

A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român

De la tematica politică spre filmul politic

C Nr. 3
Anul XIX (219)
ne
ma

Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, martie 1981



DE LA TEMATICA POLITICĂ SPRE FILMUL POLITIC



Apropiata aniversare a Partidului Comunist Român se constituie într-un nou îmbold, al gândului și al faptei creatoare, ca un prilej fertil de a analiza, fiecare în domeniul său de lucru, avansul înfăptuirilor noastre și cerințele dezvoltării viitoare.

Nimic mai necesar și mai sănătos decât a avea mereu în față amploarea eforturilor constructive ale poporului nostru, reperatele pe care partidul, centrul vital al națiunii, le fixează pentru progresul civilizației noastre socialiste, pentru afirmarea noastră liberă și independentă, într-o lume pe care o vrem mai bună și mai dreaptă. Este temeiul trainic al evoluției întregii vieți naționale, sursa generoasă a oricărui act artistic autentic, a ideologiei noastre revoluționare și umaniste, pusă în evidență, cu stăruința marilor cauze, de fiecare dată când ni se adresează, de către secretarul general al partidului, președintele **Nicolae Ceaușescu**.

Este un temei al echilibrului și un stimul al căutării perpetue, de care artistul are în egală măsură nevoie, pentru ca talentul său să producă în acord cu preocupările țării și ale lumii. Este, în același timp, un criteriu al selecției valorilor, pentru că numai creatorul de reală vocație știe să extragă din acest racord șansa de vîrf a unor opțiuni proprii, originale, în timp ce meșteșugarul mediocru va trăda mai repede paloarea întocmirilor sale.

Cinematografia românească, atît de deschisă prin natura sa artistică și civică, spre realitatea prezentă, spre exigențele unui public aflat el însuși în plină prefacere culturală, este interesată în cel mai înalt grad să beneficieze de șansa superioară a unor realizări angajante, de calitate și de excepție, care să o consacre ca artă matură și competitivă.

A 60-a aniversare a partidului este de aceea pentru noi un eveniment dintre acelea care iradiază semnificații de durată, aplicate unui proces intim de cristalizare a personalităților creatoare, de definire a modalităților de lucru, de finalizare a investigațiilor tematice și a ipotezelor stilistice ale filmului românesc, în drumul său către publicul pe care vrem să-l atragem și să-l formăm, către audiența internațională pe care vrem să-i cîștigăm.

Cu convingerea că tematica politică, în variatele sale dimensiuni și reflexe, filmul politic, ca direcție și ca specie artistică, reprezintă prin excelență un teritoriu de confruntare a talentelor timpului nostru, inaugurăm în acest număr al revistei un coloziv de lucru, menit a pune o dată în plus în lumină experiența și căutările cineștilor noștri, odată cu preferințele și judecățile pe care critica și opinia publică le formulează față de lucrările lor.

1. Dacă am considera depășite discuțiile legate de terminologie, pe care dintre filmele politice sau cu temă explicit politică realizate de cinematografia noastră, ați dori să le citați și cum ați aprecia gradul reușitei lor?

2. În ce ar consta virtuțile lor inedite, contribuția lor la afirmarea acestei importante direcții de preocupări a cinematografiei românești și care ar fi limitele lor?

3. Cum vedeți dumneavoastră deosebirea dintre «a fi politic» și «a politiza», dintre «a fi actual» și «a actualiza», cu raportare la calitățile și deficiențele filmelor?

4. Asupra cărora dintre momentele sau compartimentele sau modalitățile de lucru ați vrea să atrageți atenția, în efortul de a depăși limitele constatate pînă acum în filmele noastre?

ploarea și continuitatea unei preocupări de frunte, care face cinstite cineștilor noștri.

Din păcate, aproape de «gradul reușitei», noi nu prea știm să prezentăm cum trebuie și unde trebuie filmele pe care le facem, pentru că ele ar putea interesa în mai mare măsură pe mulți și ne interesează și pe noi, ca alții să vadă și să înțeleagă care sînt realitățile și realizările noastre. Vorbes bineînțeles de filmele bune, nu de cele confecționate după șabloane, în care nu ne putem regăsi experiențele și aspirațiile. Sigur, am vrea ca filmul politic să ne reprezinte totdeauna pe deplin, pentru că am trecut prin niște frămîntări, am trecut prin niște greutăți, am cîștigat mult și am pierdut uneori, am fost marcați de o revoluție pe care am înfăptuit-o noi înșine, sub conducerea Partidului Comunist Român.

3. Ceea ce este inventat uneori într-un birou, de către unii care nici n-au trăit realitatea sau timpul respectiv și nu dovedesc nici capacitatea de a le reconstitui, nu poate fi convingător și publicul simte fabricația. Ni se întîmplă cîteodată și în teatru să punem în scenă cîte o piesă slabă și să ne lăudăm pe urmă că avem «cîncă o piesă românească de actualitate». De asemenea, oricine vede și simte «făcătura», cusătura cu ață albă a unui subiect de genul «au fost odată trei tineri care au împărțit cinci afișe în ilegalitate și au fost prinși». Avem și astfel de filme superficial confecționate, dar ele nu mă fac să le uit pe cele despre care am vorbit înainte.

4. Scriu răspunsul la aceste întrebări în pauza unei repetiții de teatru, cu o piesă extraordinară a lui D.R. Popescu, conținînd 14 tablouri eminate cinematografice, despre istoria pe care am trăit-o din 1944 pînă în 1974. Se numeste «Mormîntul călărețului avar». Este una dintre cele două piese — a doua fiind «Orașul victorului» de Horia Lovinescu — cu care Teatrul Bulandra marchează a 60-a aniversare a partidului. În genere, în teatru nostru reputăm cele mai mari succese tocmai cu piesele românești, unele pornind de la

materia ardentă a actualității, care a făcut eventual obiectul unor incitante articole de presă, cum e piesa lui Adrian Dohotaru «Anchetă asupra unui tînar care n-a făcut nimic». Vreau să spun că filmele românești ar putea pleca, mai des, de la asemenea texte de mare interes, care dezbate cu ascuțite probleme ale construcției de partid și ale construcției socialiste în genere, texte care conțin un bogat material de viață și excelențe valori expresive, oferindu-se a fi și mai bine puse în evidență de către această artă de largă audiență, care este filmul.

În această ordine de idei, trebuie să ne simțim încurajați în cel mai înalt grad de independența de gîndire și de modul revoluționar autentic, creator, în care sînt afirmate ideile în viața noastră politică, începînd cu conducerea partidului, cu secretarul său general, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Inclusiv de curajul de a afirma, de pildă, că într-o perioadă întreagă, în care am spus, de obicei, că totul e bine, am greșit în problema cutare și cutare. Sigur că nici în artă nu e suficientă afirmația, trebuie făcută, cu talent, o demonstrație de tip specific, și uneori s-ar părea că talentul lipsește din unele filme. Dar talente există, și nu numai că există, dar ele sînt sensibile și responsabile, atît în fața realității care ne inspiră și ne captivează, cît și în fața realizărilor confratrilor din alte arte, începînd cu literatura, realizări generate de aceeași realitate a societății noastre socialiste, de aceeași luptă politică la care participăm cu toții. De aceea trebuie ca, și în cinematografie, regizorii și scenariștii de talent să lucreze asupra unor teme și subiecte care-i pasionează efectiv, să-și opereze fînita pe care ei consideră că-i reprezintă, operă pe care, evident, putem apoi s-o supunem oricărei dezbateri, judecării publice, aprecierii critice, pentru că acesta este climatul competiției pentru calitate, pentru reușite de excepție, cel mai propice artei noastre.

Ion BESOIU

**Climatul cel mai propice:
climatul competiției pentru calitate**

1-2. Mă aflu, poate, într-o poziție subiectivă, dar trebuie să spun că cel mai tare am iubit un profund film de dezbateră politică în care am jucat eu însumi, **Puterea și adevărul** de Manole Marcus, cu scenariul lui Titus Popovici. Am învățat foarte multe lucruri, ca experiență de viață și ca mod de a înțelege dezvoltarea societății noastre socialiste, de la activistul de partid Duma, personajul pe care l-am interpretat în acest film. Dar am mai avut și alte filme politice de bună calitate, cu un larg ecou favorabil în rîndurile publicului spectator. În general, nu cred că ne putem plînge, în această epocă, de lipsa filmelor politice. Aceasta a fost o preocupare permanentă a cinematografiei noastre, cu unele rezultate foarte bune. Putem prezenta oricînd și oriunde filme

despre construcția societății noastre noi, pe care încep s-o înțeleagă și alții. Eu știu, de pildă, cu cît interes a fost privit **Puterea și adevărul**, cînd a fost proiectat la Biblioteca română din New York. Dar un bun film politic a fost și **Viforita** de Mircea Moldovan, cu scenariul lui Petre Sălcudeanu, ca și **Actorul și sălbăticia** de Manole Marcus — scenariul lui Titus Popovici, după cum bune filme politice sînt, ca să mă refer la unele foarte recente, **Proba de microfon** al lui Mircea Daneliuc, **Filip cel bun** de Dan Pița, **Mere roșii** și **Casa dintre cîmpuri** de Alexandru Tatos, ca și seria de filme ale lui Sergiu Nicolaescu inaugurată de **Cu miinile curate**, pe care le citez dintr-o listă mult mai lungă, fără pretenția de a o limita sau de a întocmi ierarhizări, ci doar pentru a sugera am-

**Să privim cu mai multă atenție
la proza noastră de azi**

1. Îmi amintesc, fără pretenția de a fi reținut tot ce a creat memorabil cinematograful nostru politic, filmele **Puterea și adevărul**, **Zidul**, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu**, **Clipa**, **Procesul alb**, **Vinătorea de vulpi**, **Rug și flăcără**.

2. Dincolo de faptul că virtuțile de ordine artistic le deosebesc, filmele citate mai sus par legate de o forță de reconsiderare a faptelor de pe poziții politice ferme, o nevoie de adevăr și de dezbateri de principii. Toate vor să reevalueze o experiență fundamentală, atrînd atenția, amintind de funcția critică a artei. Ele

dezvăluie fapte ale trecutului, impunînd prezentului obligația de a veghea.

Din păcate, filmele noastre politice sînt puține. Apariția lor sporadică, necultivarea mai intensivă a temelor politice au făcut ca această direcție să fie urmată rar și inegal. N-a fost suficient încurajată de casele de filme. E adevărat, asemenea filme presupun o anumită detașare în timp, o decantare a evenimentelor, a sensurilor lor: transcrierea, pur și simplu, a unor evenimente politice n-are, în sine, valoare artistică. Numai reconsiderarea lor în actualitate le conferă forța de eveniment, cu

«Partidul se afirmă tot mai puternic ca centru vital al întregii națiuni, de la care emană gândirea cutezătoare menită să asigure transformarea revoluționară a societății, forța ce însuflețește toate energiile creatoare și pune în valoare geniul întregului popor român»

Nicolae CEAUȘESCU



rezonanțe vii, cu semnificația lor prezentă.

Evenimentele relatate, nu cred însă că trebuie să devină istorie pentru a merita să fie aduse pe ecran. Apoi un exces de subliniere a sensurilor, de teamă, pasă-mi-te, să nu priceapă greșit spectatorul, o prea apăsătoare echilibrare a faptelor, o drămuire excesivă a «cantităților» expuse în dispută, sînt doar cîteva dintre viciile, nu numai în scenariile filmelor politice. Și poate un surplus de «actualizare» a sensurilor, o reconsiderare prea «la zi» a oamenilor, a eroilor, cu «mîntea românului de pe urmă».

3. Cred că diferența nuanțată de întrebarea dumneavoastră ține de felul cum cineva abordează politicul, dacă îl înseamnă sau nu cu marca propriei sale personalități, dacă prin politică se urmărește victoria ideilor și nu mici victorii personale, care te fac să evadezi în «politizare». Politica trebuie să fie o condiție de viață, nu o condiție de trai. Starea politică e o condiție firească, necesară. Cînd ți-o impui cu alte mijloace și cu alte scopuri, te trădează.

Atunci apar temerile politizante, echilibrările actualizante, lozincăria și vorbele goale. Atunci fiecare film din epoca de piatră devine «un film politic de mare și eficientă actualitate».

