

## ■ FLORIAN POTRA

# Trepte pe cer

Inceputul e fellinian, ba chiar un fel de replică la „Cristul salahor“ purtat de elicopter pe deasupra unei Rome snobe, în secvența de deschidere din *La dolce vita*: la noi, pare a polemiza autorul, elicopterele transportă lucruri mai utile, deși uneori tot cruciforme, cu brațe duble, ca în cazul pilonului de înaltă tensiune — albă și pură pasăre metalică verticală — dus, în plutire lină, până în creierii Bucegilor, unde-l așteaptă o echipă de „liniori“, de „zburători“ electro-energeticieni. Filmul este povestea implantării, acolo, în munți, a acestei creații industriale, căreia Andrei Blaier se pricupe să-i atașeze imediat virtuale conotații poetice, fiindcă toată lumea înțelege că întâmplările la care va asista sînt „interesante“, adică, în stare să suscite interesul, nu numai ca informații semantice, strict economice și tehnice, ci, mai ales, ca informații estetice și morale. Din păcate, vraja țeșută în primele imagini se destramă destul de repede, și nu din incapacitatea regizorului-scenarist de a crea momente de lirism, ci din incapacitatea aceluiași de a face să fuzioneze, până la o completă omogenizare, elementul documentar și cel de ficțiune, de imaginație și de invenție artistică, elementul economic, productiv, și cel social-uman, structura narativă și încărcătura de vibrație, de emoție poetică. De ce și cum?

Atît în alegerea temei, a mediului specific al liniilorlor, cît și în descrierea documentară a lumii lor, Blaier se dovedește inspirat și original, cu rapide și eficace notații lingvistice (de limbaj filmic, dar și de lingvistică generală) spontane, vii, autentice, într-un climat cinematografic în care pătrunde, parcă, însuși aerul tare al înălțimilor montane: acțiuni, gesturi și cuvinte de toate zilele, firești, la cabană și la locul de muncă, în jurul pilonului-pasăre. Dar, pentru ca filmul să treacă de la documentar la ficțiunea de lung metraj, Blaier avea nevoie de o *story* — tramă, conflict, dramă — și, încă, nu de una banală, ci de una pe măsura oamenilor (personaje și, mai mult, tipuri) cu care pornește la acțiune. Aici se produce, însă, fractura.

Blaier n-a mai căutat — pe fondul de autenticitate documentară, voit și obținut de el însuși — situații, psihologii, relații și medieri care să se formeze cu *necesitate*, din fluxul realității, ci le-a împrumutat din muzeul (imaginar) de „rețete“ și „clisee“. Ridicarea în picioare, concretă, a pilonului nu se potrivește cu proiectul elaborat în birou, la planșetă; se impune o confruntare între proiectant și executant — pînă aici, totul e perfect. Proiectantul este, însă, proiectantă, o femeie, și nici așa nu ar fi rău, doar că, într-adevăr, nu e una oarecare, ci chiar fosta iubită a șefului de echipă: deși lucrează amîndoi în aceeași „ramură“ — energie electrică — ei nu mai știu nimic unul de celălalt, de cincisprezece ani, adică, de pe vremea cînd erau studenți, iar el, șeful de echipă, fusese nevoit s-o abandoneze, odată cu studiile, și pe ea, cea care, de atunci, l-a uitat pe el, s-a măritat, are doi copii și e fericită, pe cînd el, cel care, ce-i drept, cam bea (dar se drege repede cu bicarbonat), n-a uitat-o, nu s-a însurat și nu e fericit.

Proiectanta sosește însoțită de un fel de responsabil-casier (aduce retribuțiile muncitorilor, pe care aceștia le refuză gentil, amîndînd mereu încasarea). Dacă această întru-chipare a birocrăției bonome prelungeste filonul pitoresc-documentar, proiectanta e purtătoarea „dramatică“ a unei suite de lovituri de teatru, care, sub raport tehnico-productiv, culminează în *suspensul* aventurii celor doi tineri liniori, amenințați să moară electrocuțați (la exploatarea efectului cărui *suspense*, autorul renunță inexplicabil), iar sub raport moral și sentimental, culminează în mărturisirea femeii, precum că nu e măritată, nu are copii, nu e fericită și, prin urmare, e slobodă să dobîndească toate aceste stări cu el, cu șeful liniilorlor, cu care s-a înfruntat și profesional, într-un meci încheiat la egalitate (cu o mai netă dominare a lui, a bărbatului, totuși, fiindcă Blaier e mai puțin „feminist“ decît numeroși alți colegi ai săi). Ar fi fost păcat, nu-i așa, ca lui, atît de viguros, atît de integru și de priceput în meserie, să nu i se deschidă perspectiva de a se însoți cu ea, atît de feminină, de frumoasă și de sensibilă (sau invers).

