-a lăsat înflăcărat de chemarea președintelui John Kennedy: „Nu te întreba ce poate face țara pentru tine, întreabă-te ce poți face tu pentru ea!”, nemiavînd din aceia clipă alt ideal decît să plece să apere onoarea Americii în Vietnam. El care pînă atunci fusese campionul de baseball și favoritul fetei de liceu din rîngul de lupte. Din prima zi, din prima luptă, într-o ambuscadă, eroul filmului (interpretat de Tom Cruise — după *Rain Man* intr-un rol de cu totul altă factură, dar tot atât de percutant), asemenea modelului inspirator Ron Kovic, omoară cîriva localnici, își ucide un camarad, e împușcat în abdomen și splîină și

paralizează de la brîu în jos pentru tot restul vieții. Ron Kovic, cel ce a trăit această tragedie, este (întîm de atunci, de peste 20 de ani, într-un scaun cu rotile pe care îl minuieste cu o dexteritate sportivă). Așa a urcat pe scena de la „Zoo Palast”, așa a apărut la conferința de presă și la citirea receptiei. Toate forța sa de convingere se concentrează în privirea sa. Cînd s-a dus și el — ca toți cei prezenți la festival — să vadă Zidul Berlinului acum dărîmat, s-a adresat soldaților din partea opoziată ce priveau liniștit fără să-și singherească, pe cei ce treceau prin spîrturile Zidului: „Am fost și eu odată soldat. Trebuie să găsim o cale de înțelegere, nu numai aici între Est și Vest, ci în întreaga lume. Să nu ne mai rînim unii pe alții, să nu mai tragem unii în alții, ci să ne înțelegem. O eră a cooperării trebuie să înceapă”. La conferința de presă scenaristul proprii sale vieți a declarat: „Să facem societatea noastră mai umană: cred că filmul poate dărîma multe bariere în țara mea. Trebuie să încetăm să ne distrugem lumea; trebuie să încetăm să ne răzbanăm, trebuie să cîdăm. La Berlin ați dărîmat un Zid, dar noi în America avem multe ziduri de dărîmat. Zidul rasismului, al bigotismului, al fricii, și chiar al sărăciei pentru destui dintre compatrioții noștri. Să nu uităm că și în Vietnam s-au dus lupte mai ales sărăcii. Ceatuiți au rămas acasă, s-au înscris la colegii, la universități și cînd ne-am întors i-am găsit în funcții. Sînt incredințat că țara mea poate deveni mai înțelegătoare, mai blîndă, mai umană”. Cuvintele lui Kovic ca și personajul cunoscut din biografia acestuia, au impresionat alții tineri veterani reînțorși înfrîmți de pe fronturile celui de-al doilea război mondial așa cum i-am văzut în filmul lui William Wyler *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* (1946).

Filmul lui Oliver Stone are un ritm, un impact și o virulență neîntîlnită în existența eroilor săi. S-a spus: încă un film despre Vietnam? Răspunsul ar fi: Nu, încă un film despre vremea noastră.

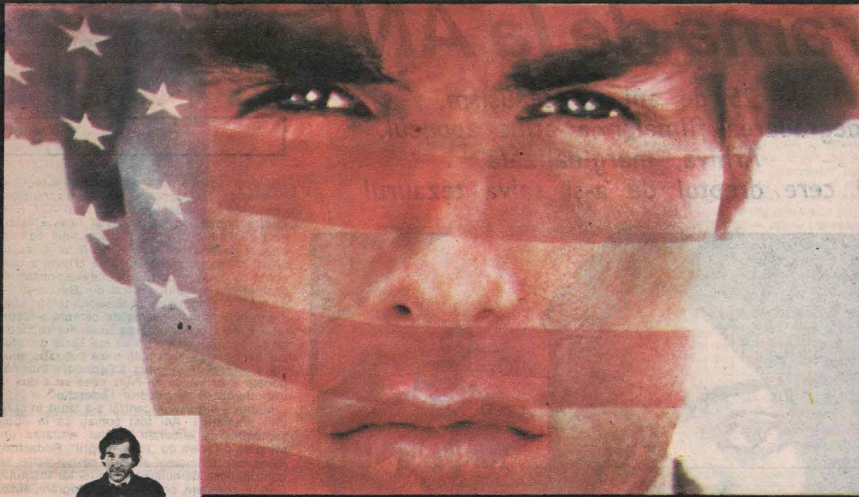
### Nevoia de purificare

Au fost lungi minute de adevăr, revelații, mărturisiri, ce convergeau către o imensă nevoie de a purifica societatea contemporană. Replica „To clean up things” în sensul de a face curăț în propria casă, s-a plasat astfel, prin frecvență, pe locul doi după „Cine ești dumneata domnule?”

Doi mari dramaturgi contemporani, Arthur Miller și Harold Pinter și-au dat girul artistic pentru a susține această imperativ și purtării. Reîntors la cinema după 28 de ani de absență (*Misfit* — 1961), Arthur Miller se nează scenariul filmului *Toată lumea câștigă* realizat de Karel Reisz (ecourile free-cinema-lui nu s-au stîns). Un detectiv-story avînd ca virulență încrederea și curajul ce transpăr chiar din titlu (*Toată lumea câștigă*), caci de la prima secvență se vede bine că unii păcălesc și alții sînt păcați. Un detectiv particular e sedus și angajat de o inteligentă și fermecătoare clientă (Debra Winger) spre a-lăsa asasinarea unui meșic din pricina cărui un fals faptas s'ă închis de un an. Intriga dezvăluie un lanț de conspirații ce implică propriedadă dintr-un orașel industrial american. Intreprinzătorul seducător (abandonîndu-și rînd pe rînd victimele) rezolvă situațiile în așa fel încît toată lumea să câștige, minus adevărul.

Apoteoză terorii e atînsă într-un film metaforic: *Povestea menajerei*. Menajera: Natasha Richardson (tezaurizînd în biografia ei trei moșteniri de meșug și har actoricesc). Undeva, în Statele Unite, după o imagină revoluție bigotă, domnește teroarea. Totul e interzis. (Filmul apare ca un act secund la filmul lui Truffaut *Fahrenheit 451* și la cartea lui Orwell, „1984”). Lipsa de ideal a fost înlocuită, sub masca unei false autorități, cu minciuna, violența, ura. Un apocalipsă acum; nu au vreun front în existența civică. O existență agresivă de tot felul de „isme” carez în numele ideologiilor fals morale ultragiuză și oprîmă individul. Primele victime, femeile, transformate într-un fel de pretoase ale iubirii sau alte materalități. Dicatorii le închiriază fie pentru a le năstie prunci la comandă, fie pentru a-i destinde, (remarcabilă în această postură Elisabeth McGovern) în cluburi secrete, mini paradisuri, unde tot ce e interzis muritorilor de rînd le este accesibil dictatorilor. Desigur totul o parabolă, o alegorie dar de rînd Oscar Wilde, spune că „Viața a început să imite arta...”, orice pare posibil. De altfel, la conferința de presă cei trei autori și-au făcut explicită teama în privința viitorului lumii în care trăim. Canadiana Margaret Atwood, autoarea romanului scenarizat: „Nu am scris o ficțiune. Orice e posibil în lumea de azi, m-am inspirat din cohorțele de orfani carora li se dau azi altfede destinații. Manipularea materalității a devenit posibilă odată cu progresul științei. După cum știm, altfede femeii sînt închinate pentru a naște copii pentru altele. Iar în România, pînă la revoluția din