4. Ca și în alte teritorii ale filmului nostru, greul ține de scenariu și de îndrumarea acestuia, neeludînd dintre îndrumători pe regizori. Cred că ar trebui să privim cu mai multă atenție la proza noastră de azi, fără teamă că vom deveni o cinematografie tributară literaturii. Măcar unora că fi subjugați acesteia... Teama unora că vom pierde nu știu ce «specific» ne preface în «specifici» fără substanță. Să nu uităm că cinematografia importantă s-au sprijinit pe literatură. Avem șansa unei proze de mare importanță, a unei pleiade de scriitori de prima mînă, de care în curînd lumea va afla. Să-i chemăm în sprijin, să ne unim eforturile, să sprijinim această proză să pătrundă acolo unde merită, sprijinindu-ne astfel în primul rînd pe noi, filmul românesc.

Andrei BLAIER

sură, o artă autentică. Dar, de multe ori, faptele, întîmplările și preocupările oamenilor nu sînt aduse pe ecran așa cum sînt ele. Minciunile — toate desigur — sînt acelea care fac pe pămînt viața urtă. «Minciuna literară» e admisibilă, dar numai atît cît să nu falsifice adevărul din viață.

4. Consider că tot ce facem noi, oamenii — zilnic — e politică. Unii spun că nu fac politică. Chiar numai spunînd asta au și făcut politică. Modalitatea de a lucra în orice domeniu — și cu atît mai mult

în artă — este cu deosebire o manifestare politică. Cel ce muncește în cultură trebuie să fie considerat activist de partid.

Poporul nostru este condus în prezent de oameni politici de mare valoare. Dacă noi, artiștii, ne vom ridica, în operele noastre, la înălțimea acestei politici, vom avea o cultură cu care să se poată mîndri urmașii. Artă care are rădăcini autentice în preocupările poporului de pe acest pămînt este și o artă politică.

Ernest MAFTEI

Ca să nu discutăm apolitic despre filmul politic

Fiecare film bun este un film politic

1. Cred că orice act artistic este în mod manifest și unul politic. Nu putem despărți politica de artă, deși există momente în care o direcție sau alta capătă prioritate sau un accent aparte, sub semnul necesității, privită dialectic. Măsura reușitei este egală cu valoarea artistică autentică, realizată de autori. Fiecare film bun este un film politic.

2. As răspunde printr-o parabolă. Eram copil, în livada părintilor. Tata semăna pepeni verzi. Venisem acasă în prima vacanță și văzusem, în grădina, unii lujeri lungi, de treceau dincolo de gardul vecinului, avînd pe ei pepeni mulți, dar mici cit pumnul. Alți lujeri, scurți, de un metru, aveau pe ei pepeni cit căldarea.

Întreb pe tata, foarte nedumerit, cum de se întîmplă treaba asta. «— Măi băiete, ai început să te prostesti, se cunoaște că te-am dat la școală! Uită-te la rădăcină!» Ce credeți? Lujerul cel lung nu-și făcuse nici o rădăcină. Mergea, așa, pe deasupra pămîntului. Cel scurt era prins în pămînt de nenumărate rădăcini. Așa o fi și cu arta — gîndesc eu azi. S-o facem să aibă rădăcini în acest pămînt pe care trăim. Dacă filmele nu vor avea rădăcini autentice, nu vor rodi.

3. Aici e mai greu de răspuns. Eu consider că, dintoate, oamenii din viață, toți, sînt personaje. Dacă biografia celor aduși în film nu ar fi de multe ori falsificată, noi am avea, în mai mare m-

1-2. Ar fi bine dacă am putea socoti depășite discuțiile legate de terminologie. Mai ales pe acelea care plutesc în sofisme, ca un mod de a nu spune în fond nimic, de a nu risca nici o definiție și nici o opțiune precisă. De pildă: «toate filmele sînt politice, la ce bun să vorbim despre o categorie distinctă a filmului politic?». Cu asemenea judecăți globale, e greu să încheiem un dialog într-un domeniu în care decisive sînt accentele și disocierile de nuanță. Sigur că Sofocle însuși era «politic», iar «Hamlet» poate fi discutat și ca o piesă «politistă», dar acest joc al noțiunilor nu negă realitatea nouă a unei specii (și în literatură, și în teatru) care a marcat timpul nostru, în așa fel încît, în pofida oricărei sofistici, filme ca Z de Costa Gavras sau Cadavre de lux de Francesco Rosi se vor numi, în istoria cinematografului, filme politice.

Ca să nu discutăm apolitic despre filmul politic, s-ar putea distinge, cu tot relativismul, două căi, două direcții, două modalități de abordare a politicului în producțiile noastre cinematografice, și nu numai în ele.

În prima variantă, efortul autorilor se concentrează mai ales în sensul unei maxime epurări și decantări a enunțurilor concrete, politicul, de la datele cărui se pleacă, de-

venind un element de subtext, de fundal sau de atmosferă, iar în avanscă impunîndu-se, captînd toată atenția, caracterele, destinele și accidentele individuale. Este ceea ce la noi a dat un film politic elegiac: Cînd primăvara e fierbinte de Mircea Săucan, Duminică la ora 6 de Lucian Pintilie (scenariul Ion Mihăileanu), Procesul alb de Iulian Miha (scenariul Eugen Barbu), Canarul și viscolul de Manole Marcus (scenariul Ioan Grigorescu), Zidul de Constantin Vaeni (scenariul Dumitru Carabă) — ca să ne referim la vîrfuri ale unei producții de mai multe decenii, în care descernem o sensibilitate și o vibrație reală, proprie, față de temele în cauză. Film politic elegiac, pentru că, pe fondul de sensibilitate al acestor autori, individual într-o ecuație politică implică spiritul de sacrificiu al eroilor evocați, mai toate filmele reprezentative ale acestei direcții reconstituind, sub o aură romantică, momente ale trecutului, cu scopul vizibil de a re-sensibiliza conștiințele contemporane față de semnificația general-umană a experiențelor consumate în lupta revoluționară.

În a doua variantă, traseul este invers și accentul așiderea, autorii căuțînd, în con-

(Continuare în pag. 4)

De la tematica politică spre filmul politic

(Urmare din pag. 3)

text, politic ca atare. Este filmul politic polemic: **Puterea și adevărul** de Manole Marcus (scenariu Titus Popovici), **Clipa** de Gheorghe Vitanidis (scenariu Dinu Săraru) și cam atât citabil. O specie mai puțin frecventată, mai dificilă, întrucât presupune extragerea dramaticului din însăși ciocnirea manifestă a crezurilor și acțiunilor politice. O specie mai modernă, în același timp, pentru că refuză multe dintre atu-urile tradiționale ale succesului, mizând nu pe sentimentalitatea publicului față de evocarea trecutului, ci pe procesul de politicizare și de radicalizare politică a aceleiași public, confruntat cu fenomene ale prezentului. În acest sens, filmul politic polemic este filmul politic propriu-zis, afirmat în multe cinematografii ale anilor '70 ca o categorie nu doar tematică, ci și estetică.

Nu sînt, evident, două direcții divergente. Ele se pot întâlni în filmografia unuia și aceleiași autor: Manole Marcus a apelat la esesistica elegiacă în **Canarul și viscolul** și s-a angajat în analiza polemică prin **Puterea și adevărul**. Mai mult, uneori cele două modalități se contopesc, firesc, în una și aceeași operă: **Trecătoarele iubiri** de Malvina Urșianu sau **Vînătoarea de vulpi** de Mircea Daneliuc (scenariu Dinu Săraru). Dar le putem discuta, cu folos, și separat sau prin comparație, pentru că astfel ies mai bine în evidență diferențele calitative. Mai ales, devine evident un deficit de implicare și de definire stilistică în producțiile celei de-a doua specii, ale filmului politic propriu-zis. Cu toată noutatea lor programatică, **Puterea și adevărul** și **Clipa**, ca unele mostre citabile în această grupare (deși, arhivistic, titlurile sînt mai multe) apar nu numai reduse numeric, dar și mai lax articulate cinematografic. Insuficient detașate de tradiția retorică, ilustrativă și academistă, **Puterea și adevărul** și **Clipa** sînt departe, de pildă, de acea integrală și elevată implicare a mijloacelor în tratarea unui moment revoluționar, pe care o izbutea Mircea Săucan în **Cînd primăvara e fierbinte** și mai palidă, ca repere filmitice, decît toate lucrările citate în prima serie. Dar experiența lor este extrem de prețioasă și încurajatoare, nu numai

prin premisele dramaturgice, ci și prin scîderile concepției și realizării cinematografice. Ele par să demonstreze că dificultatea majoră de care ne împiedicăm, în aspirația spre performanță, n-ar fi aceea a revelației adevărurilor acute și grave. Händicapul ultim n-ar fi, deci, unul exterior actului de creație, n-ar fi înălțat de tabu-uri, ci de minusuri care ne aparțin.

3. «A politiza» exterior este un mod de a fi apolitic, în timp ce «a fi politic» înseamnă azi a fi la obiect, a proceda cu direcție. Dacă nu reușește încă să facă din filmul politic, în sensul modern al noțiunii, o specie artistică pe deplin afirmată, cinematografia noastră riscă în schimb să înalte edificiul unei poetici a sabloanelor, a supraasigurărilor teiziste și didactice. Aici ar fi de citat multe titluri pe care nu le-am scotocit citabile mai sus, chiar dacă filmele în cauză nu păcătuiesc decît prin aceea că reproduc, la un nivel mai scăzut, în minor, cele două categorii înainte schițate, într-un registru manierist-elegiac sau tehnicist-polemic: **Întoarcerea lui Magellan și Proprietarii**, **Minia și Avaria**, pînă la foarte recente **Labirintul și Ancheta**.

Sîntem poate nedreptiți uitînd să pomenim, înaintea acestora, o serie întregă de realizări meritorii, ca **Facerea lumii**, **Aseidiul** sau **Speranța**. Dar aceasta este, în timp și în perspectiva unei competiții deschise cu realizările de vîrf ale cinematografului contemporane, soarta lucrărilor medii care nu propun noi categorii, nu marchează, printr-o viziune omogenă, prin distilare expresivă, un moment cinematografic puternic reliefat, nu frapăză nici măcar prin defecte.

4. Esențial este momentul regizorial, în compartimentul său scenaristic, ca modalitate de implicare ideatică și estetică a autorului de fapt și de drept al filmului. Asta înseamnă a-l considera pe regizor nu doar ca autor al decupajului tehnic și ilustrator al unui text dat, cu vagi aseasonări «specifice», a nu-l confunda nici cu șeful de orchestră care interpretează o partitură străină, înseamnă a-l cere și a da posibilitatea să restructureze toate premisele tematiche, scenaristice, plastice etc. în forma unui discurs propriu, personal, inconfundabil.

Valerian SAVA

Virtuțile filmelor politice de la noi ar consta în faptul că autorii lor s-au constituit în deschizători de drumuri sau, dacă este prea mult spus, au bătut potecă prin locuri puțin umblate. Desigur, privesc acum, cînd viața politică și reformele democratice au luat-o cu mult înaintea, ele par să-race cu sferturile lor de adevăr, dar la timpul respectiv, sfertul era oare sfert?

Ele vor rămîne pentru cei ce vor veni după noi ca puncte de reper prin multa sau puțină cetățenie de care au dat dovadă autorii lor, eu aș zice **multa**, deoarece, așa cum au putut și s-a putut, și-au asumat răspunderea veacului.

Petre SĂLCUDEANU

Filme politice? Iată cîteva exemple!

1-4. Dacă l-am asculta pe Garabet Ibrăileanu, toate filmele bune sînt politice. În 1926, vorbind despre evoluția genurilor literare, el spunea că la început a fost poezia lirică, descîrcare brută a sufletului; pe urmă a apărut un gen mai reținut, genul epic, unde în loc de spovedanie, avem ghicire a gîndurilor eroului prin prizma faptelor sale. În sfîrșit, culminația artistică e în genul dramatic, unde conflictul se dă între o lume care moare și alta care se naște. Adică exact definiția povestirii politice. În 1928, am scris pentru universități un manual de sociologie unde spuneam că valorile politice se înrudesc cu cele juridice, căci ambele au drept obiect legile, adică normele obligatorii pentru întreaga populație a țării. Cu deosebirea că dreptul, prin organul său tipic, tribunalul, lucrează la **conservarea** legii. La **întoarcere** la lege, atunci cînd ea e violată. Din contra, politica înseamnă dorința de a schimba, de a **înlocui** legea existentă cu o alta. Activitatea politică are totdeauna ceva revoluționar.