Aici stă, în narațiunea filmică, partea de „făcătură“, de „prefabricat“, caracterul ei „comercial“. Ce înseamnă, în fond, un film comercial? Simplu: elementul de interesare (cointeresare) a spectatorului nu mai este „spontan“, „genuin“, „autentic“, întim contopit în concepția artistică și în țesătura ei concret-expresivă, ci este căutat și adus din afară, mecanic, „dozat în mod industrial“, ca element de efect

Se anunță și se enunță conflictul: nepotrivirea pe teren dintre proiectul „ei“ (Silvia Popovici) și aplicarea practică a „lui“ (Gheorghe Dinică). La mijloc „moderatorul“ birocrat (Petre Gheorghiu)



și de succes imediat. În ultimă analiză, un element inautentic, artificial.

Totuși, în ciuda acestei concesiі făcute unei popularități standardizate, filmul lui Blaier își păstrează un anumit farmec, se deapănă, de-a lungul lui, un fir de simpatie umană. Din două motive. Pe de o parte, datorită trainicei întemeieri *documentariste*, unei încrederi și pasiuni sincere pentru viața oamenilor, susținute cu pregnanță do imaginea operatorului Nicu Stan; pe de altă parte, datorită justei intuiții și talentului vădit al interpreților, care reușesc să reducă — paradoxal, chiar ei, actori de teatru — o parte din „efectul de teatralitate“ atins — fără vrere, din neștiință, deocamdată, de a se descurca altminteri, mai bine — de un regizor, prin definiție, de cinema, cum e Andrei Blaier. Astfel, prin puterea ei proprie de fascinație, ca și printr-o impecabilă conduită actoricească, inteligentă și sensibilă, Silvia Popovici își impune autoritar personajul (proiectanta), atât în planul ficțiunii narative (unde cel *scris* de autor părea a fi destul de indigest), cât și în planul strict al ierarhiei creației de roluri, deoarece sarcina ei a fost, tocmai, mai dificilă decât a lui Gheorghe Dinică, excelent ca șef de echipă liniar, definit cu binecunoscutele mijloace și trăsături de esențialitate, vigoare și rigoare. Colorind individual o tipologie pitorească, uneori folclorică, ceilalți interpreți au reușit adesea — în scene colective — să dea un „sunet“, pînă la un punct, unitar scenogra-

fiei umane propuse de regizorul-autor, dintre ei ieșind în evidență Petre Gheorghiu, în birocratul cumsecade, Ilarion Ciobanu, într-un cabanier cu șorț, soț descumpănit de fuga nevastei și tată al unui copil ănimos și sentimental, dar cam tîmp; apoi, Dan Nuțu, Nucu Păunescu, Boris Ciornei și Alexandru Boroș, acesta din urmă, demn de o remarcă specială, pentru credibilitatea restituirii amestecului omenesc de frică-îndrăzneală. (În paranteză: vorbirea, rostirea filmică lasă considerabil de dorit, mai cu seamă, în dialogurile cu mai mult de doi interlocutori, denotă o operație de post-sincronizare neglijentă, o ureche regizorală nu destul de perspicace. A propoz: de ce „trepte pe cer“?)

Deși nu se sublimează totdeauna în opere rotunde, complete, „desăvîrșite“, eforturile de autor cinematografic ale lui Andrei Blaier nu se irosesc în vînt, regizorul nostru nu încărunțește degeaba, cel mult, încărunțește greu. Cu fiecare nou film al său se adaugă — după o prealabilă cucerire — cîte o parcelă, mai mică sau mai mare, de expresivitate specifică, de autonomie stilistică. Într-o bună zi, adunate, aceste parcele, aceste „tichete“ de mozaic, vor întregi o importantă operă de artă adevărată, de o profundă rezonanță umană și estetică. Se înțelege, astfel, că orice reamînlire cu Blaier e întotdeauna așteptată cu reală curiozitate și speranță. De aceea, vorba unei persoane din film: a *visonlataș*, la revedere, tovarășe Blaier!