# TOM CRUISE



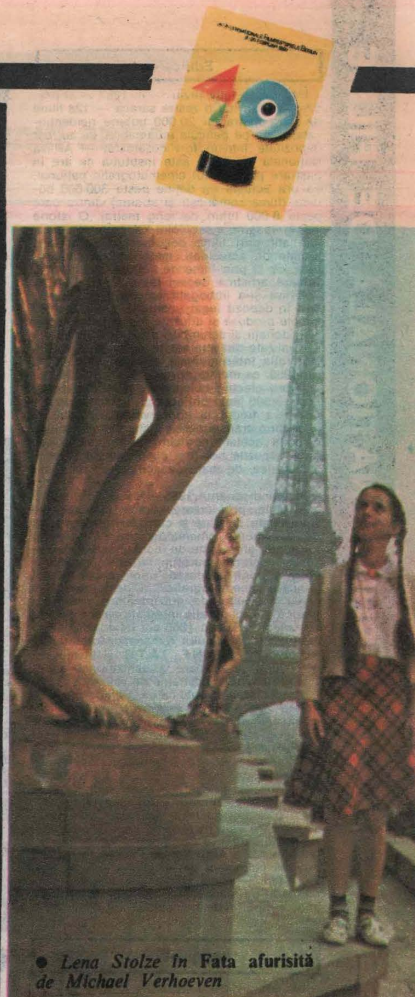
BERLINALA '90

EIN OLIVER STONE FILM

## GEBOREN AM 4. JULI BORN ON THE FOURTH OF JULY



**Născut de 4 Iulie:** istoria unui tânăr, plecat în Vietnam, pe nume Ron Kovic, devenit scenaristul propriei sale tragedii (el în scaunul cu rotile; în picioare: Oliver Stone)



• Lena Stolze în *Fata afurisită* de Michael Verhoeven

Decembrie 1989, maternitatea era o obligație, în Canada avortul este încă anticonstituțional... Scenaristul Harold Pinter a spus: „Dacă în Canada romanul a fost primit ca o ficțiune, în Anglia ca o posibilitate nu tocmai extravagantă, în schimb, în Statele Unite unde multe state practică un conservatorism extrem, violența și puritanismul, această ficțiune ar putea fi interpretată drept o realitate”. Iar regizorul Volker Schlöndorff a conchis: „A venit momentul ca fiecare să facă curățenie în propria sa casă”.

Este invitația pe care ecranul din centrul Europei a lansat-o la acest început de deceniu. Dar înainte de a trece la judecarea semenilor, este poate momentul unei lucide analize de sine a fiecăruia.

Adina DARIAN

P.S. La Berlină au fost prezente și multe filme intimiste și altele, să le spunem, de divertisment. Despre ele în numărul viitor.

## Să învățăm alfabetul confruntărilor internaționale

**A** patruzecua ediție a Berlinalei a însemnat unul din evenimentele cinematografice ale anului. Un festival puternic, „de lucru”, unde comparativ cu Cannes tenta snobismului este estompată, dar există totuși două citadele într-una singură — pe de o parte ecranul, adică fereastra deschisă spre lume și în fața ecranului o armată, din ce în ce mai numeroasă de ziaristi, directori de festivaluri, reprezentanți la tirgul de filme, organizatori, cei ce se ocupă de reclama, cei care au ca meserie „fastul”, reporteri, redactori, invitați, o mulțime impresionantă într-un labirint unde firul Ariadnei este o glumă, dacă-l mai consideri reper. Un labirint și multe chei asta ca să ajungi în fața magiciului ecran alb, care nu mai oferă iluzii (chiar dacă 60% controlul american acționează din plin), ci revelații, senzații, probleme, evenimente politice, cazuri. Pe lângă competiție există Panorama — adică 74 de filme de lung și scurt metraj. Pe lângă Panorama există Festivalul filmului pentru copii. Apoi retrospective. La zece cinematografe din Berlin rulează filme. Pe străzi, între filme rulează „consumul”. Berlinul ia foc de reclame. Te strivește. Retina este suspusă unui permanent tir. Ecranul și viața. Întrii la festival și te trezești într-un computer. Biletule iese din mașinării speciale. Impresia tale intră în alte mașinării. Opiniile tale sînt xeroxate sau telefonate imediat. Alergi spre filme. Spre documentare. Spre animație. Întrii la tirg. Privești. Aduni pliante — fiindcă reclama se face în stilul marelui tonaj. Acest festival „de lucru” devine „de galera”, timpul este măsurat, trebuie să fii pe rînd și concomitent om de afaceri, artist, critic, reporter, colecționar de programe, cunoscător de limbi străine, alergător de curse stabilite de organizatori și totul într-o goană nebună. Politicul se bate cap în cap cu comercialul. Filmele de ultimă oră sînt în concurență cu filmele

„arestate”. Vedeta este în vizor. Luată cu asalt. Dizidentul este și el în același vizor. Este și el o vedetă. Chiar dacă nu-l interesează „reclama” unei vieți făcute praf de cenzură și capriciu (vezi Menzel sau Muratova). Acesta este Berlinul. Acesta a fost pentru mine, câteva zile, Berlinul. Prezența României a fost salutăta datorită *Jurnalului liber*, filmul Revoluției noastre. Cinematografia noastră este pentru mulți o curiozitate, iar filmul prezentat a însemnat un gest făcut de cineastii documentariști de a arăta lumii adevărul. În zilele Revoluției, operatorii au ieșit în stradă, riscind enorm, au filmat, au fost cinești și revoluționari deopotrivă. Ziua se filma, se dezvoltă, regizorii montau într-o stare de infern, păziți de armată sau camuflați în Sahia, nopți și zile în care oamenii au trăit pentru o idee, au ars pentru o idee, au primit în față, vîntul libertății. Și s-au bucurat că este nevoie și de el. Cu un asemenea film-gest s-a înfățișat Studioul Sahia în marea metropolă a filmului și așa s-a deschis. Cu respect. Nu cu acea stare de curiozitate sau de răspălită scăpată printre degete. Nu. Cu respect. Directorul festivalului, domnul Moritz De Hadeln, a primit întreaga delegație și a manifestat un mare interes pentru filmul românesc. A apreciat filmul pentru sensibilitate. Acest jurnal, pe lângă defectele sale, pe lângă graba cu care a fost făcut, înseamnă în conștiința noastră *eliberarea de o mare durere*. Pentru că anii din urmă, nu mai știu cîți, au însemnat mari dureri, mari plecări, mari dispariții, mulțiri sufletești și atîtea revelații că s-a sfîrșit tot sau că se va sfîrși totul.

Filmul a rulat în cadrul Panoramei la patru mari cinematografe din Berlin. Douăzeci de minute, în tăcere, spectatorii au respirat odată cu imaginea Revoluției. Au privit din nou ceea ce unii știau bine, fiindcă televiziunile mondiale au transmis Revoluția română în direct sau într-o impresiionantă suită de re-

portaje. Dar ceea ce vedeau acum avea, parcă, un alt fel de gînd. Era imaginea noastră realizată de noi. În momente cînd nu ai în vedere efectul și starea de soc, ci extazul și apoi durerea. Extazul unei libertăți cîștigată în două zile, durerea pricinuită de câteva victime și de atîtea lupte sîngerose: duse într-un București îngrozit. Nimeni nu a categorisit acest film ca fiind modest. Fiindcă nici nu era. Revoluția a fost pentru mulți reporteri străini un spectacol. România devenise o scenă. Pentru operatorii din Sahia Revoluția a însemnat acel siragat de libertate scos din toate piepturile, acel drept la adevăr — așteptat de ani, acel val inebunitor care te duce, te implică, te tulbură... și fiecare metru de peliculă a vorbit despre asta. Aplauzele și conferința de presă mi-au întărit sentimentul că publicul a înțeles.

Dincolo de toate formele de spectacol întîlnite la acest festival, dincolo de sutele de filme, de zecile de creatori, de declarații și interviuri, există o seriozitate în fața filmului. Există un respect pentru cel mai bun. Există un cult pentru o gală. Filmul este un eveniment de artă și cînd arta a devenit consum s-a fluierat copios. S-a protestat vehement. Berlinul a însemnat pentru mine o lecție. Și descifrarea primelor litere dintr-un nou alfabet. Trebuie să-l învățăm. Și fiecare cronică ce va apărea trebuie să țină cont de acest lucru. Chiar dacă ne vom asuma rolul ingrat al unor tribuni de ocazie. Ai acestei ocazii.

*Timpul festivalului nu prevedea visul.* Dacă începeai să-ți visezi computerul se bloca. Sau arăta STOP. Și, totuși, plimbîndu-mă prin Berlinul sulfoat de reclame, am visat o delegație de cinești care în 1991 să se urce demni pe o scenă și vreau să mă credeți că am auzit urale... aplauze și urale!