Un film este politic, atunci cînd pictează asemenea schimbări generale. Filmul poate fi melodramă, comedie, documentar, fantastic, polițist, dar el va fi și politic dacă zugrăvește conflictul între omul vechi și omul nou. Mai ales cu filmul polițist este el rudă bună, căci foarte adesea problemele revoluționare pot fi confundate de unii cu cele ale delincvenței. **Mai ales** atunci cînd un delict riscă, răspîndindu-se, să schimbe structura unei societăți. **Mai ales** în caz de delice camuflate, neprevăzute în codul penal. Sau așa de răspîndite, încît codurile și polițiile să nu le poată ține piept. Groaznică delincvență din țările foarte civilizate occidentale nu este o problemă juridică, ci **măi ales** politică, o problemă de stat. Nu mai vorbesc de atacurile teroriste. Din fericire, asemenea povești politico-politiste nu există în țările socialiste. Dar și aici pot apărea delice noi.

Un exemplu tipic de asemenea film politic interesant a fost **O lacrimă de fată** de Iosif Demian și Petre Sălcudeanu. Trei sterturi din poveste se ocupă cu ancheta-

rea unei morți banale dar care, pînă la urmă, va dezvălui existența unui delict teribil, capabil, dacă nu e curmat energic, să ia proporții. Iată despre ce este vorba: o cooperativă agricolă, dorind să depășească norma, recurge la un truc foarte simplu. Nu declară toate terenurile. Și ce nu ajung să producă pe terenurile declarate, completează cu terenurile secrete. În sat, tăcere și complicitate. Bineînțeles, acest film eminent politic a fost în primul rînd film, esteticeste izbutit, adică ascultător de codul estetic al cinematografului. Interesanta problemă politică, așa de nouă, a ajutat, a stimulat artiștii în lucrarea lor. S-a făcut un film politic, cu vecinătăți în genul polițist, un film care rămîne o mare izbutire în cinematografia noastră.

Un alt film politic, veritabil și foarte original, a fost **Santaj** de Geo Saizescu. Iarăși un delict de tip nou apare în istoria contemporană. Un delict ce pare un fleac, dar care, răspîndit, poate alarma. E vorba de falsificarea diplomelor universitare. Beneficiarii vor fi aleși pe sprînceană, tot printre tinerii de la care se speră că vor deveni în curînd ingineri cu mare vază, care vor conduce fabrici importante, cu secrete industriale prețioase. Excrocii care au furnizat odinioară diploma falsificată vor șantașa pe client, cerîndu-i să le comunice secretele deținute. În caz contrar, denunțarea falsului, zdrobirea carierei, ba chiar, preventiv, asasinatul. Vă închipuiți ce perturbări poate provoca practicarea pe scară mare a acestui gen nou de spionaj economic.

Cu un totul alt fel de film politic a fost admirabilul **Canarul și viscolul** de Manole Marcus și Ioan Grigorescu. Un ilegalist a primit o misiune. Tovarășul la care e trimis nu era acasă. Dar soția acestuia îi spune să se ducă să-l aștepte într-un loc pustiu, într-o maghernită. Afară e ger de 20 de grade sub zero. Activistul nostru se duce acolo și așteaptă. Știe că dacă se lasă să adoarmă, nu se va mai deștepta. E somnul de moarte al înghetaților. Totuși rămîne. Și filmul ne descrie **cum moare** eroul nostru, adică **cum începe** el să moară, cu riscul de a muri de-a binelea dacă nu-l va salva cineva. Hipermnezia murbunzilor e un fenomen pe care psihologii îl cunosc bine din povestirile rescapaților. Această **moarte la datorie** este subiectul bogat descris în originalul nostru film. Un unicat în acest gen.

Iarăși unicat a fost și filmul lui Mihai Constantinencu, **Singurătatea florilor**. Un om important și ajuns, convins că tot ce făcuse fusese perfect, are într-o bună zi ideea că, dimpotrivă, tot ce făcuse fusese greșit. De ce? — n-ar putea preciza. În bloc, toată viața lui fusese o eroare. Se duce la o seamă de oameni care îl dezaprobau, condamnav, disprețuiau. Doar-doar, prin ei, va afla taina greșelii sale. Această taină va începe să o descopere. Grație unui modest șofer de taxi care i-a ghicit drama și, instinctiv, a găsit soluția. Un tratament deloc freudian. Nu-l va descoase pe pacient, ci doar, prin conversații foarte impersonale, îl va învăța treptat-nibul mesteșug de a... recunoaște că nu ai dreptate. Spectatorul află și el unde se află acea dreptate: în concepția omului nou, ușor de recunoscut pentru că ea, în toate, era o opusul conștientului de detaliu ale pacientului nostru.

În ordinea filmului politic de tip rechizitoriu pe șleau, avem curajosul film al lui Dinu Săraru și Gheorghe Vitanidis **Clipa**, unde toată tragedia se invită în jurul cuvîntului «scaun». Toate relele provin din frica ne bună a omului ajuns, teama că o să-și piardă... scaunul.

Previn că mai sînt și alte filme românești **adevărât politice**. Dar mă opresc. Am fost prevenit să nu mă întind la casual. Cu spațiul tipografic nu se glumește.

D.I. SUCHIANU

Trăim o vreme a politicului, dar unele filme politice nu sînt politice

1-4. Un film care are ceva de spus nu se poate sustrage politicului. Toate filmele mari sînt politice, chiar dacă personajele n-au o contingență directă cu sfera politică. În vremea noastră, politicul înseamnă, de fapt, răsfrîngerea puterii asupra vieții sociale. Un film în afara vieții sociale este un joc al formei. Critica noastră de specialitate a îngustat culoarul discuțiilor despre filmul politic, utilizînd ca puncte de reper ale genului doar cîteva titluri, mereu aceleași, ceea ce mă face să cred în existența unei convingeri că nu tema supusă dezbaterii dă primordialitatea genului, ci locul de muncă al protagonistilor. Pe aceste teme, catalogul filmelor politice pare a fi sărac, cînd în realitate filmele ce se înscriu la acest capitol sînt cu mult mai numeroase. În acest context, pentru mine, film politic este și filmul istoric cu ferestre bine aerisite spre actualitatea de fiecare zi și filmul care tratează povestea unui cuplu ce își dorește o locuință și n-o are, ca și dureră țărănului cărăuia i se cere să contracteze cu statul sfecică, cînd el de fapt vrea să pună în grădina lui cu totul altceva.

Trăim o vreme a politicului și sîntem, cu voia sau fără voia noastră, înregimentati în ea. Că unele filme nu sînt politice este mai mult decît adevărat. Dar celelalte, care sînt politice, cit de politice sînt? Ce durată de viață are politicul înscris în tezaurul lor întîm, cînd este știut că politicul are în el, și nu totdeauna ca un defect, și o doză de conjunctural? Conjunctura poate da naștere la artă? Eu cred că nu. Din pricina aceasta și lipsa de aderență a spectatorilor la producții ce reprezintă o parte dintr-un întreg, partea fiind ceea ce aflatăm pe ecran.

Spectatorului de azi nu i se mai pot da tainuri. Ori îi dai totul și atunci el te respice, ori îi dai cu porția și atunci te ocărăște. Spectatorul de azi vrea în materie

de politic sau totul, sau nimic. Căile intermediare nu-l mai interesează. El vrea să fim în practică la fel de deschisi și eficienți ca în teoria politică.

În curînd, în premieră, un nou film de Mircea Daneliuc: **Croazieră** (Cu Tora Vasilescu și Ioana Manolescu)





— Stimate Ioan Grigorescu, v-am căutat mult pentru acest interviu și, finalmente, nu v-am găsit la televiziune, cum mă așteptam, ci la Buftea, în cabina de montaj a filmului «Mondo Umano». Ați devenit între timp și regizor de lung metraj?

— După părerea mea, un scenarist trebuie să fie și puțin regizor, după cum regizorul trebuie să se priceapă la dramaturgia cinematografică. Sint meserii organice interdependente. Un regizor care ignoră dramaturgia cinematografică, poate fi cel mult regizor de teatru, adică el poate adapta personalității sale un text binecunoscut pentru un spectacol care va fi de fiecare dată unic. Pentru că, în teatru, niciodată un spectacol nu va fi identic cu altul, dintr-o mie de imponderabile. Pe când la film, se realizează un spectacol unic, pentru totdeauna și, ca atare, regizorul trebuie să fie profund implicat în cunoașterea artei scenaristice ca, de altfel, și în cunoașterea artei imaginii. În această privință, existența mea cinematografică are o triplă ipostază: de scenarist — autor de dramaturgie cinematografică — de om cu aparatul de filmat în mină, care-și face singur filmele lui conform modului de a înregistra prin retina proprie realitatea și de animator în această artă, un publicist și un implicat în breasla și în viața obștei cinematografice. Cea de a treia este o ipostază cu aparență secundară, dar cum filmul este o artă colectivă și duce o viață colectivă, viața obștei mi se pare la fel de importantă ca și viața intimă de creație.

— La dumneavoastră, ultima ipostază a fost prima, mi se pare. În cinematografie ați început ca publicist, nu?

— Nu, nu. Este foarte original modul cum am făcut eu contactul cu această artă pe care o iubeam, dar n-o riveam, deși simțeam că scrisul meu este foarte vizual. În 1959, când se împlineau 15 ani de la eliberarea țării, regizorul Mircea Săucan a primit comanda să facă un film despre România, evocând actual istoric de la 23 August 1944. Lucram la «Contemporanul» și m-am trezit invitat de niște oameni pe care îi respectam și-și respect în mod deosebit, George Macoveci și Constanța Crăciun, pe atunci ministrul Culturii, să comentez actual film. Nu știam cum «se lipește» cuvântul de imagine, dar am acceptat. Poate că o sfidare față de mine insumi și de tentația mea de cinefil. Astfel am descoperit la masa de montaj posibilitatea de a «scrie» cu imagini. Sigur, era imaginea altora, filmul purta amprenta puternică a unui dăntre cei mai capabili regizori ai noștri, dar oricum, mi se dăduse posibilitatea să «scriu» cu imagini. În felul acesta n-am știut că m-am «îndrăgostit», pentru că, nu după mult timp, probabil descoperindu-mi-se fiul cinematografului, m-am trezit, spre profunzimea mea tristă, instalat redactor-sef la redacția de scenarii a studioului «București». N-aș fi vrut să accept acel post și pentru faptul că lubeam cu pasiune revista «Contemporanul», dar și pentru că nu consideram — și nu consider nici astăzi — că «producerul», cum i se spune în occident, poate fi un om incropit, făcut peste noapte cineast, luat dintr-un anumit sector de activitate și pus să conducă un domeniu atât de ginșos și de specios, cum este cinematografia. Mi-au trebuit vreo doi ani ca să învăț această «meserie», și, bineînțeles, tocmai când o învățasem, am fost invitat de astă dată să preluăm revista «Cinema» pe care Victor Iliu o aduse până la numărul 2. Nu am plecat cu mari regrete, dar m-am gândit cât de trist va fi dacă aceste procedee se vor perpetua. Între timp, ele au devenit chiar sistem de funcționare a cinematografului noastre.

— În acea perioadă ați devenit și scenarist, nu?

— Da. Am simțit atunci nevoia de a mă exprima cinematografic, nevoia împărțirii și de alți scriitori ai generației mele de unii atât de imperioși încât au situat filmul pe primul plan al creației lor...

— Vă gândiți la Titus Popovici?

...și pe un plan mai secundar literatura beletristică. Eu pe Titus Popovici îl consider unul dintre pilonii de bază ai cinematografului noastre și un exemplu de scriitor filmic. Sint alți scriitori care au reușit să se mențină și ca scriitori și ca scenariști. Vezi Petre Sălcudeanu. Alții au devenit chiar regizori, ca Francisc Munteanu. Dar noi toți am învățat meseria de scenarist, făcând-o. Când vom considera, în fine, că cinematografia noastră poate avea pretenția profesionalizării totale și reale, pregătindu-și scenariștii așa cum se cuvine, în cadrul I.A.T.C.? Cât timp vom mai continua să învățăm lucrurile «din mers»?

Ioan Grigorescu:

„Nu cred că cineva poate fi promovată cineast peste noapte“

Si cit ne vom permite să lucrăm în acest compartiment mereu deficitar cu oameni care doar cochetează cu cinematograful sau, și mai trist, cu grafomanii? Voiam să vă spun ce îndepărtează scriitorul de dramaturgia cinematografică. El este considerat vioara întâi până în clipa în care, cu toate tribulațiile, cu toate necazurile pe care uneori este nevoit să le suporte, își termină scenariul. Din momentul acela, el devine un fel de «a cincea roată la căruță». Nu avem încă acele formule, nici organizatorice, nici de tradiție, ca dramaturgul să însoțească filmul până la copia standard. Să fie parte din corpul acesta omogen, nu unul din degete, inculcat dacă vreți, al minii care face filmul.

— Vedeți un scenarist dispus să-și urmărească filmul până la copia standard?

— Eu asta am făcut în majoritatea cazurilor. Nu am lucrat cu mulți regizori — patru, cinci până acum — dar așa am făcut trei filme cu Manole Marcus, trei cu Mircea Drăgan, alte trei cu Virgil Calotescu și unul cu Iulian Mihul. Cu fiecare am reușit măcar un film bun și acela a fost întotdeauna tocmai cel la care am format un corp comun, cel care era filmul nostru. Nu filmul meu, scenarist, nu filmul lui, regizor, ci al nostru.

— În cazul în care scenaristul nu-și poate urmări până la capăt opera, ce mai rămâne în puterea scenariului?

— În primul rând se pune întrebarea elementară: de ce să nu poată? Și nu dau răspunsul. În al doilea rând, în cazul unui scenarist profesionist, care nu oferă regizorului un simplu pretext dramaturgic, ci o partitură cinematografică bine încheiată, bine dialogată, în interiorul căreia regizorul să-și găsească personalitatea și să-și dea o nouă dimensiune, să spunem că n-ar mai fi nevoie de asistența scenariistului. Dar, de cele mai multe ori, scenariile noastre sint niște pseudo-scenarii. Există, s-a creat la noi senzația, că oricine poate scrie un scenariu. Avem de-a face cu o nouă dimensiune a romanului care s-a născut poet. Mai nou, el s-a născut și scenarist, și fotbalist. Pentru că numai în aceste două compartimente, absolut toată lumea se pricepe. Și sigur că din această falsă recoltă, cu multă burliană din care ar trebui să se aleagă doar spicele sănătoase, se cerea taie în devălmășie grâu și neghină, cu iluzia că recoltăm artă...

— Și ce ne împiedică să înlăturăm neghina — ca să folosesc metafora dumneavoastră?

— Faptul că nu întotdeauna cel care cîștește scenariul, fie el din administrația cinematografică, fie el producător, fie el chiar cineast (de data asta în ghilimele) vede filmul din lectură. El se lasă uneori sedus de o poveste străgătoare dar care nu este cinematograf. Mai ales, cu tendința pe care eu as numi-o de «detectivizare» a vieții. Dacă răsfoii planurile noastre tematice, veți vedea în cele mai multe cazuri sub titlurile viitoarelor filme, următorul enunț: «eroul este surprins într-o situație-limită. Un fel de «I-a murit capra. De ce să nu moară și capra vecinului?». Și ni se explică: «față de această situație-limită, el va avea următorul comportament...» De unde atîtea situații-limită? Cu atât mai mult cu cât, ele se dovedesc a nu fi deloc limită, ci un fel de a ne face că se petrece ceva teribil,



Scenariștii noștri

pasionant, senzațional. Vedeți, trăim din acest punct de vedere într-o fază artistică, excesiv prelungită față de celelalte compartimente ale cinematografiei, imagine, actori, regie chiar, în foarte multe cazuri, în ciuda faptului că, prin creșterea numărului de filme, a trebuit să încurajăm debuturile, lucru foarte onorabil și pe care îl salut, dar cu o condiție: debutul ratat nu mai trebuie repetat. Iar noi perpetuăm ratarea, ajutăm oamenii — după cum spune principii lui Peter — să atingă nivelul supremului incompetențe. Desigur, oricine poate rata o dată. Într-o creație desfășurată pe parcursul a 10 sau 30 de ani, nu se poate să nu ai și eșecuri. Dar faptul că ai ratat o dată, nu-ți dă certificat și drept să ratezi de zece ori.

— Dumneavoastră ați avut eșecuri?

— Din păcate, da. Consider că majoritatea filmelor pe care le-am făcut cu conștiință mi regizori, puteau să fie mai bune decît au fost.

— Iertați-mă, nu mă gîndeam la neimpliniri, ci la eșecuri în sensul strict al cuvîntului.

— La Cuibul salamandrelor, făcut cu Mircea Drăgan, după filmul de excepție — așa zice — al lui Mircea Drăgan, care a fost **Explozia**, trebuia să înțelegem că avem o miză mare și nu putem simula o partidă de poker care să țină în suspens o mare asistență, mișdînd pe boabe de fasole. Noi am avut o miză mare, dar am tratat-o dezriorio. Un eșec, din păcate, care ar fi avut nevoie de explicații, dialog, înțelegere, mai puțină vehemență, mai puțină furie demolatoare, a fost **Brațele Afroditei**. Dar aici lucrurile au fost ceva mai complicate. Filmul era o coproducție cu o cinematografie tină, se stabilise un cap de pod care, poate, merita păstrat. În fine... La **Felix și Otilia** nu l-am putut, bunăoară, convinge pe Iulian Mihul că distribuția mai trebuia discutată între noi, astfel încît să reușim să aducem eroii de prim plan la nivelul excepționalilor eroi de plan secundar, pe care Mihul i-a selectat cu o exigență exemplară.

— După părerea mea, «Felix și Otilia» nu încapă la capitolul «eșecuri», ci la cîștiguri, alături de vechiul «Subteranul», de «Canarul și viscolul». Dacă discutăm profesionist, cum doriți, și nu în termeni statistici ai numărului de spectatori.

— Așa este. V-am și spus: cu fiecare regizor am reușit să fac măcar un film de care să nu-mi fie rușine. Cu Virgil Calotescu am realizat **Subteranul** pe care l-am revăzut de curînd, cu public tinăr, abia ajuns la maturitate și m-am mirat cum rezistă acest film și ce proaspătă pare. Poate pentru că pleda pentru o idee importantă: dreptul omului la risc. Cred că aceea idee o voi relua într-un film de actualitate, firește cu alți eroi, cu alții povești. Virgil Calotescu are însă un simț al realului deosebit. Se simte la el școala documentarului, așa cum la mine, când abordez subiecte de actualitate, se simte școala reportajului. Eu nu am nevoie să «detectivez», să truchez viața. Pentru mine viața este mult mai plină de fantezie decît cea mai fantezistă imaginație de care poate dispune un om. Se spune că există scriitorii îndrăgostiți de real și scriitorii îndrăgostiți de imaginar (eu cred că noi toți sintem îndrăgostiți de real), eu fac parte din prima categorie. Sigur, nu am lucrat niciodată situațiile din viața teiles-

quelles, ci le-am prelucrat, le-am muncit, și ele au constituit pentru mine, în perioada mea excesiv prelungită de publicistică literară, nevoia defulării mele imaginative.

— Dumneavoastră, în mod sigur vedeți toate filmele românești. Ce ați înregistrat cu semnul plus în materie de dramaturgie cinematografică?

— Exemplele mele sint învechite. Gîndul mă duce tot la **Puterea și adevărul**, la o serie de filme inspirate din fondul de aur al literaturii românești (cu care, de altfel, nu sintem suficient de atenți, dacă o ținem așa, în curînd n-o să mai avem ce ecraniza). **Tănase Scatiu**, de exemplu, îl consider o ecranizare fericită datorată lui Dan Pita și Mihnea Gheorghiu. Cred în scenariști ca Titus Popovici, Eugen Barbu, în anumite filme în care l-am simțit pe el, Eugen Barbu, nu Eugen Barbu et comp., acelea în care se releva suculența dialogului său, pentru că în primul rînd Eugen Barbu este un mare dialoghist de film.

— În discuția noastră, criticul din dumneavoastră capătă mereu ascendenta asupra scenaristului. Portretul scenaristului Ioan Grigorescu riscă să rămînă incomplet.

— Ce vreți să vă mai spun? Nu am reușit să fac pînă acum nici unul din filmele pe care aș fi vrut să le fac. Cu asta am putea contura prima linie a portretului meu. Sint 13 ani de cînd visez să ecranizez o nivel a mea, «Ringul», film pe care sper să-l realizez împreună cu Sergiu Nicolaescu. Este o poveste pentru mina lui «cea de zile marte». A fost o vreme cînd cunoscutul producător Pierre Lévy alerga după mine, pe unde mă putea prinde, să-mi propună să-i cedez scenariul. L-am refuzat spunînd că acel film nu-l văd făcînd decît în coproducție cu țara mea. «Crail de Curtea Veche», la care am lucrat zece ani, a pornit ca o posibilă coproducție cu Franța. Casa de filme pe care o înființase Alain Delon, intenționa să-l facă sub titlul «Les seigneurs du crépuscule». Era un demers început de către celebra actriță de origine română, Jany Holt, care trăiește în Franța și a devenit producătoare. Dar nici aici lucrurile n-au ieșit. Dacă ați urmărit în revista «Luceafărul» serialul pe care-l țin de mai multe luni și care povestește despre o zi din viața Ploiestiului — 1 August 1943 — cotată în analele celui de al doilea război mondial, de către occidentali, drept una dintre zilele importante care au punctat calendarul războiului, era pentru mine un posibil film internațional. Da, am o anumită atracție către filmul în coproducție. Cred că o cinematografie trebuie să se confrunte mereu cu alte cinematografii pentru a putea învăța. Iar o confruntare nu se poate face numai peste gard. Pe un teritoriu comun, în cadrul schimbului de idei, de experiență, se învață cel mai bine.

— Acestea sint liniile amare ale portretului dumneavoastră de scenarist. Care ar fi cele «dulci»?

— Consolarea mea că numai la zece filme, pînă în 1980, intrările de spectatori egalează populația țării. Asta pe plan intern, deoarece pe plan extern, filmele scrise de mine au fost vîndute în 87 de țări. Este o mișcare. O bucurie deosebită, recunoaștea, este să constăți că un film ca **Explozia** s-a cumpărat în 41 de țări, și rulează cu același succes la Moscova, la Pekin, în țările nordice, în America, în Italia... Poate pentru că filmul nostru a devansat cu mult — pe alte coordonate umane, firește, ale noastre — genul catastrofic, alt de la modă acum în lume.

— De la «Subteranul» încoace, filmografia dumneavoastră este dominată de scenarii țignite dintr-un puternic simț al spectaculosului vieții. Probabil, cum spuneati, reporterul din dumneavoastră este foarte puternic...

— Dacă n-am recunoaște justetea replicii lui Shakespeare din «Cum vă place»: «Lumea-ntraga e o scenă, și noi toți actori în ea», atunci n-am înțeleg că viața este un spectacol în care noi sintem implicați iar calitatea acestui «spectacol» depinde de calitatea inteprețurilor lui. Este evident că voi alege întotdeauna dimensiunea cea mai spectaculoasă a acestei «scene», aceea în care se atinge cota de paroxism cînd «circ-ctruitează «mortarul» pe care-l are în fața. Iar acesta este timpul, să nu uităm. El va fi acela care va pune nota spectacolului pe care-l dăm. El rămîne singurul judecător suprem.

— Vă mulțumesc și vă urez succes în fața «judecătorului suprem».

Interviu realizat de Eva SÎRBU

în premieră

Castelul din Carpați



Probabil că un sentiment de recunoștință față de scriitorul francez care a atras atenția Europei «nu numai asupra frumuseții unui peisaj legendar, ci și asupra dramei naționale a românilor din Transilvania secolului trecut» (nota traducătorului recentei ediții a «Castelului...») i-a hotărât pe Nicolae Dragoș și Mihai Stoian să aducă pe ecran romantica povestire a lui Jules Verne. Imboldul — mai mult de natură afectivă decât estetică — justifică importanța pe care, pasionați de istoria națională, scenariștii o acordă cadrului concret al dramei și mai puțin elementului legendar-fantastic, ușor desuet pentru noi, astăzi (misteriosul castel în care se petrec tot felul de miracole auditiv-luminoase, anticipări ale discurilor și proiectiilor cinematografice, devenite beneficii prea curente ale civilizației noastre ca să mai impresioneze). Reconsiderarea a dus la largirea și precizarea spațiului transilvan vag sugerat în carte. Conacul tînărului Frîncu devine acum centru al întrunirilor patrioților români ce redactează proteste împotriva abuzurilor imperiale, loc de serbări cîmpenești transformate în manifestări de readeptare a spiritului național. Partea italiană a filmului adaugă și ea fire de acțiune noi, foarte complicate, poetice înfîlniri dintre Frîncu și Stilla — cîntăreata urmărită pretutindeni de pasiunea distrugătoare a boierului Radu Gorj (boier revoluționar fugit în Italia după înfrîngerea mișcării transilvane, purtînd un destin tragic de «desperados» în cartea lui Jules Verne, dar sugerat pe ecran complice la un asasinat politic: suprimarea revoluționarului Hociotă — posibil ucigaș al celebrissimei și, în final, prin atragerea lui Frîncu la castel, răzbunător pe rivalul său nu numai din gelozie, dar făcînd jocul — tot politic — al agentului imperial). Tratarea cinematografică a situațiilor nou introduse lasă prea puțin loc poveștii inițiale de dragoste care, pe lângă straniile invenții ale lui Orfanik, constituia farmecul romantic al cărții.