Laurențiu DAMIAN

### Palmares

- Uraul de aur (pentru prima dată acordat ex-aequo): *Musc Box* de Costa Gavras și *Ciocirlia* pe airmă de Jiri Menzel (Cehoslovacia)
- Premiul special al juriului-Uraul de argint: *Sindrom astenic* de Kira Muratova (URSS)
- Uraul de argint pentru cea mai bună regie: Michael Verhoeven (*Fata afurisită*)
- Uraul de argint pentru interpretare: Jessica Tandy și Morgan Freeman (*Miss Daisy și soțului de Bruce Beresford*- Statele Unite); Iain Glen (*Strigăt făcut de David Hayman*)
- Uraul de argint pentru un film reprezentativ despre realitatea Chinei: *Zăpada neagră* de Xie Fei
- Uraul de argint pentru sensibilitatea cu care tratează dilemele minorităților: *De pășirea* de Heiner Carow (R.D.G.)
- Premiul Alfred Bauer acordat pentru noi perspective în arta cinematografică: *Sentinele* de Alexandr Rogocin (URSS)

**Edificarea**

Inițiativa relativ tirziu — în 1957 — și pornind la drum cu o zestre saraca — 128 filme de lung metraj și 20 000 bobine neidentificate, toate pe peliculă inflamabilă, ce au fost depozitate într-un fort dezafectat — Arhiva Națională de Filme este instituția ce are în pastrare patrimoniul cinematografic național. La ora actuală ea deține peste 300 000 bobine (filme românești și străine) dintre care peste 8 000 titluri de lung metraj. O istorie vie, în imagini, a secolului XX, ce ni se dezvăluie atit prin filme documentare, reportaje, jurnale de actualități, materiale de cinea-cronica, cit și prin filme de ficțiune, multe de o valoare artistică deosebită.

Arhiva și-a îmbogățit colecțiile prin depuneri în depozit legal (instituit în 1959 pentru filmele produse și difuzate în România), achiziții, donații și schimburi de filme cu instituții specializate din străinătate. Prin intrarea ei în Federația Internațională a Arhivelor de Film (în 1959, ca membru provizoriu, și în 1960 ca membru efectiv) colecțiile s-au îmbogățit cu peste 3 500 filme obținute prin schimb. În paralel s-a trecut la conservarea fondului de filme prin transpunerea materialului film pe peliculă acetat (nonfilm) și la construirea unor depozite noi (trei cu ulți singur nivel și al patrulea, de mare capacitate, cu patru nivele).

Începând cu anul 1965 A.N.F. își diversifică activitățile, prin crearea unei biblioteci de specialitate din țară și constituirea unui fond de documente cinematografice — scenarii, fotografii, afișe, liste de montaj, schițe de decorații și costume, partituri muzicale etc., precum și prin editarea unor publicații ca „Anuarul cinematografic”, „Cinematografia în presă”, „Căsuțel de documentare cinematografică”, „Bibliografia internațională a cărților de cinema”. Tot în 1965 s-a înființat Comisia pentru istoria filmului românesc, formată din reprezentanți ai A.N.F., I.A.T.C. și Institutului de istoria artei, care a achiziționat documente românești și străine de valoare și a inițiat redactarea și publicarea „Filmogramei” (lucrare notată a producției românești (lucrare rămasă neterminată) sau a fișelor filmografice ale lung metrajelor românești produse între 1949—1965).

În 1962 la filința cinematograful arhivei („Cinematoca Română” de astăzi) care își propunea să prezinte spectatorilor operele cele mai reprezentative din colecțiile sale. Ca o recunoaștere a realizărilor sale, arhivei noastre i s-a încredințat în 1972 organizarea la București a Congresului Federației Internaționale a Arhivelor de Film. Acesta poate fi punctul culminant din existența ei și în același timp — ironia soartei — începutul unei perioade de stagnare și apoi de regres, ce a atins proporții de neînchipuit în ultimii cinci ani.

**Marginalizarea**

Desigur, arhiva de filme nu este singura instituție de cultură ce a avut de suferit în epoca ceaușistă, dar în mod sigur este una dintre cele mai greu lovite.

Începutul a fost făcut prin reducerea fondurilor destinate arhivei. An de an cantitățile de peliculă și bani alocați pentru realizarea de noi copii s-au împuținat vertiginos, astfel că în 1989 s-a ajuns la trista performanță a creșterii colecției cu doar 18 filme prin schimb, față de 150—160 în anii 1967—1972. Nici situația copiilor intrate în depozit legal nu este mai bună. Se știe că numărul premiilor în rețeaua cinematografică a scăzut, în ultimii ani importul filmelor din țările occidentale sistându-se complet. Situație care a dus nu numai la micșorarea numărului de copii intrate anual în arhivă prin depozit legal, dar și la scăderea valorii filmelor nou intrate, cele achiziționate din țările Europei de est fiind tot mai mediocre, din categoria acelor „care nu puneau probleme”.

**Cercul vicios**

Trecerea arhivei la mijlocul anilor 70 în dubla subordonare — a Centralei Româniailim pe lângă fostul C.C.E.S. — a adus alte multe necazuri. A.N.F. a fost obligată să pună la dispoziția Centralei foarte multe filme pentru a fi rulate în rețea, mai ales în ultimii ani când importul de filme occidentale a fost sistat — copii care s-au întors într-o stare tehnică jalnică, ducând la degradarea rapidă a colecțiilor. Planul întreprinderilor cinematografice s-a realizat, dar cu ce consecințe! Dacă țiinem cont și de faptul că arhiva nu și-a putut exercita dreptul de control asupra cantității și calității depunerilor în depozit legal (î-au fost preluate chiar și copii nerulabili), datorită faptului că depunătorul era chiar forul său tutelar — ne dăm seama cât de mult a avut de suferit patrimoniul cinematografic național. Degradarea filmelor arhivei s-a accentuat prin folosirea multora din ele la televiziune, unde copiele erau tăiate fără milă, fără a se mai învia de cele mai multe ori bucațele amputate și, în mai mică măsură, prin folosirea lor de către unele studii cinematografice, care realizând filmele de montaj de tristă amintire, nu se sfiau să taie bucați din copiele pozitive sau materialele de reproducere imprimutate de la arhivă.

Depozitarea și conservarea filmelor s-au realizat în condiții tot mai proaste de la an la an. La ora actuală, depozitele sînt suprasaturate, în capacitățile actuale de 240 000 bo-

# S.O.S.

## Drama de la A.N.F.

În 25 de ani de ceaușism,  
degradarea filmelor a atins apogeul.  
Arhiva, marginalizată,  
își cere dreptul de a-și salva tezaurul



**Solaris: copia în starea a cincea, adică nerulabilă**



**Cleopatra — copia distrusă pe circuitul difuzării**



bine fiind depozitate necorespunzător 300 000 bobine. De curind s-a terminat repararea acoperșurilor, dar să nu uităm că în depozite ploaia a pătruns totuși contribuind la degradarea peliculelor. Dacă adăugăm faptul că instalațiile de climatizare mai mult nu au funcționat, nu trebuie să ne mire ca multe copii au fost atacate de mucegai, fără ca la ora actuală să fie găsite soluții eficiente de tratament.

La fel de prost stau lucrurile cu biblioteca și publicațiile. De ani de zile, nu am mai putut achiziționa cărți din străinătate, iar abonamentele la publicații au fost tăiate „în mod echilibrat” în cele din țară cit și cele cu plata în valută vest (în lipsa de fonduri și reducerea numărului de redactori s-a renunțat pe rind la apariția publicațiilor arhivei (a supraviețuit doar caietul-program al Cinematocii).

**Demolarea**

Ura și spaima față de cultura autentică, manifestate la cabinetele 1 și 2 s-au transmis nealterate conducătorilor fostului C.C.E.S. Printre primele lovite a fost și Arhiva Națională de Filme, care, dintr-o instituție de cultură, a devenit un depozit de filme și acela prost întreținut. Marginalizarea arhivei a culminat cu doua hotărâri la fel de ireponsabile: desființarea sediului central din București — în 1987 — și mutarea lui la sediul tehnicii — al depozitelor, aliat pe linia de centură a Capitalei (odată cu anunțarea unei noi reduceri de personal), urmată un an mai tirziu de refuzul definitiv de a se plăti mica cotizație anuală a arhivei ca membră a Federației Internaționale a Arhivelor de Film, ceea ce a dus la excluderea ei din cadrul Federației.

Mutarea din sediul central s-a făcut în condiții dramatice. Am fost somați ca în două săptămâni să eliberăm localul, mutarea urmînd să o facem cu „forțe proprii”. Redactori, muncitori, tehnicieni au fost nevoiți astfel să contribuie la demolarea propriei lor instituții. Cărțile, revistele, colecțiile de fotografii, afișe, scenarii, liste de montaj etc. au fost evacuate cu mijloace de transport obținute de direcția arhivei gratis — nu s-au dat bani nici măcar pentru această mutare mult dorită —, într-o grabă nebună. Impachetate rapid, trinite în camioane, microbuze, chiar și în basculante, multe din cărți și documente din diverse colecții s-au degradat, altele s-au pierdut... Unele dintre ele au fost depuse în condiții improprii în câteva boxe ale unui depozit de filme, biblioteca, fototeca și dosarele filmelor românești fiind găzduite în sediul Centralei Româniailim, prin înțelegerea de care a dat dovadă conducerea acesteia.

Odată cu pierderea sediului central, am pierdut și majoritatea redactorilor — deci personalul cu cea mai înalta calificare — care s-au transferat la alte instituții. S-a ajuns astfel ca în arhivă să existe filme intrate în ultimii ani prin schimb și achiziții care nu au fost încă vizionate și deci nu au fișe de descriere!

**Oaza**

Singura activitate a arhivei care s-a desfășurat în acești ani sumbri mai aproape de normal a fost activitatea de Cinematoca. Dar cu citi eforturi, într-un continuu razboi al nervilor, din care arhiva nu a ieșit însă învinsă. Repertoriul Cinematociei era „analizat” titlu de titlu de vicepreședintele de resort al fostului C.C.E.S., pentru ca nu cumva să se strecoare în și filme „subversive”. Ni se cereau subiecte pe larg pentru fiecare film (în jur de 600 subiecte pentru o stațiune), pentru că acei care aprobau repertoriul (în ultimii ani numai verbal, fugind de răspundere) nu aveau cunoștințe în materie. Pentru a obține aprobarea repertoriului am fost nevoiți să schimbăm unele titluri (anumite cuvinte fiind „interzise”), am prezentat trucat subiecte, am dat numeroase explicații. Am tremurat chiar în zilele în care erau proiectate anumite filme, de teamă să nu intre în sala vreun „tovarăș cu munci de răspundere”. Această luptă am dus-o pentru apariția fiecărui caiet-program, formula lui deranjîndu-i pe cei care trebuiau să-l approve.

În zilele Revoluției, arhiva nu a avut de suferit pierderi materiale. Atunci au stat de veghe, zi și noapte, cu minile goale, oameni devotați instituției lor. Pierderile anterioare Revoluției sînt însă foarte grele. Acum avem nevoie de sprijin material și moral. Am ieșit cu bine din epoca întinericului și terorii, poate puțin obosiți. Sîntem gata să repunem arhiva (unică în țară) pe linia de plutire, dar pentru asta trebuie să fim ajutați. Urgent. Am înaintat în acest sens, încă de la mijlocul lunii ianuarie, un memoriu Ministerului Culturii. Proiectul de organizare a cinematografilor românești a ieșit între timp de sub jurisdicția acestui ministru. Cu toții avem dreptul să visăm. Din nefericire însă timpul ne presează, redresarea culturii reclamă măsuri chibzuite dar totodată urgente. Fiecare zi de întîrziere însemnă să batem pasul pe loc. Să rămînem cu minile legate, în ciuda inițiativelor pe care sînt sigur că le avem cu toții. Arhiva Națională de Filme are mulți oameni de nădejde. Avem însă nevoie urgentă de sprijin material și moral. Îi așteptăm.

Mihai TOLU

## Meandrele unui antierou



Primul film românesc oferit de Televiziunea Română Liberă la reluarea teletinematociei: **Pas în doi de Dan Pița cu Claudiu Bleonj și Ecaterina Nazare; imaginea Marian Stanciu**

**C**u Pas în doi Dan Pița reia un personaj al său mai vechi, mai conflictual dramatic decât într-unul din Filip ori solarul, simbolul adolescent din **Concurs** — ceterașul din **La o nuntă**. Doar că unul plătea cu viața curajul asumării sentimentului, în vreme ce ezitantul din **Pas în doi** precipită deznodământul prin întărirea deciziei. El face și devine victima propriei nehotărâri. Nici urma de convenționalitate la anti-eroul interpretat de Claudiu Bleonj, nici urmă de tezism în decantarea ideii, în sugestia filosofică firesc integrată estetic. Pe o formulă dramaturgică pornită de la unitatea de loc și — într-o oarecare măsură cea de timp — avansează povestea, cu ritmul ei derutant, oscilant, adesea lent, respectând doar mobilitatea, dinamica interioară a personajului. Un cadru fix și o traiectorie epică aleatorie, șocantă prin contrast, imprimă filmului modernitate.

Dacă schița de debut a lui Dan Pița era construită armonios, ca o baladă cu repetiții și acumulări savant gradate, în ciuda apariției de melos popular. Pasul apare mai familiarizat ca discurs filmic când sovinele cind abrupt, cu stridențe, amintind muzica atonală. De aici o oarecare vitare provocată de limbajul puțin obișnuit în contextul cinematografului, singurul — după părerea mea — loc confortabil, pentru ochiul cuminte

fiind frumusețea perfect accesibilă a imaginii (Marian Stanciu). Ea unifică, într-o orchestrare vizuală ce încintă, vorticele discontinuente în narajie, ritm, devenind, alături de interpretare, reușita cea mai evidentă pentru marele public.

Distribuția — strălucit aleasă și condusă de regizor — e dominată de subtilitatea, intensitatea, incandescenta trăirii rolului principal de către Claudiu Bleonj. Replican la înaltă, creator de noi valori realist-psihologice interpretative în filmul românesc contemporan, e Petre Nicolae în rolul complicat al rudimentarului sensibil, tandru și pățimas, ingenu și violent; Ghiță. Actrițe de inteligență și emoție, precizia nuanțelor — nuanțe rarissime în contextul filmului românesc de pretinsă actualitate — Ecaterina Nazare și Anda Onesa. Realizatori de tipuri caricaturale memorabile sînt: Cornel Revent (tatăl), Mircea Andreescu (meșterul), alături de alții foarte buni interpreți-portretiști ca Virgil Andreescu, Adrian Titieni, Aurora Leonte și alții.

Secvențe antologice (amintesc doar două): „peștii” pe muzică de Haydn și parodia estetică „Cîntării României” atingând grotescul, dar în limite artistice, ce ne sugerează un Forman în tonalități locale.

Alice MĂNOIU

## De la Nürnberg la București

**P**rocesele juridice au, prin natura lor, un caracter manihelist. Antinomia **acuzare-apărare** trece, e drept, prin arbitrajul președintelui, dar față-n față stau, adversarii ireconciliabili, doar victima și agresorul. Suspansul vine din această confruntare între eroul pozitiv și eroul negativ, din aplicarea balanței succesului spre unul sau celălalt. Sintem în plin cinema. Dacă, însă, manihelismul trece în artă, echilibrul se frînge, fatal pentru izbînda esteticului. Să fie, atunci, **Procesul de la Nürnberg** un proces verbal? Desigur, nu, deși Stanley Kramer a găsit un priel în plus ca să-și satisfacă vocația de moralist. Acolo unde pogromul pus în discuție amenință cu formula tranșantă a diferențierii nete a portretelor, a apărut salvator chipul înțelept al judecătorului. Acolo unde ușiocina depozitiilor și a rechizițiilor amenință să escamoteze violența insuportabilă a tragediei consumate, a apărut culorile detaliului de viață încalzi de gestul feminin al unei ființe anonime. Insași imaginea orașului în ruine acuză cu elocvență pe cei din boxa, iar un judecător proiectat pe această imagine supralicitează actul de acuzare intrînt cu suferința lor, de martorii-victime. Acuzatul însuși, cînd nu e devorat de fiara din el, face pasul înainte ieșind din frontul manihelismului.