Din atmosfera învolburat-poetică a «Castelului» literar rămîn cîteva secvențe care amintesc de Jules Verne și totodată de vocația lirică a regizorului nostru, Stere

O imposibilă poveste de dragoste (Maria Bănică și Cornel Ciupercescu)



Gulea, autorul frumosului poem realist *larba verde de acasă*. Foarte reușit și promițător e începutul filmului, lentă intrare în atmosfera de basm a ținutului: o dimineață la țară, cu toate zgomotele familiare ale trezirii la viață și, deodată, plonjînd în mister ușor-demonic, apariția insolită a marchitanului înconjurat de o aură misterioasă ce anunță nemaipomenite aventuri. În aceste secvențe, regizorul găsește măsura exactă între cele două coordonate ale filmului, realismul cadrului și fantasticul întimplărilor. Pe parcurs însă misterul se înecă în detaliile istorice ori tehnice complicate, aparate greoaie, manevrate de fanaticul inventator și filmate (îndeosebi în secvența finală a realizării spectacolului de sunet și lumină la castel) în planuri mult prea lungi, montate încet, care taie florul, suspensul necesar într-o asemenea situație. La acestea se adaugă și expresia placidă, deloc surprinsă de tot ce se întîmplă în jur, nemistuită de un foc interior, a interpretului principal, Cornel Ciupercescu. Tînăr actor la care lipsa de experiență cinematografică (dicție apăsător teatrală, fixitate a privirii, solemnitate în gesticulație) și-a spus un cuvînt greu.

Deficiența principală a filmului cred că rezidă în lipsa lui de unitate stilistică. **Castelul...** rămîne la jumătate de drum între un film istoric de bogată documentație și o ficțiune romantică de vag mister sentimental. Regizorul oscilează între cele două tentații — prima, imprimată de caracterul riguros realist al cadrului oferit de scenariu, cealaltă, de mirajul cărții, de caracterul fabulos al literaturii romantice. Nehotărîrea regizorală răzbate și în tratarea plastică — operator Valentin Ducaru — unele cadre sînt concepute într-o poezie liric-descriptivă (vaporul alunecînd pe Dunărea învălăuită într-un nostalgic crepuscul, îndrăgostii plimbîndu-se sub generoasa lumină de vară a parcului italian) altele, însă, într-un ton de realism prozaic, greoi (laboratorul alchimistului Orfanik sau ciudatele lui proiectoare montate în loja Operei, proiectoare de care nu se miră absolut nimeni, deși sînt montate la vedere); unele scene sînt tratate într-o manieră convențional-idilică (serbarea cîmpenească cu discursurile ei politice care aparțin altui film, sau balul cu o figuratie pestră și sfîngace).

Partitura lui Lucian Metianu se supune și ea, fatalmente, oscilațiilor de ton și stil;

cronica imaginii la „Castelul din Carpați”



Există în *larba verde de acasă* — prima colaborare a regizorului Stere Gulea cu operatorul Valentin Ducaru — o secvență minunată: finalul, în care imaginea izbutea să dezvăluie sensurile profunde ale tramei și, în același timp, să invite spectatorul la reconsiderarea intențiilor stilistice ale întregului film din perspectiva ultimelor cadre.

Există în **Castelul din Carpați** două asemenea momente: începutul (pregenericul) și secvența de la han, momente esențiale nu atît pentru înțelegerea acțiunii,

care prin simplitatea ei nu pune probleme, ci pentru definirea parametrilor acestui film, care nu se vrea nici realist, nici fantastic, nici istoric, nici de anticipație științifică, nici de inspirație originală, nici ecranizare după Jules Verne, ci o îmbinare a tuturor acestora. Construite aproape simetric pe o succesiune interior-exterior-interior, secvențele amintite fac trecerea de la realitatea cea mai concretă la un fantastic izvorît parcă din mijlocul acestei realități. În ciuda unor deosebiri de tonuri cromatice (calde în prima, reci în a doua) și de cursivitate, datorate momentului acțiunii — în mod firesc expozițiunea este

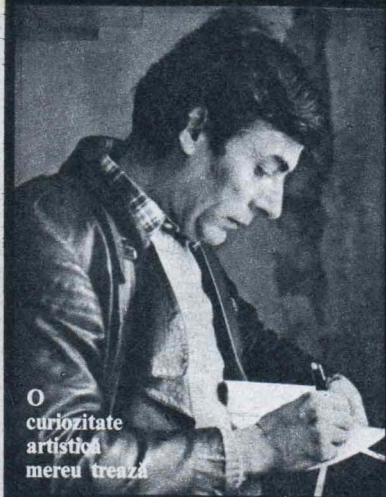
mai cursivă decât punctul culminant — începutul și secvența de la han au o seamă de elemente comune care le fac să se detașeze clar de restul filmului ca niște puncte de reper. Este vorba în primul rînd de importanța obiectelor a căror materialitate devine aproape palpabilă. Abilitatea operatorului este cu atît mai mare cu cît nici unuia dintre aceste obiecte nu li se acordă planuri detalii, ci ele există în planuri de ansamblu sau generale, sînt acolo, se văd, trăiesc, avînd fiecare o viață și o consistență proprie. Un măr, o carte, un vraf de cărți, o sobă de teracotă, o cupă de cristal, o masă de lemn grosolan, cîțiva

pești uscați, o tîngire de aramă, un pahar de sticlă se constituie în elemente definitorii pentru cele două medii: unul rafinat — celălalt frust, unul intim — celălalt public, unul cald — celălalt rece. Lumina contribuie și ea la această impresie — gălbuie, filtrată printre draperii verzi și reflectîndu-se în luciul mobilelor (în casa lui Frîncu), abicioasă, crudă și absorbită de pereții proaspăt vîruiți (la han).

Apoi, brusc, în acest univers cît se poate de real, de concret, se instalează fantasticul, introdus de ambele dați prin personajul marchitanului. Aerul se tulbură, contururile își pierd precizia, obiectele —

între real și fantastic

cineaști scenografi: arh. Aureliu Ionescu

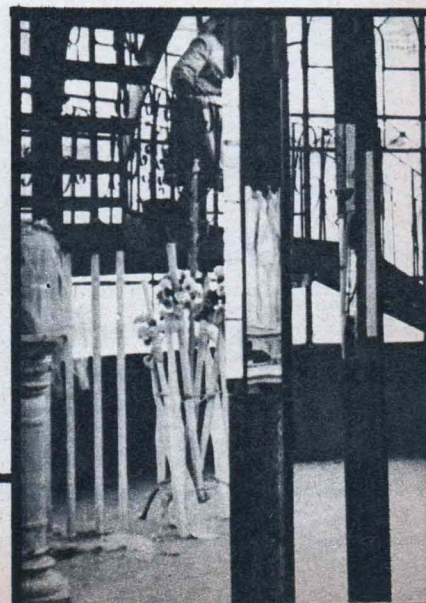


O curiozitate artistică mereu trează



Interioare asezate, mobilate cu un gust rafinat în respectul tradiției de civilizație seculară a societății ardelenice, pușe remarcabil în evidență de o imagine ce le descoperă pe etape de la prim-plan la cadru general, așa cum ne-au apărut ele în ultima premieră românească **Castelul din Carpați**, în regia lui Stere Gulea — mi-au reamîntit de multe dintre decorurile cu iz misterios ale arhitectului Aureliu Ionescu, decoruri concepute pentru aproape 40 de filme. Cum știm însă, valoarea nu așteaptă neapărat numărul... anilor și nici al decorurilor. Personalitatea artistică a lui Aureliu Ionescu s-a impus — după un scurt moment ca asistent-scenograf la **Pădurea spînzuraților** — de la primele sale decoruri pentru **Duminică la ora 6** și **Dimineața unui băiat cuminte**. Prezență constituită, el își dovedea mobilitatea necesară adaptării la lucru cu regizori și subiecte dintre cele mai diverse. Il găsim astfel de-a lungul a două decenii de activitate acoperînd o gamă extrem de nuanțată de teme și momente: de la filmul istoric național (**Ștefan**

cel Mare) la cel de aventuri de import (seriale după Fenimore Cooper, Jack London sau primul western autohton, **Profetul, aurul și ardelenii**), de la filmul insurecției (**Cerul începe la etajul III**), la cel politic-politist (**Conspirația**) sau la filmul de actualitate imediată al orașelor sau sanctiilor noastre. În această versatilitate extremă se citeșc însă constant două laturi ale unei aceleiași curiozități artistice: prima îți pare a fi curiozitatea descoperirii regizorilor la debut. Aureliu Ionescu a lucrat cu Pintilie la **Duminică la ora 6**, cu Dinu Tănase la **Trei zile și trei nopți**, cu Nicolae Mărgineanu la **Un om în loden**, cu Nicolae Corjos la **Ora zero**. O a doua latură a curiozității artistice a scenografului pare a se manifesta în atracția față de peisajul necunoscut, straniu chiar, urmărind să-i descifreze sensurile și adesea să prelungească misterul unui peisaj natural în valențele dramatice ale decorului construit. **Pădurea pierdută**, după scenariul lui Mihnea Gheorghiu, în regia lui Andrei Blaier, pune cel mai bine în evidență această relație aparte, dintre un decor natural de basm și vrajă, reflectat în străzile și casele con-



în premieră

Stele de iarnă

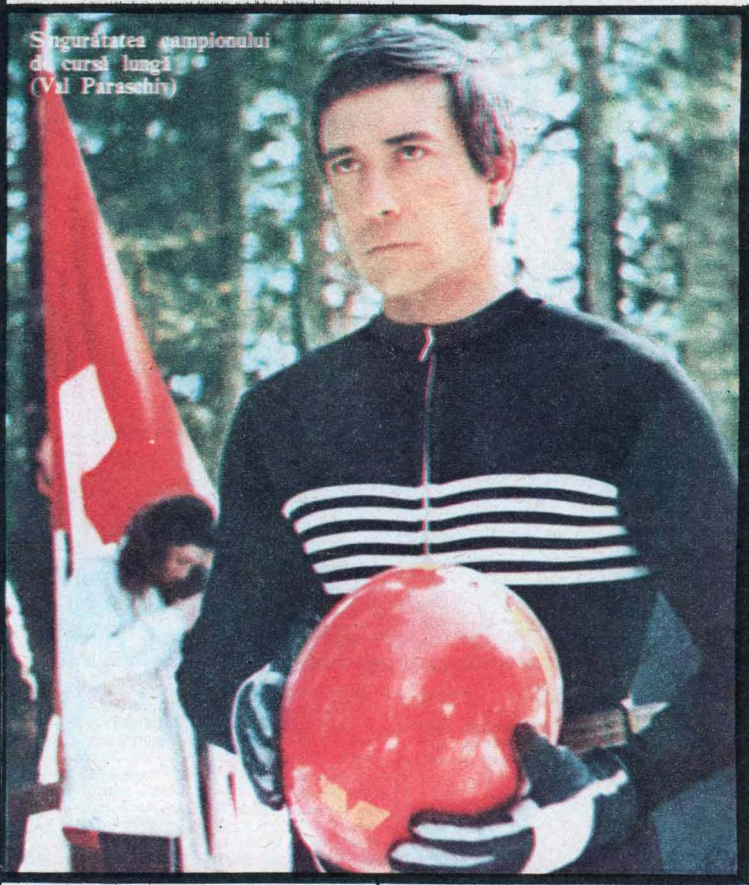
ea prelucreează — inspirat — motive de operă, constituindu-se într-un ecou liric în scenele de dragoste, ori dramatice odată cu dispariția cîntăreții și căutările înfrigorate ale tînrului. Alteori sugerează, prin câteva sunete bine stilizate, un suspens care, din păcate, nu se încheagă și la nivelul expresiei vizuale și al ritmului filmului. Cînd regizorul (și implicit colaboratorii lui) optează ferm pentru o direcție sau alta, apar și momente cinematografc reușite: înop-tarea lui Frîncu la hanul de lîngă graniță (mîcă secvență antologică și ca interpretare — Paul Lavric — și ca atmosferă) sau, în cheie poetic romantică, plimbările îndrăgostitului pe străzile pustii, noaptea, sau furtuna pe care se întoarce Frîncu în țară.