La București, procesul a avut nesansa (?) imaginii fruste. Cadru unic, monoton îl lipsește pe acuzat de grandoearea propriei mustruozități, apropiindu-i, însă, de adevărata statură a amoralității lor. Bestia obedientă, temătoare pentru soarta frizurii sale, canală perigrăta mimînd demnitatea, licheaua grobiană opacă la nuanțe, căzătura docă somnolind într-o apatie felină nu mai aveau nimic nici din măreția frisonantă a predecesorilor lor de-acum 45 de ani, nici din masca terifiantă a puterii defuncte. În lipsa artei, manihelismul era transparent. E-adevărat, procurorul n-avea felonia intrupată de Widmark, iar președintele îi lipsește bonomia mediativă a lui Tracy. Marii absenți, însă, erau victimele. Nu martorilor acuzării li se menise să aduca proba decisivă, procesul era, oricum, judecat, acuzății — condamnați aprioric. Dar partea vătămată (!), aparent absentă, se identifica, tragic, cu capul de acuzare.

Nu de prezența sa era nevoie, imaginile ar fi devenit superflue. Pentru o dată, eroii unui posibil film, eroi ai propriei lor vieți jertfite, și-ar merita numele ca atare. Viața își poate permite să fie manihelistă, este avantajul ei asupra artei, dar atunci își asumă tragedia la scara realității.

Sergiu SELIAN



Universul călinescian și fantezia cineaștului: **Felix și Otilia** (scenariul Ioan Grigorescu, regia Iulian Mihu, imaginea George Fischer și Al. Intorsureanu, cu Julieta Szöni și Radu Boruzescu)

## Liberi în temnița de nisip

**S**ub un unghi anume, **Femeia nisipurilor** o poveste ce se desfașoară în circumstanțe excepționale. Excepționale, dar nu și imposibile, deși sînt momente în care peste universul de cosmos aici descris, trece o boare de fantastic, apropiind filmul de un basm. Un om născut într-o mare... de nisip; și supra-viețuște, dar ca prizonier al unei lumi nu submerine ci subterane, celula sa este o groapă adîncă în nisip, unde este condamnat să sapa fără încetare, trimișing afară tot ce a săpat, truda sa nu poate cunoaște încetarea, cu excepția clipei morții, căci altfel nisipul îl va înghiți — pe el ca și pe femeia „din acolo” ce pare a fi acceptat acest inuman tel de viață, în care materia, unica materie este totodată închisoarea din care nu se poate evada, gardianul și călău.

Realizarea vizuală a acestui univers fantastic și realist totodată constituie o performanță inegalată și, probabil, inegalabilă. Nisipul este filmat adomina unei alcături fascinante în neclintirea sa (oceanul de dune, ori firul de nisip marit la dimensiuni unei stînci) și cu atât mai periculoasă cu cît în realitate, ea se află într-o continuă mișcare. Verbul nisipului este „ninge”, ninge cu cristale ce se lipește de pielea femeii, transformînd-o într-o statuie de sare. Verbul nisipului este „alunece”, lîrșoarea sale scurgîndu-se încet, în pirișe us-

cate ce izvorăsc nelincetate, fișind imperceptibil, din perechi muți. Astfel vizualizat, cu procedee în planuri-detaliu ce dilată dimensiunile firești, conferindu-i trăsături de monstru fantastic, nisipul devine, dintr-un simplu decor, un personaj principal al acțiunii: personificarea Răului. Un Rău de natură diabolică — deîndată ce acțiunile sale minează acțiunile apei, elementul natural antitetic (care aici semnifică libertatea). Verbele sale sînt „a ninge”, „a alunece”, „a curge” — toate proprii elementului acvatic, similitudine vizual-semantice ce nu poate decît să exacerbeze chinul personajului.

Căci, sub un alt unghi și pînă la un punct, **Femeia nisipurilor** este povestea tragică a unui om smuls cu visurile sale cu tot din mediul său familiar — orașul și societatea — și transformat peste noapte într-un rol anonim, indignat, revoltat, apoi astepînd cu nerăbdare ca să fie salvat de cei de afara, incercînd în zadar să evadeze, cit p-aci să moară prins (de cine altcineva decît de nisipurile mișcătoare?) apoi resemîndu-se pe măsura ce speranța eliberării scade, și lupîndu-se în tot acest timp — ani de zile — cu nisipul ce abia aștepta să îl incele, omul accepta, sfîșiat sufletește, ideea de ștergerii personalității sale de o forță oarbă a naturii.

Dar femeia? — veți spune, căci, în fond, fil-

mul se numește **Femeia nisipurilor**. Ea își are propriul său unghi de vedere — și respectiv de înțelegere a situației, izolată în coliba ei (din groapa de nisip) situată ca un fel de avanpost al unui sat mizer amenințat incontinuu de a fi înghițit de dune, ea a acceptat ca în schimbul asigurării hranei și apei zilnice, să lupte singură, zi și noapte, cu vrăjmașul. Pentru ea și pentru ceilalți. Cu blîndețe și răbdare, ea îl va ajuta pe bărbat să se adapteze microcosmosului ostil în care acesta a nimerit din întâmplare, îl va învața să supra-viețuiască. Apropierea lor, la început două animale speriate unul de celălalt, se savîrșește treptat, dramatic și poetic totodată, într-una din cele mai frumoase pagini de dragoste creată vreodată pentru ecran. Odată cu iubirea femeii și cu speranța înfiorată a copilului ce va să vină, bărbatul își găsește liniștea și împăcarea sufletescă. Mult rîvnita împlinire profesională visată altădată, descoperirea științifică de care să își lege numele, ține acum de trecutul său, îngropat și el în nisipul necruțător.

Intr-o bună zi însă, din nou ca în basme, el va da de comoaara acunsă cu strînicie de monstrul temnicer: pretioasa apă, ce le va schimba viața, lor și satului. Apă ce le aduce simultan (întîmplare? coincidență?) eliberarea din temnița de nisip. Dar bărbatul știu acum că nu va mai încerca niciodată să fugă din aceste locuri. El și-a găsit menirea de constructor.

Articolul a fost scris în noiembrie 1999.

Aura PURAN

O parabolă a existenței, un insolit limbaj plastic: **Femeia nisipurilor** de Teshigahara cu Kyoko Kishida și Eiji Okada





Marilyn Monroe

## Doi pe o plută, fără a mai socoti și copilul

**D**ar de ce să nu punem la socoteală copilul? Tocmai pe el, care, forțat din destoinie pe „fluvii ucigași”, prin bulboane, praguri și defilee, pe lângă taică-său și vittoarea eventuală mamă vitregă, contribuie eficient la închegarea cuplului. Și care, împuscându-l (pe la spate!) pe dușmanul parintelui său, ca să-l salveze tatăl, repetă aidoma gestul celuilalt, ca pe-o țară ereditară. Cam asta ar fi tot ce face eroii lui Otto Preminger în singurul lui western, reductibil la o cursă contra-cronometru cu plută pe fluviul fără întoarcere (dar care fluviu se întoarce?), într-un peisaj sălbatic și ostil.

Robert Mitchum cirmesteș cu pricepere, în parte pumni ca să se apere (mai și încasează) și vinează ce găsește cu ce are la îndemână, iar Marilyn Monroe ajută cum poate, suferă de frig, suferă între o dragoste murbundă și o altă incipientă, dar mai ales cîntă (și de plăcere) cele patru cîntece special compuse pentru vocea ei languoasă și voalată, acompaniindu-se cu ghitară, cu priviri galeșe și cu picioare perfecte. La drept vorbind, urmărind cu sufletul la gură avaturile plutașilor ad-hoc, proiectați pe ecranul retroproiecției potopii de ape năvase, era inerent să-mi amintesc nostalgic de alte peripeții pe un fluu de munte, nu mai puțin dramatice, însă de un dramatism credibil, cele ale baietilor din *Elliberarea* lui John Boorman, porniți cu canoale într-o aventură sinucigașă. Dacă aici lupta se dă cu natura, cu pieile roșii și cu albiu rai, dincolo lupta era lăuntrică, nu atât cu natura și cu următorii bestiali, cît mai ales cu angosese și cu limitele proprii, într-o închinare paroxistică.

Dar totul e bine cînd se termină idiliu, călcînd lejer peste o moarte „justă”, în sunetele sălătărele ale pianului din saloon, care persiflează tonic, din fundal, o discuție decisivă pentru soarta personajelor. Căci, într-un western, nu-i așa?, discuțiile sînt inutile.