O tînră balerină (Maria Bănică) în rolul cîntăreței Stilla aduce filmului nota stranie a privirilor fascinante și totodată înfricoșate ale celebrității, dar mai puțin patima ce o mistuie pe nefericita îndrăgostită. Scurte, dar convingătoare, aparițiile lui Ovidiu Moldovan (neșteptată compoziție în rolul lui Hociotă), Ion Caramitru (ziaristul), Irina Petrescu (princesa), Paul Lavric (han-giul), marchidanul (Dan Nasta).

Inegală, ca rigoare documentară și ca fantezie, munca decoratorilor (arh. Aureliu Ionescu, costume — Svetlana Mihăilescu) avînd de reconstituit o spocă și un spațiu geografic binecunoscute: orașul italian, de loc ușor pentru condițiile actuale ale Buftei. Mă și întreb de ce nu evităm, din plecare, asemenea situații scenografice dificile care pun, clar în evidență, eroismul eforturilor?

Alice MĂNOIU

Scenariul: Nicolae Dragoș, Mihai Stoian inspirat de romanul lui Jules Verne. **Regia:** Stere Gulea; **Decoruri:** arh. Aureliu Ionescu. **Muzica:** Lucian Melianu. **Imaginea:** Valentin Ducaru. **Cu:** Cornel Ciuperescu, Maria Bănică, Octavian Cotescu, Zoltan Vadász, Adrian Mîzarache, Marcel Iures, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dorel Vișan, Andrei Csiky, Paul Lavric. **O producție a Casei de filme Patru. Director:** Vasilica Istrate. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică «București».



Siguritatea campionului de cursă lungă (Val Paraschiv)

funcționalitatea, devenind semnele unui trecut obscur și ale unui viitor incert. Peste toate plutește o aură de mister, misterul castelului din vîrf de stîncă. Insuși marchitanul pare că e și nu e, că a apărut de nicăunde ca să dispară pe negîndite. M-am oprit asupra acestor două secvențe nu pentru că în rest imaginea lui Valențin Ducaru nu ar fi frumoasă (rafinată combinație coloristică, un simț deosebit al peisajului), ci pentru că aceste secvențe îmbină perfect realul cu fantasticul, demonstrînd cum ar fi arătat acest film dacă și-ar fi ținut cu adevărat promisiunea făcută în generic — un film inspirat de romanul lui Jules Verne.

Cristina CORCIOVESCU

struite de scenograf, adică în locurile ce găzduiesc drama celor doi frați îndrăgostiți de aceeași fată. Predilecția pentru straniu s-a lăsat observată și în epava imaginată în

largul mării, într-un film de altă factură. **Sapte zile** al lui Mircea Veroiu.

La veșnic deschisă dilemă a scenografilor între decorul, cum spun ei, care «se vede» și cel ce «nu se vede» pe ecran, Aureliu Ionescu înclină către cea de a doua formulă, adică către decorul lucrat pentru a oferi actorului, operatorului și regizorului, în care recunoaște autorul suprem al filmului, cadrul în care el să poată evolua în voie. Iată de ce Aureliu Ionescu mizează mai mult pe efectele de atmosferă necesare dramatismului povestirii și psihologilor personajelor. Într-o posibilă antologie a scenografiilor de film românesc, citează astfel de decoruri de atmosferă create de Aureliu Ionescu nu ar putea lipsi. Si mă gîndesc la magazinul cu scara în dantelă metalică și cu rochia de mireasă din vitrina din **Duminică la ora 6**, la locuința de la ultimul etaj al unui hotel demolat, acolo unde se leagă dialogul secret dintre mare și «mijlocul la deschidere»; mă gîndesc la cuibul bandiților din casa dezafectată a boierilor arădeni, pe pereții căreia, ca într-o carte, se pot citi etapele unei revoluții (**Trei zile și trei nopți**). Sînt doar cîteva exemple caracterizante pentru stilul unui scenograf al cărui decor nu este nici personaj, nici fundal, ci atmosferă.

Adina DARIAN

Decorul său de debut: *Duminică la ora 6*

maratonul de toamnă al fiecăruia dintre noi ajuns la un moment dat la rîspîntie, cînd îți pune întrebarea: să mai continui ori să abandonez? Și o asemenea întrebare provoacă multe nopți de insomnie și de inspirație creatorilor care nu vede în viață numai jumătatea plină a sticlei, dar și reversul medaliilor olimpice, al Oscarului artistic ori al prototipului tehnic cîștigător. Cinematografia noastră își pune arareori asemenea întrebări capitale — ea se înghesuie cu raspunsurile — și de aceea produsele ei în serie sînt euforizante ca reclamele de pastă de dinți ori morocănoase ca o dimineață ploioasă în Buftea. Nici una, nici alta dintre cele două vicii comune — doar că, din umbră pîndeste un al treilea. Asupra lui însă, mai încolo.

Revenind la pretextul sportiv al dilemei eroului e mai bine să te retragi în plină glorie, ori să continui plîn te-a istovit efortul și te-au îndepărtat ceilalți? Spre cîntea filmului, el nu dă indicații de procedură, lansează pretextul dramatic, amorsează situația omenească — situațiile ce decurg — și lasă pîrtia liberă, să încerce cine ce cale vrea. Miron Rizea e un performer încăpățînat. El nu abandonează cursa nici după al doilea eșec (era tentat, o clipă, dar s-a răzgîndit, îngreunînd existența celor ce se și vedeau înlocuindu-l pe podiumul europeanilor). Cazul lui e mai special — constată medicul șef — e mai ales cazul unui caracter mai dificil, închin, ambițios, decît cazul unui sportiv de 38 de ani care nu vrea să abandoneze riscînd să-l ajungă din urmă succesele. Și aici filmul dă dovadă de maturitate, cînd nu și îngreudește terenul investigației asupra sportului și sportivilor, ci lărgeste observațiile și asupra altor discipline de viață: gazetarii cancanieri și venoși, antrenorii colțari, colegii velleitari lipsiți de scrupule, medici înțelepți dar nepușoi, neveste încă nedeprișne cu insuccesele bărbatului, copii ce nu și pot vedea tatăl decît în fruntea listei învingătorilor. Și atunci ce-i mai rămîne bietului campion decît să se închidă și mai tare în el, măcinat de un sentiment al eșecului relațiilor cu ceilalți, mai dureros decît eșecul de pe pîrtia de bob?

Chiar dacă unghiul inițial al observațiilor medicale asupra comportamentului uman-sportiv se lărgeste pe parcurs și cu observațiile — mai pertinente sau mai impertinente ale gazetarului-raisonneur și mai ales cu constatările campionului însuși devenit

din observat clinic, observator lucid asupra mediului — filmul își păstrează caracterul de test psihologic. Dar nu pînă la capăt. Și aici intervine alt pericol: împăcarea caprei și a verzei. Dramă, da, dar neapărat optimistă. De aceea sportivii noștri nu mai mor, suferă doar de accidente (fizice sau morale), dar sînt reparați din mers, recuperați fizic și psihic datorită eforturilor supraomenești ale medicilor. Ori ale unor pedagogi de modă nouă capabili să scoată din orice delincent o piatră rară. Capacitatea recuperator-morală a societății e alt de ostentativ scoasă în față de obicei, cu atîta grijă pentru a nu cumva să se creadă altfel, încît stai și te întreb: pentru cine se mai dau anunțurile mortuare din gazete? Cine mai umple saloanele spitalelor ori ale penitenciarilor? Dacă ar fi după imaginea oferită în eastmancolor «așa ceva nu se există». Păcat că nici măcar în rarele cazuri — cum promitea acest scenariu — cînd se încercase o investigație mai lucidă asupra realității exterioare și interioare, cerințe estetice opresc la jumătate intenția. De aici senzația de neîmplinire, de semnal trist dar în surdina, de superficială tratare a unei situații dramatice — în sfîrșit adevărată — a unui personaj — în sfîrșit nezmăbăret ca pentru Color Studio — cu un mediu — în sfîrșit nu numai cadrul ideal de reclamă ONT. Există în film, nu vă temeți, și chipuri senine de tineri sportivi «în formă» (cu conștiința atu-urilor lor telegenice), dar și destule momente de acreală reală în jurul unui succés care nu-i al tău, al unui articolăș ce nu pe tine te laudă. Există și interioare frumoase — cu tot ce face viața comodă și plăcută — dar și o singurătate de soție ce și înfilnește bărbatul mai mult pe micul ecran decît în dormitorul comun. Există și copii splendizi ce practică cu grație judo, dar și întrebări ce pot face K.O. un campion obosit: «așa-i tată, că tu ai să fii întotdeauna primul?» Atari momente tratate și regizoral, cu o discreție a sentimentelor, sînt însă puține, pierdute printre îndelungi pregătiri de curse sau lansări pe pîrtii periculoase, cu bolzi strălucitori și cu vedete de internaționale. Frumoase alunecări printre capcane ale morții cu nume foarte poetice, filmate de operatorul Gabor Tarko, dar mult prea mult în planuri generale ca să mă stîrnească în noi, participarea. Cînd i se creează condiția întimității, nu numai a plein-air-ului, operatorul treazează cadrul cu multă profesionalitate și poezie izoland un chip tristat, pe un perete albastru și și gol, ca o amintare, sau aduce în gros-plan campionul obosit care în noaptea din ajunul competiției pipăie «zidul morții» pe care se va lansa, cu un simțămînt straniu, al inevitabilității.

Detalii de acest fel te conducuse asupra un alt final, mai dur, mai dramatic, mai curajos asumat de autorii filmului... Dar cum nu trebuie să discutăm decît ceea ce se vede în cadrul... Ce se vede, deci? Se văd în primul rînd actorii, bine distribuți. După impresionantul debut din **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu**, Valeriu Paraschiv promitea mai mult decît ne oferă aici. Și totuși impune la el seriozitatea jocului de o sinceritate necăutată, de-o interiorizare nesubliniată, cu măsură orgolios, cu farmec ursuz. O revenire care ne bucură: Maria Rotaru suferînd portretul unei soții discretă și tandră, dar foarte stîngace cînd trebuie să și consoleze bărbatul. Un medic înțelegător și perspicace interpretat de Gheorghe Cozorici și alături de el, lucid, însinuat, cîinic pînă la un punct (că să nu fie prea «înnegrită» breșla) personajul schițat cu umor de Grigore Gonța. Cei alți «sportivi», buni, dar nu se prea observă. Fac corp comun (o notă bună) cu peisajul de iarnă, la Poiana, atrăgător cadrul de film. Atmosferă de campionate europene cu agitația și pitorescul specific, «replăci modernă» cum o descrie scenariul la un tablou de Bruegel.

Alte componente ale sintezei (decor, costume, montaj, sunet) numai corecte. Cu adevărat sugestiv e comentariul muzical datorat lui Marius Pop.