Sergiu SELIAN

## Un star în apărarea desenului animat

**H**otarit, lung metrajul de animație a intrat într-o zodie norocoasă. Regizori faimoși ca Steven Spielberg l-au făcut să părăsească periferia cinematografului și sa ajunga, cum se zice, „în prima pagină”. Filmul produs și supervizat de el, *Cine l-a băgat la apă pe iepurele Roger* este, încă din primele zile de difuzare un record de încasări și se află în palmaresul „Oscar”-ului '88. Un alt celebru cineast american cu fler de producător, George Lucas, a investit și el cîteva milioane într-un ambicios desen animat, *Micul Nemo*, un remake după pelicula omonimă a „pionierului” Winsor McCay. Descoperirea numelui său pe genericul unui film de animație nu este totuși o surpriza prea mare. Ca și colegul sau de generație Spielberg, Lucas a intuit febrila nevoie de povești a timpurilor moderne, ceea ce l-a făcut să ajungă pe domeniile guvernate de legile basmului ale „artei a opta”. Dacă incursiunea celor doi regizori în această zonă a cinematografului era de așteptat, trebuie sa recunoaștem, însă, că nimeni n-ar fi putut s-o prevadă în cazul lui Alain Delon.

Nu, nu este o greșeală. Delon este producătorul și interpretul principal al unei pelicule ce combine filmarea reală cu secvențe de animație, intitulată *Trecătoarea*. Starul numărul unu al ecranului francez, care merge la sigur jucînd polițiști incoruptibili și impătimiti de adevăr sau justițari în afara legii, își propune uneori să parasească, tiparele imaginii sale de marca și să riște aparînd în cu totul alta ipostază. A făcut-o acceptînd sa joace în *O iubire a lui Swan*, nonconformista ecranizare după Marcel Proust semnata de Volker Schlöndorff. O face și în filmul *Trecătoarea* unde dă viața unui personaj insolit, Jean Diaz, de profesune realizator de desene animate. Eroul este surprins în timp ce lucrează la un film de autor în care-și exprima poziția față de flagelurile secolului: violența și poluarea. El este victima unui accident mortal și trecerea lui pe tărîmul „de dincolo” înseamnă pătrunderea în lumea imaginată în propria pectină. Intruiziunea animației în filmările cu actori se întemeiază pe subtile raționări de semnificații și este perfect motivată dramaturgic.

Jean Diaz devine protagonist în desenul animat pe care încopuse să-l facă „sub ochii noștri” și se metamorfozează într-un super-erou ce se opune morții și se angajează s-o învingă. În această lume zamislită din linii și din pete de culoare unde „totul se poate”, el caută — și pînă la urmă găsește — „trecătoarea”, drumul secret care îl readuce în viață. Ca și baiatul său în vîrstă de zece ani, Jean Diaz crede cu tărie în puterea „artei a opta” și de a înfrumuseța universul și de a face întotdeauna credibilă victoria binelui. O încredere care-l salvează pe animatorul cu perseverența și curaj de samurai. Filmul nu face apologia naivității, ci omagiază posibilitățile nelimitate ale animației și tonica ei morală. Deși a

surprins pe mulți, pledoaria lui Alain Delon în favoarea desenului animat l-a sporit numărul admiratorilor.

Dana DUMA

## Glose cehoviene

**P**rologul și epilogul

În plan apropiat, lespezi de piatră de un cenușiu albastru pe care apa curge, curge, pe mîsură ce imaginea „urcă”, în acorduri lente de violonceli...

Protagonist — mai precis silueta sa întunecată — se precipită, ca-n vis?, în acordurile fals optimiste ale unei corale — aleargă, aleargă și se prăbușește cu mina întinsă a ruga, a ertare pe lespezele de piatră — aceleasi — de un cenușiu terțiu pe care apa continuă sa curga imperturbabil...

Miezul

Aglutinare a unor minunate tablouri „de gen” în exces sinestetic, cu detalii de atmosfera aparent lipsite de motivație. Conacul cu veranda circulară, cu albe colonade și perdele înfiorate de boarea dimineții, a serii. Nu se știe. Se înmiezază marea, „ora miraj” cu apă în care înțînă cu înălțimea sau viceversa, în fumul care apare de bruma livada înfiorată.

Livada — laimotiv chevan binecunoscut — prețex simbolic al conflictului nedelarat care-i macină pe cei trei oameni de prisos, închiși fiecare în carapacea unei existențe anoste, incapabili sa comunice cu adevărat unii cu alții. Un tata și o fiica subjugată rutinerii vieții la țară. Prietenul familiei surmenat de un prea intens travaliu intelectual.

Crimpee dispartite din dialogurile-monolog se concentrează asupra unui miraj profitabil, materialcește în special. Barbatul tinar accepta cu detașare „complotul” discret (esut, căci el aluneca pe nesimțite într-o „legenda pe care nu știe dacă a citit-o”, a auzit-o sau singur și-a imaginat-o). Legenda calugarului negru, o poveste stranie și fără sens, sfidînd legile opticii, legile fizicii...

Considerații de ordin comparatist

La „lectura în paralel” a nuvelei lui Cehov (care poarta numele mesianicului personaj absent și a fost scrisă în 1894, la doi ani după „Salonul nr. 6”, incursiune în limitateza eului, terifiant spațiu concentratior), și la doază artă după ce vede lumina tiparului „Insula Sahalin”, monografie riguros științifică despre iadul umanității ultragiutate) și a peliculei datorate lui Ivan Dikovicini, regizor debutant în filmul de ficțiune, coscenarist alături de Serghei Soloviov, și operatorul lui Tarkovskii, Vadim Iusov, rasplătit la Veneția, în 1988, cu premiul pentru cea mai buna soluție figurativă.

Parasînd optica prozatorului ironist care, descriînd meandreele sufletcești, exagerează cu bunăștiință absurdul situațiilor, cineastii s-au arătat interesați de simbulrele dostoevskian al narațiunii pe care l-au potențat din perspectiva lecției cinematografice tarkovskiene, netradînd însă stilul chevian al narațiunii concepută pictural, într-o manieră impresionistă (semnalată chiar de Tolstol) care-i conferă o deosebită filmicitate. Datorita repetatelor racursuri la care obliga aceasta tehnica, descrierea starilor de spirit capata o pregnanță aparte prin înglobarea seriilor de mici senzații și observații de amanun, surprinse cu acuitate și de aparatul de filmat, ajutat de un subtil ecleraj, în conformitate cu percepția cheviană a lumii, țîrînd cont de predilecția scriitorului pentru formele ceptoase, fluide, incerte, și în acord cu acea capacitate a sa de a capta mișcarea în degradeurile complementare ale unei rafinate game cromatice.

Lumina — motiv chevian recurent, simptomatic nu doar ca efect de culoare, ci și ca indicator al intensității emoției, lumina este element principal, plurifuncțional și în poetica cinematografica tarkovskiana. Simpla coincidență, oare, faptul ca testamentarul *Sacrificiu* a fost filmat tot la „ora miraj” — cînd granița dintre realitate și irealitate nu mai exista, cînd detașarea de sine devine posibilă, în ordinea unei necesare confruntări de conștiință pentru ca astfel este descrisă în film evaziunea protagonisului într-o ambianță monotonă, sufocantei mediocrități în sfera unei dispute de idei, la tensiunea înaltă a enunțării unor noble ideologii.

Sub înfașurarea lui Stanislav Lubșin (actor al traiirilor interiorizate, metamorfozîndu-se fără ostentație într-un individ condescendent, senin, într-un debil itascibil), personajul nu mai este pur și simplu un neuraestic obsedat de mania grandorii, ci un om distrus la figurat și la propriu de nepuțința depășirii propriei condiții, de incapacitatea sa de a-i containina și pe cei din jur de sentimentul fercirii, al pleritudinii, al speranței întrezarite în dialogurile sale tainice cu un enigmatic alter-ego plasmuit de propria sensibilitate exacerbată. Scindarea personalității se produce inevitabil odată cu aplicarea tratamentului sever de anihilare a voinței, de „idiotizare” (în aceeași arie a coincidențelor: printre proiectele tarkovskiene — „Idiotul”) și pare însoțita și de o regresie în amintire. Cura la malul mării îl pastrează, parca, în conturul simbolic al aceleiasi albe arce închiptua și de conacul iubirii sale nefericite, iar copilul ce i se alina în preajma raspunde la aceiași apelativ ca soția ramasă undeva, într-un obscur colț al memoriei minții sale bolnave.