Alice MĂNOIU

Scenariul: Mircea Herivan. **Regia:** Cristiana Nicolae. **Imaginea:** Gabor Tarko. **Decoruri:** Mihai Moldovanu. **Costume:** Florentina Ileana Mircea. **Montajul:** Rodica Fălcioianu. **Sunetul:** Andrei Coler. **Muzica:** Marius Pop. **Cu:** Val Paraschiv, Andrei Török, Gheorghe Cozorici, Maria Rotaru, Constantin Drăgănescu, Andrei Fintii, Grigore Gonța, Ion Fintescu, Mircea N. Crețu, Cornel Preda și copilul Radu Cristian Nicolae. **O producție a Casei de filme Numărul Patru. Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică București cu concursul Consiliului Național pentru Educație Fizică și Sport, Federația Română de Bob-sanie.**



Am fost puțin surprins când m-ai invitat la interviu asta, să știi. Eu am ieșit din circuit o vreme și nu prea mă vedeam la «actorii noștri». **Așa debutează discuția cu Iurie Darie. Îi amintesc de rolul din «Drumul oaselor», își amintește și el de «Cianura și... picătura de ploaie», stabilim că circuitul a fost reluat și chiar dacă în timpul asta a fost mai mult actorul altora decât al nostru, pentru că a jucat într-un film iugoslav și în mai multe producții DEFA, o reîntrare în circuit merită sărbătorită cu un interviu. Serios vorbind, îl măturisesc că de la «Drumul oaselor» unde mi s-a părut că și-a găsit un personaj care l-a scos din starea de june-prim-pînă-l-amoarță, am dorit să avem discuția asta.**

— Și eu am nădărdit să realizez o performanță în Drumul oaselor. Am încercat să fac radiografia unei descompunerii umane și poate că din punctul ăsta de vedere am reușit ceva, dar nu sint multumit de mine pînă la capăt. Nu cred în el, așa cum cred de pildă în «Don Juan»-ul pe care l-a pus Valeriu Moiseșcu la Teatrul de Comedie. Și vezi, aici e diferența între teatru și film. După o experiență de aproape 28 de ani, am realizat pînă la capăt un lucru pe care de altfel îl știam, sau îl simțeam, încă de la începuturi, și anume că intervenția regizorului este hotărîtoare și în teatru și în film, în ce privește evoluția actorului într-un rol și împlinirea aceluia rol. Teatrul îți dă posibilitatea să-ți organizezi munca și să ajungi, concret — sigur, cu sînge, cu transpirație — dar să ajungi, totuși, și să parcurgi diferitele etape de evoluție ale personajului pe scenă. Asta în film nu se poate decât dacă ai șansa să îți găsești un regizor care să aibă toate detaliile bine sedimentate în el, și priceperea de a le scoate la lumină pe rînd, astfel încît actorul să le poată «înghiți» și «digera» cu înțelesul. Asta a fost experiența mea cu «Don Juan». Și n-am înțeles-o chiar de la început. La ultimele două-trei spectacole însă, mi-am dat seama că am pus piciorul în prag personajului, că încep să devină mai lucid și mai clar în tot ce se petrece cu el pe scenă...

Îi amintesc că l-am invitat ca actor de film și că interviul nu este pentru revista «Teatrul»...

— Dar un actor de film care a făcut niște roluri mai puțin importante în ultima vreme. Aș putea vorbi despre ceea ce fac acum la Bialer în **Lumini și umbre**, dar sintem încă în lucru. Am doar o senzație bună de contact cu un personaj familiar mie. E un fel de reluare a personajului din **Nepoții gomistului**, deși acela era, firește, schematic, filmul e foarte vechi, noi eram foarte tineri... Dar există ceva comun, poate ideea de oameni care se sacrifică pentru un ideal. **Oameni**. Pentru că asta m-a atras la scenariul lui Titus Popovici: el pune la îndemîna actorului nu numai un dialog viu, adevărat, ceea ce sigur este foarte important, dar și o lume întreagă în toată complexitatea ei și pe care o asimilezi simplu, ușor, tocmai pentru că e reală, are carne. Rolul ăsta a fost o șansă, trebuia să-l joace altcineva și pentru că nu a putut, am «întrăit» eu. Dar asta nu e ceva nou la mine. De cînd mă știu, vin cam așa, pe locul doi, și citeodată chiar ciștig. Și Gopo m-a luat în ultimul moment, și Vitanidis... Alteori am pierdut. La Saizescu, de pildă, trebuia să joc în **Astă seară dansăm în familie** — și era ceva de făcut acolo, trebuia să fiu un fel de Gassman sau Mastroianni — dar pînă la urmă n-am mai fost nimic, nici măcar eu însumi. Și să nu mă întreb de ce mi s-au întîmplat toate astea, pentru că zău nu știu. Poate pentru că nu sint un om care să iasă în întîmpinarea regizorilor. Nu mă duc săptămînal la ACIN, la vizionări, să mă vadă lumea și mai nebărbierit, mai obosit, mai «alfels», nu invit la premiere la teatru — între noi fie vorba, nici nu prea am avut la ce să invit, la «Cripit de păsărele»? acum da, la «Don Juan», dar acum ce să mai vorbim? Ar mai fi rămas posibilitatea să fiu văzut la TV din cînd în cînd, în emisiunile pentru copii, unde sint machiat bine, ca să arăt ca acum zece ani... Ce să vadă acolo

Iurie Darie:

„Nu e rușine să cazi de pe cal...”

actorii noștri



«Aș plînge de bucurie dacă aș vedea cîteva filme românești foarte, dar foarte bune, chiar dacă eu n-aș avea în ele nici cel mai mic rolșor»

un regizor în mine? O schemă bine ținută la naltaină.

Dar nu cumva chiar personajul Iurie Darie a fost păstrat la naltaină, cum spune el, de pe timpul cînd se purtau junii primi surizători?

— Se poate, dar să știi că și acolo eram falsificat. Uns cu toate vopselele pe din afară iar pe dinăuntru încercam să joc altceva decît eram. Și nu am fost singurul. Și eram toți niște băieți serioși, cu idealuri mari, chiar dacă naive, dar asta era epoca. Am revăzut **Băieții noștri**. Actorii «de teatru» Marcel Angheliescu și Birlic sint extraordinarii! Iar Florentina Mosora și cu mine arătăm ca niște amatori, pentru că încercam să dăm viață unor scheme. Adevăratele personaje principale erau «secundarii» — Birlic și Marcel Angheliescu, iar noi eram pretextul. Eu reprezentam, de pildă, «condiția fotbalistului amator». Se poate că, o vreme, și eu și alți colegi «de gen» am fost victime ale acelei perioade pe care a traversat-o cinematografia noastră. Eram ideali pentru roluri firave în care ajungea să fii june și să zîmbești frumos. Dar nu vreau să fiu nedrept. Am avut parte și de roluri mai substaniale: **S-a furat o bombă, Faust XX...**

...Care într-un fel sint tot comedii. El se consideră actor de comedie?

— Nu. Dar pînă în ultima vreme eu am fost mai mult utilizat decît solicitat. Probabil nu am reușit să impun niște personaje prin datele mele de actor și atunci am «acoperit» doar niște necesități de personaje schematice, de prezențe agreabile, băieți buni și draguți. De ce insist eu pe «Don Juan» — chiar dacă interviul nu e pentru «Teatrul» ci pentru «Cinema»? — pentru că «Don Juan este, din punctul meu de vedere, un personaj împlinit. Iar în film, din păcate, nu mă pot referi la un asemenea personaj, nici măcar la un rol făcut cu cap și coadă. În film, cred că, din cînd în cînd, și pe ici pe colo, am atîns niște adevăruri ale personajelor. Aș putea să-mi fac un montaj din secvențele reușite, eventual. Uite, un personaj întreg ar fi putut fi medicul din **Răutaciosul adolescent**, dar după prășirea mea, pe lîngă rolul acela eu am trecut. Acum da, acum îți l-aș putea prezenta

cum ar fi trebuit să fie... Dar știi ce e amuzant, totuși? De la el mi s-a tras într-un fel, rolul din filmul iugoslav. Vitanidis mă vopsise blond — cu toate protestele mele — filmul a fost văzut la Moscova, acolo se afla și regizorul cu pricina care avea nevoie de «un blond». Pe urmă, este drept, nemții m-au vrut brun și pe urmă, cu mustață, de unde mi s-au tras vreo trei roluri de mustăcioși. Cred că acum ar trebui să-mi las barbă și să mă rad în cap.

Dacă tot am ajuns la cariera internațională, ce-ar fi să vorbească nitel despre ea: cum a început, ce a realizat, ce perspective are?

— Cu DEFA este o colaborare mai veche, de vreo 12 ani. Am la ei trei roluri importante, altele mai puțin, cîteva secundare, un rol principal, ultimul — făcut acum doi ani și ceva — și care mi s-a părut cel mai interesant pentru meseria mea de actor. Filmul se cheamă **Aprilie are 30 de zile** și joc un uruguayan refugiat care înlînește o sindicalistă. O poveste de dragoste și politică. E un rol bun, generos. Și urmează un film de actualitate pentru TV, în două părți, în care mi s-a oferit unul din rolurile principale. De realizat, am realizat ceea ce se cheamă o carieră cinematografică. Nu știu să mi-o explic, poate pentru că ei au nevoie de filme cu o tematică deschisă și către alte orizonturi, au nevoie deci de fete noi în care publicul să creadă că sint de altă naționalitate — eu am fost român, ungar, american, uruguayan etc. Am avut și șansa prizei la public, un public care mă știa din filmele românești văzute acolo — se putea foarte bine să nu am această șansă și atunci prima colaborare ar fi fost și ultima — o priză pe care ei o întreprind sistematic. Am fotografiile publicate în vreo cinci variante, pe piață dar, firește, asta este în afara meseriei...

Sigur că publicitatea este în afara meseriei, dar ea exprimă box-office-ul unui actor. I se pare normal să aibă mai multe fotografii pe piața berlineză decît pe cea bucureșteană, de pildă? Nu e o întrebare delicată, dacă vrea poate să nu răspundă.

— Pentru situația în care mă aflu, întrebarea mi se pare normală. Mi-am pus-o și eu și mi-am dat cîteva răspunsuri. Unul

ar fi că eu încă mai aștept, ca pe vremuri, cînd eram un tînăr actor răsfațat, să fii solicitat. Este un mecanism care funcționează în gol, pentru că nu mai sint nici tînăr, nici răsfațat. Altă explicație ar fi «împrăștierea» mea pe mai multe domenii. Poate că acum așa face față cu succes unor solicitări într-o notă artistică, cum se spune, «de ținută», dar cum de o viață nu m-am fixat pe un anume gen, nici măcar pe o anume artă, pentru că am făcut desen, cinema, teatru, tv., probabil nimeni nu crede că aș mai fi în stare de vreo performanță actoricească. Așa se explică de ce, dîncolo, în R.D.G. am dat, cum se spune la noi, «lovitura» și aici, nu. Acolo am fost luat fără prejudecăți și fără nelcrederi. Eu sint conștient că în relațiile mele cu regizorii noștri există niște note false. Ei nu vîd în mine decît un actor cu anumite limite, și mie mi se pare că nu au dreptate, eu nu vîd în ei un posibil colaborator ideal, și larăși nu este adevărat. S-ar putea întîmpla ca așteptînd — în ce mă privește — «marea dragoste» să trec prin viață fără să înlînesc nici măcar dragostea de dînc. Probabil că nu are nimeni nici o vină. Și mai e ceva: există actori care-și confecționează personalitatea, se «fac» singuri, și actori care au nevoie să se ocupe cîteva de ei. Eu dintre aceștia sint. Iar regizorii noștri sint cel mai adesea grăbiți, presați de timp și de condițiile de filmare, atît de impropii unei munci de creație. Deși există o perioadă de pregătire care ar trebui să fie chiar pregătire, muncă cu actorul și nu o improvizare cum se întîmplă cel mai adesea. **Drumul oaselor** am avut noroc cu Doru Năstase, de trei ori noroc, că a avut încredere în mine, m-a stimulat și a avut răbdare. Oricum, experiența mea, nu foarte bogată în ultima vreme, cu regizorii noștri, nu-mi permite să spun mai mult.

Apropie tot timpul cit am stat de vorbă, a zîmbit. Zîmbetul «Iurie Darie». O fi și asta reflexul tineretii sau situația în care ne aflăm cu acest interviu de «Actorii noștri» care e mai mult «actorul lor». I se pare amuzant?

— Nu știu de ce am zîmbit mai înainte, dar acum mi-am adus aminte prima zi de filmare la **Aprilie are 30 de zile**. Eram la o herghelie, trebuia să filmez o scenă în galop, am și filmat-o, dar la sfîrșitul ei, nu știu cum s-a făcut, caii s-au speriat, s-a speriat și iapa mea (care, între altele, am aflat că era premiantă la un concurs la Moscova) scurt, m-am trezit pe jos. Au venit să mă culegă îngrijorați, nu pășisem nimic și regizorul mi-a spus: «Sper că nu te jenez, scena a fost foarte bine, am să tai înainte de căzătură. Nișiodată să nu-ți fie rușine să cazi de pe cal». «Dar de ce să-ți fie rușine? — s-a mirat antrenorul care era și dublura mea — și eu am căzut de pe cal, și încă de foarte multe ori. La uită-te!» și cînd începe să meargă, văd că are un picior anchilozat. El mă încurajă, săracul. Dar, de la întîmplarea aceea mi s-a năzărit mie că așa s-au pretrecut lucrurile și în cariera mea. Am căzut de mai multe ori de pe cal. Dar nu mi-e rușine...

Mă gîndesc că au mai existat și cai care au «plecat» de sub ei...

— Asta-i meseria. E adevărat, am pierdut roluri în film pentru spectacole care nu s-au mai jucat, și roluri în teatru pentru filme în care, finalmente, au jucat alții. Asta-i meseria și așa cum e, o iubesc.