Acei *current subteran* care scurt-circuitează fluxul vieții în dramele chevienne (un singur exemplu, celebru, cel din „Livada de visini”, „sunetul unei corzi care s-a rupt”) se face simțit în film pe sugestii vizuale și auditive asemene acelor senzații indefinite care în *Solaris* indicau existența unei inchietaute forme de viață rațională în oceanul planetar, iar în *Călușa* delimitau zona în care orice poate fi, poate deveni posibil. Coloana sonoră mizează parituri de Beethoven și Mahler cu zgomote concrete, reverberînd straniu. Fulgerarea unei raze într-o vitrină, într-o oglîndă, în cioburile unui geam spart par să avertizeze asupra unei prezențe misterioase, obscure — semn că plutește în aer momentul culminației.

Organizarea timpilor acțiunii se face într-o construcție muzicală, un joc al ritmurilor comun și prozatorului-dramaturg și regizorului-scenarist; după preambul, se insistă pe repetabilitatea starilor de fapt, pe apogeele teninii, fulgerarea unei raze într-o vitrină, într-o oglîndă, în cioburile unui geam spart par să avertizeze asupra unei prezențe misterioase, obscure — semn că plutește în aer momentul culminației.

vede decât el, într-un efort de autogestivare, amendat plastic prin dispariția culorii din cadru. O devitalizare accentuată sobru prin concentrarea asupra esenței replicii, a cuvintului translat integral din fila cărții în film. Cu un spor de consistență filosofică pentru că, scutit de tonul vaferisant al nuvelei care taxează ironic „cocktailul” Schopenhauer Nietzsche, se plasează în actualitatea imediată a unei ardențe probleme (de sorginte și chehoviană): „ruptura dintre conștiință și voință”.

Sensul  
O invitație (directă-indirectă?) la resurrecție morală. Conformă și crezului celui care în 1979 semna **Călușuza**: „manifestarea extremă a credinței în dăria morală”.

Virtuțile premonitoare ale creatorilor de geniu fac ca spiritele lor să se întâlnească și să înfruntească și opera emulilor, asigurându-și și astfel perenitatea.

Irina COROIU

## A mai căzut o stea...

Conform lui Malraux, diferența dintre un star și un mare actor constă în aceea că marele actor se transformă ca să intrupezze un personaj, pe când starul transformă rolul în așa fel încât să coincidă cu personalitatea sa. Așa stau lucrurile și în cazul Avei Gardner, una din ultimele stele ale ecranului, de care ne-am despărțit recent.

**D**eclarată la un moment dat — prin anii '50 — cea mai frumoasă femeie din lume, Ava Gardner a stîrnit întotdeauna admirația spectatorilor de ambe sexe, căci într-adevăr era și foarte frumoasă și foarte femeie. Senzualitatea chipului și a trupului său face parte din categoria „imbatabile”. Din acest punct de vedere, ar fi fost desigur mai bine ca despre Ava să fi scris un bărbat, categoric mai vulnerabil la puterea ei de seducție. Ar fi descris-o cu înflăcărare, sau cu delicatețe, oricum în consonanță cu interesele intime ale cititorilor bărbați ai revistei, mai puțin dispuși să gaste comentarii cerebrale la adresa unei posibile intrupări a zeiței Venus pe pământ.

Lăsînd giurma la o parte, trebuie să spun că, de fapt, publicul nostru nu a văzut-o pe Ava Gardner decât într-un singur film semnificativ pentru cariera sa, celelalte fiind **Orchestra ambulianță**, **Mayerling** și **Pasărea albastră**. Și astfel chiar dacă filmul acela este mult prețuitul **Noaptea iguanei**, „o idee” despre mitul Avei Gardner n-a avut cum să se formeze, iar despre persoană sa nu s-a știut mai nimic, informațiile gen „soția lui Frank Sinatra” (una din multele) sau „soția lui Mickey Rooney” (iarăși una din multele) — fiind de planul extra-artistice al vieții sale. O viață care a început modest dar, ca-n filme, tinăra vinzătoare remarcată de un ochi versat este de la 20 de ani angorată la „uzina de vise”. După patru ani (în care a apărut în 21 de filme cariere) — în 1946 deci — vine și ocazia cea mare: rolul unei femei fatale în **Ucigașii**, adaptarea unei povestiri de Hemingway. Marele succes al Avei (care își câștiga acum nu numai gălbănele de vedetă, dar și prietenia marelui scriitor) se datorește, după cum o afirmă ea însăși, încrederei acordate de producătorul Mark Hellinger, primul care „a văzut în mine o actriță și mi-a înșufălat răspunderea necesară calității de star”. Aici stă, de altfel, și explicația numărului foarte mic de filme în care Ava este și altceva decât o frumoșește rapitoare și altfel. Nelipsită de aptitudini actricești, dobind tot timpul să progreseze, făcîndu-și mereu probleme (cu ocazia filmărilor la **Mogambo** era în-

grozită că l-ar putea dezamăgi pe John Ford) vedeta a înținit prea puțin regizorii căpăbili să vada în ea și altceva decât un „sex-symbol”. Albert Lewin, de pildă, realizatorul filmului **Pandora și olandezul zburător** — po-vestea unei femei incapabile de a răspunde cu dragoste la dragoste, dar care accepta sacrificiul surorilor pentru a se uni în moarte cu nemuritorul Olandez, care numai așa își va putea gasi odihna. Sau Joseph Mankiewicz, autorul unui film aproape legendar: **Contesa descuși** — unde dragostea mult căutată de o tinăra devenită peste noapte vedetă de cinema va apare abia mult mai tîrziu, dar în persoana unui aristocrat lipsit de virilitate.

Din fericire pentru spectatorul român, în **Noaptea iguanei** de John Huston avem de-a face cu momentul de împăcare a starului cu actrița. Întoarsa de puțina vreme la Hollywood, sub o cană de vreo doi ani în compania unor grupuri de tineri petrecăreți, Ava Gardner nu mai juca roluri de tinăra. Frumusețea sa puțin obosită acum, o făcea și mai atrăgătoare. (Ultimele țărni de Stanley Kramer datează din această perioadă de trecere). Nu-i de mirare deci ca Liz Taylor n-a parasit locurile unde s-a turnat **Noaptea iguanei** cit timp au durat filmările, păzindu-i cu strictețe pe Sulton... dar Ava, în afara distracției ce și-o oferea gonind în viteza cu mașina prin apa mării ce se izbea de piciorul falezei, nu avea altă preocupare decât... Maxine Faulk.

Nu știu ce actrițe s-au confruntat pe scena cu complexul personaj imaginat de Tennessee Williams. Dar o cunosc foarte bine pe Ava-Maxine, așa cum a creat-o John Huston: femeia nărașă care îi subste în taina pe zburcumatul Shannon și totuși este în stare să îl lase sa plece cu o fata bătărnă și serafică, în speranța că, astfel, barbatul își va gasi în sfîrșit pacea sufletului; proprietăreașă hrăpăreșă a unei paragi de hotel care e în stare, în numele dreptății, să-i spună unei cliențe nesuferite tot ce crede despre ea, cu riscul diminuării incasarilor; Maxine cea vulnerabilă care și-a construit o carapace de primitivitate, cîmșim și duritate, sub care n-au pierit însă nici simțul onoarei, nici sensibilitatea. Fața în față cu ingerul blond intrupat de formidabilă Deborah Kerr, Ava este o lăturcă, singele îi ciocotește în vine, se ciorovăiește cu toată lumea și îi batjocorește pe toți, e imprevizibil de rațională și de tra nita în același timp, înspăimîntată că i s-ar putea decela condiția de înfrîntă. Nu i se pot uita nici privirea răutăcioasă, nici risul acela rașuș și animalic, nici unduirele de felina din scena bai nocturne...

Poate că este mai bine așa, că nu i-am văzut sumedenia de filme ce-i exaltau frumusețea brună, nelăsîndu-ne să o vedem și altfel. Ava-Maxine, mahalagioaică și descușă, rămîne pentru noi o contesa a ecranului.

Aura PURAN



Ava Gardner

## Eu sînt Soso! Tu ești Soso!... El e Soso!

**D**a, eu sînt Soso, eroul din filmul **Munții Albaştri**, eu umbliu mereu cu o povestire sub braț (sau un roman, sau un scenariu de film, sau o piesă de teatru), pe sub nasul birocratilor, pe sub nasul unor indivizi care nu doresc altceva decât să-și încaseze un salariu („plina la loc fix” — vezi plinătatea metaforilor mazilienene) și pe care autorul peliculei amintite, regizorul gruzin Șenghelaia, îi absolvea de vina de bază probabil.

Fiindcă în spatele tabloului, cu un peisaj din Groenlanda, în spatele murelor vetuste dintr-un colton cădător („cuibul” — iată plinătatea metaforei lui Tudor Popescu) există, desigur, și un interes material, dincolo de salariu. Există poate și o-telegere, din ochi, din bancoala strecurată gîngă pe sub pupitre, printre piese de șah... Și neștitor la treaba asta, Soso merge aiurea cu povestirea asta sub braț... Trăind visul, bucuria scrierii ei (să ne-amintim de taina actului scrisului din „Romanul teatral” al lui Bulgakov) și fiindcă toate astea nu sînt arătate... adică mișcările astea cu spaga, cu-telegerea („ca-ntr-o omenie” conform legii lui Ohm: „lii om cu mine, și-am să fiu și eu om cu tine”) în acest film nu există, acest film necoborîndu-se pînă unde s-ar putea cobori, el rămîne o simplă metaforă.

O metafora care se numește Soso. De-aceia Soso pot fi și eu (deși n-aș vedea altfel nici o legătură), poți să îi și dumești, eventual chiar și tata-mare! Fiindcă este acest Soso un adevărat om absurd, care-ar trebui adăugat la galeria camușiană din „Mitul lui Sisif” alături de tipuri ca ale donjuanului, ale cuceritorului, ale celui care creează și ale celui pe care l-am uitat, un al cincilea tip: al tipului pus într-o lume contrafăcută, ale omului cu O mare, care habar n-are de legea lui Ohm (în sensul legii lui Ohm de mai sus) și universal și vede mai departe de entropia lui; istoria universală de legile ei economice ineluctabile.

Iar Soso, Soso care ești dumești și eu, naivul cu manuscrisul sub braț, în timp ce lucrurile sînt mult mai serioase și nu depind de un manuscris, fie el și genial... Și aproape, aproape de Soso și de toată vina lui ca un spasm intern, o dragoste mereu neprizată, oare acum nu s-ar mai putea programa (de la un moment dat, în trecutul apropiat, acest lucru nu a mai fost posibil) acest film de excepție, această comedie altă de meditație a acestui regizor pe nume Șenghelaia și cărui film merge pînă la absurd? — Ce-i mai absurd, decât firescul? ar fi spus un mare filosof, dar pînă atunci mulțumii-vă cu marturia mea, a mea, a lui Puși Firescu (așa mă știu prietenii) sau Soso Firescu (așa mă cred dușmanii) care aducem un alt de dragăstos omagiu filmului **Munții albaştri** și va rugam, dragi difuzori, măcar încă o dată... zău... va rugăm...

SOSO FIRESCU

sau pt. conf. Dumitru DINULESCU

noul  
**INENM**

Coperta I: Bianca Brad, cunoscută din: Zîmbet de soare de Elisabeta Bostan și Duminică în familie de Francisc Munteanu. Foto: Victor STROE

Coperta IV: Kevin Costner alias Elliott Ness din **Incoruptibilii** de Brian de Palma, aici în **Dans cu lupii**, regie proprie.

Piața Presei Libere nr. 1 București — 1917 Exemplarul lei 8

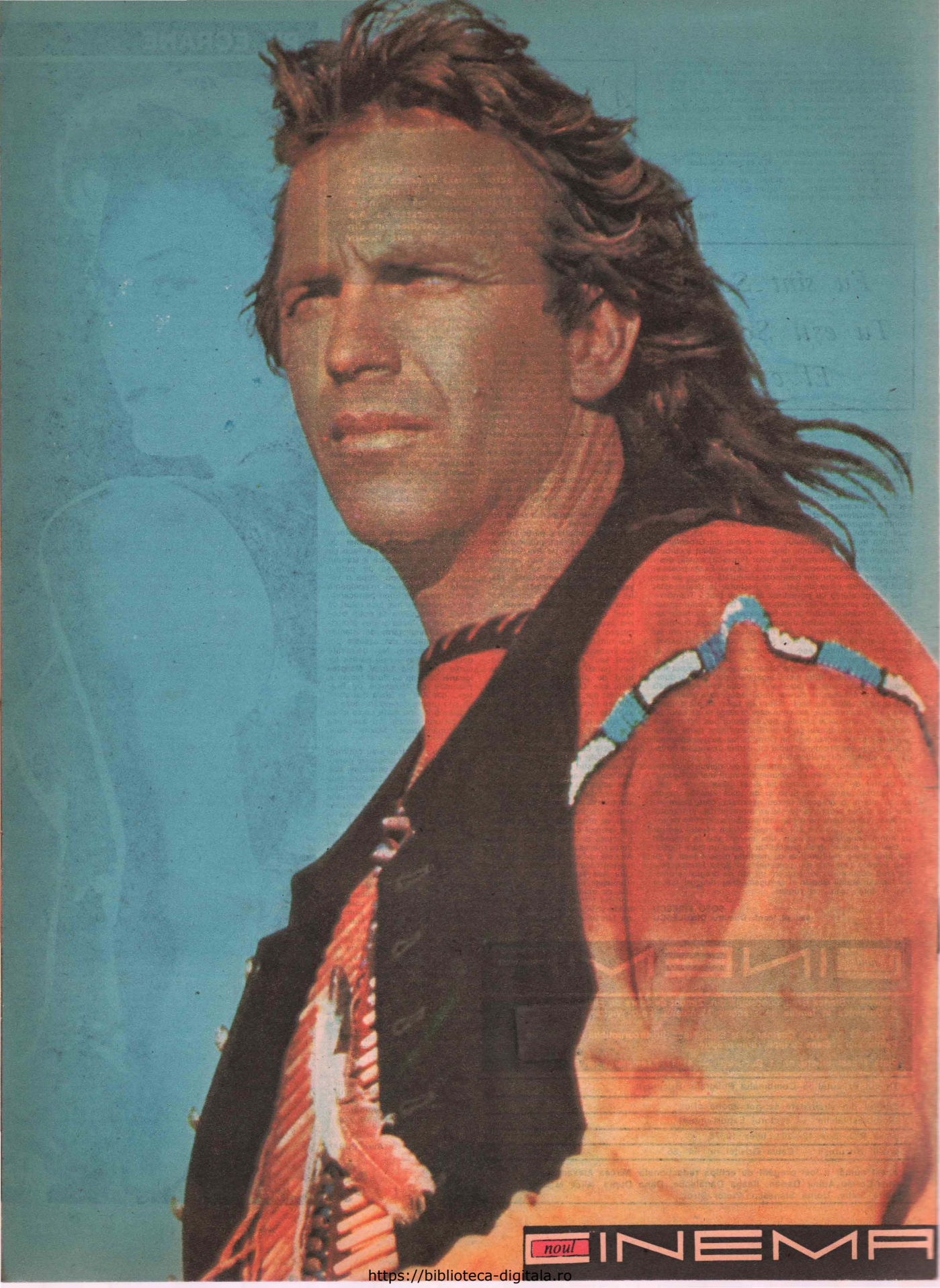
Tiparul executat la Combinatul Poligrafic București

---

Cititorii din străinătate se pot abona prin:  
„Rompresfilatelie” — sectorul Export-import  
presă P.O. Box 12—201, telex 10376  
presfil București — Călea Griviței nr. 64—66

---

Acest număr a fost pregătit de echipa redacțională: Mircea Alexandrescu, Irina Coroiu, Adina Darian, Ileana Dănălașca, Dana Duma, Alice Mănoiu, Ioana Stălie, Doina Stănescu, Victor Stroe.



noul INEMAR