Și filmul?

— Și. Poate mai cu seamă filmul și, poate, pentru că în teatru am un «Don Juan», iar în film nu am încă un Don Juan. Dar nu, cred că iubesc filmul în sine. Și am să-ți spun ceva, poate n-o să crezi, o să-ți se pară demagogie, fanfaronadă, dar așa e: aș plînge de bucurie dacă-aș vedea cîteva filme românești, foarte, dar foarte bune. Chiar dacă eu n-aș avea nici cel mai mic rolșor în ele. Cred că am ajuns la starea unui bătrîn sportiv de performanță, bucuros de victoria unor tineri care vin din urmă...

E o stare frumoasă.

— Nu știu. E starea mea.

Eva SÎRBU

mă mir!

Cuvinte

Mirarea mea ar fi că toate cuvintele s-au mai spus de prea multe ori, se știe perfect la ce folosește fiecare, ce trebuie să spun ca să fiu bun, ca să fiu patriot, generos. Si rată că fiecare se trezește dimineața și se îmbracă în ce vrea, spune ceea ce îi convine să spună și pare ceea ce vrea să pară. Iți dă bună dimineața frumos, se duce pe

ogorul său artistic (că eu numai despre asta mă mir) și-l ară cu privirea atentă, încordată, de toată lumea crede că gîndește adînc, doar eu care sint un răutacios, știu că se gîndește dacă mai găsește camera la Sinaia. Apoi spune grav o frază despre psihanaliza melcului carpatin și pleacă aplaudat. La prînz dă un interviu la televiziune, despre frumos și condiții bune de lucru, care au făcut ca să aibă și în străinătate un răsunător succes. Sigur, poate că e chiar adevărat, dar eu, care știu că spectacolul e prost, eu care știu totul, ce mă fac? Și nici nu pot contrazice pe cineva, deoarece cu aceleași cuvinte mi s-ar răspunde și cine dîntre noi ar avea dreptate, cînd cuvintele sint aceleași?

În mod firesc, seara vezi un spectacol de teatru, e premieră, toată lumea bună, toți știu cuvinte, unii se poartă de parcă le-au și inventat. Cel de pe scenă nu sint nici el mai proști, le servesc tot ce e la modă, adică se zbat, urlă, apoi tac față în față, pe scînduri goale, și cel din sală sint fericiți că-și regăsesc ticurile estetice, urmează aplauzele îndelungate, pentru că trece un sfert de oră pînă cînd trec toți interpreții și românul nu e nesimțit ca să iasă din sală înainte actorilor. Atunci n-are dreptate presa cînd spune că e capodoperă și s-a aplaudat un sfert de oră?

Si atunci eu care credeam că arta aceasta ar fi trebuit să mă emoționeze, iar eu n-am

sîmțit tot timpul decît că actorii se lovesc la genunchi și transpiră, ce mă fac? Sigur, inteleg că, datorită cliimei temperate și paralelei 45, cînd cineva izbuteste o confuzie perfectă, lumea spune că e genial, i se oferă cuvintele rezervate lui Shakespeare, apoi în mod dialectic, alți artiști se maturizează, adică inteleg fenomenul de confuzie estetică și-l folosesc din plin, în dorința omenescă de a se muta din Drumul Taberii în istoria artei, sub forma de bronzuri spre bucuria vulgară a porumbelilor din parcuri.

li inteleg și-i mir!

Mircea DIACONU



Cinematografia maghiară are un tic nervos. La fiecare început de an, înainte de a începe sezonul festivalurilor (dar în perspectiva acestora) își organizează un Cannes propriu, în multe privințe mai

complicat decât cel de pe Coasta de Azur. Producția anului precedent e prezentată «pentru marele public» într-un cinematograf central (de pildă, Vörös Csillag din inima Budapestei), dar paralel filmele sînt văzute în trei «secții speciale» (francofonă, anglofonă și italofonă). Paralel cu paralela, mai curge programul așa-numitei **Școli din Budapesta**. Asta a însemnat, anul acesta, șase filme pe zi, circa 12 ore de proiecție zilnică, cu o jumătate de oră pauză pentru masa la fața locului, respectiv la restaurantul Asociației cineaștilor. «Bufetul rece» funcționează electronic, ca și întreaga organizare, adică documentarea (fișe de filme, fișe de autori, sinteze, tablouri sinoptice, foto-publicitate, înfîlniri din oficiu sau la cerere cu un anume regizor sau actor; proiecție specială pentru un anume oaspete care vrea să vadă un anume film — chiar și unui neșlefuit încă pe ecrane, chiar și unul aflat în lucru, de pildă, **Martinovici** de Judith Elek (n. 1937). Cineasta a rupt inima tirgulului în '68, la Oberhausen, cu un metraj mijlociu de ficțiune (**Unde sîrșește viața?**) și la Mannheim, în '75, cu **O simplă istorioară**. În toamna trecută, la Paris, i s-a organizat un omagiu care a făcut destulă vîlvă. De aici interesul pentru această ultimă peliculă la care regizoarea încă mai lucrează, dar e de acord ca presa internațională să arunce peste el un ochi, chiar înainte de finalizare. Și lansco e de acord să se lase văzut la primul tur de manivelă al unui nou film, care marchează o întoarcere acasă după o lungă (și, zic eu, nu prea norocoasă) absență. E o filmare senzațională — spun cîțiva confrăți. Să sperăm, lansco s-a hotărît să tragă în interior. Va fi un plan de peste 300 metri. Jean Pierre Jeancolas, adică **Positiv**-ul, nu vrea să piardă evenimentul, mai ales că lansco a rămas o chestiune de coeur pentru mai toți criticii, adunați cînd la Buda, cînd la Pesta în acest sfîrșit de iarnă, care pare aici dezghețat din toate punctele de vedere. Sînt toți în pîr: **Le Monde**-ul cu **Marcelles**, **L'Humanité**-ul cu **Maurin**, **Cahiers du Cinéma**-ul cu **Daney**, **Figaro**-ul cu **Montaigne**, **Cinéma**'81-ul cu domnul **Hustrate** și doamna **Amiel**, etc., etc. **Variety**-ul a trimis corespondentul ei de la Paris, domnul **Moskovitz**, care zice: «nön s'ö böbe, cînd e întrebare dacă știe limba pămintului, dar părintii lui sînt de prin părțile locului, iar gazdelor le place să descopere și să piște coarda sensibilă. Lipsește cineva? S-ar putea, dar nu se vede. Dosai, indestructibilul **Dosai**, **businessman**-ul cu aer de poet umorist, **ambasador**-ul de farmec, **buldozer**ul și **macaraua** filmului maghiar, cel care de mai bine de 20 ani păstrează import-exportul cinematografilor vecine, avînd grijă să nu scape nici un festival, nici o combinație — este imposibil să fi scăpat din vedere vreo proeminență a mass-mediilor cinematografice».



Isabelle Huppert în *Moștenitoarele de Marta Mészáros*

Iată deci, cum se zice, un prilej de a ne cunoaște mai bine, mai exact spus, de a cunoaște noile preocupări ale unei cinematografilor pe care critica internațională a zărit-o mai întîi prin intermediul unor personalități singulare: lansco, Kovacs, Hersko, Fabri și a descoperit-o ca școală națională la sfîrșitul anilor '60, după boom-ul produs de filmul polonez între 1955-60, după «miracolul filmului ceh», despre care occidentalii începuse să vorbească prin 1963. Dacă vrem să fixăm o dată a acestei decolări, să numim colocolivul organizat de Federația Internațională a Presei Cinematografice în ianuarie '68. Atunci a început să se scrie despre «noul cinematografilor maghiar ca operă a două generații». Maeștrilor mai sus citați li se adăugau noii veniți **Istvan Szabo** (**Tatăl**), **Istvan Gaal** (**Tigani** — documentar), **Ianos Hersko** (**A propos de Vera**) **Ferenc Kosa** (**10.000 de sor**) și alții. Atunci ca și acum, colegilor noștri de la Budapesta le place să afirme că reprezintă «o mică

Festivaluri: Budapesta '81

Surpriza surprizelor:
Narcis și Psyché



O stare de luciditate

Certitudinile și angoasele unor confrăți

cinematografice». Ei se referă în primă instanță la faptul că n-au făcut filme prea multe, că acum au ajuns să producă circa 20 de filme anual. **Undeva**, în adîncul acestei afirmații stă, am impresia, dorința difuză de a exorciza un complex de inferioritate de care au suferit și suferă mulți artiști aflați în spații geografice nefavorizate de istorie. «Sîntem o cinematografie mică» înseamnă și «small is beautiful» și sentimentul că arta respinge criteriul cantității. Festivalul a degajat anul ăsta o relativă oboseală față de anii precedenți, marînd și o relativă scădere a surprizelor, deși **Narcis și Psyché**, film-mamut în multe versiuni (între cinci și două ore) a fost programat ca o surpriză a surprizelor, iar el, filmul, răspunde, într-adevăr, intențiilor programatoare, intrînd în circuitul internațional ca o stranie cometă anunțînd, ar vrea ea, apariția unui nou estatism cinematografic, un estatism bazat pe semiotică, pe coduri și sub-coduri, pe efecte tehnice de un rafinament stilistic atât de fanatic încît este de presupus că acest film care derulează viața unei imaginei poetese de la începutul secolului al XIX-lea pînă după primul război mondial (decorul se schimbă neconștient, din neoclasic în romantism, în «la belle époque», în art deco, în super design — dar eroina rămîne mereu tinăra, «eternul feminin nîmfoman și platonice») e de presupus, zic, că acest film legat prin multe fire și de Fellini și de Dail și de alții mulți alții va crea, dacă nu un curent, așa cum ar vrea autorul (**Gabor Body** — n. 1946), cel puțin o modă. Pentru mine, filmul acesta rămîne o experiență fascinantă care te duce direct pe Sirius. Aller sau retour.

Ce observații generale se pot extrage, totuși, privind producția unui an cu recoltă medie din care nu poate să nu se decupeze **Cabotinii** lui **Sándor Pál** (drama artiștilor marginali, reprodusă în stil Scorsese), **Ghivece cu flori** de **Istvan Gaál** (nevrozarea unui artist, de profesie designer, care pierde dialogul cu mediul înconjurător, dar pare a zări o geană de speranță într-o ultimă, excepțională secvență: o bătrînă uscată, noduroasă, într-o ploaie torentială, cîrîndu-și, tîrîndu-și coclîrjă dintr-un cenușiu subsol ghivecele de flori, hîrdaiele cu ficuși, ca să le pună pe trotuar, în stradă, sub răpăiala unei ploii de vară). Nu se poate trece cu ochii închiși nici peste **Meciu** lui **Ferenc Kósa** (proces de conștiință al anilor '50), nici peste **Mulțumesc, merge** de **László Lugossy**, tragedie în haine moderne, o poveste despre autodistrugere, cu unele vagi accente melo, dar în ansamblu zguduitor, pentru că, așa cum se întîmplă în orice mecanism tragic, nimeni nu e vinovat, nici bărbatul de peste patruzeci de ani care «vrea să-și facă o casă a lui», nici fata care devine, fără voia ei și fără vîna lui, o sinucigașă. Nici **Nefericita pălărie** a **Mariel Sos** nu se poate face neobservată. Despre acest film, unii pot să spună că se referă la condiția femeii, mai exact la singurătatea intelectualului care-și cresc singure copiii. Inteligența și independența lor economică, pe plan sentimental devin un handicap. Filmul pornește de aici, dar ajunge mai sus, mai departe.

Ce senzație dominantă dă totuși acest travelling peste «un an mediu»? Mai întîi o senzație de deschidere. Cinematografia

Pălăria nenorocită sau porînd de la inteligență ca handicap feminin (regizoare: Maria Sos)



maghiară nu mai e demult «opera a două generații care se bîcuiesc reciproc», așa cum zicea, în '68, **Boleslaw Michalek**. Nomenclatura cinematografică începe cu **Géza Radványi** (născut în 1907, autorul aceluia inubiliabil **Undeva în Europa**, care dă azi **Circus Maximus**, dar, între timp, lucrează mai mult pe «afară») și se încheie, desigur, provizoriu, cu **Béla Tarr**, născut în 1955, autorul filmului **Un petec de pămînt** (un tînar marginal pe diferite pedale ale malaroului), dar acum trei ani, în '77, a făcut acel mult discutat **Cuib familial** (trei generații constrînse de nevoi: să conviețuiască și să se sfîșie într-o odaie-bucătărie) autor, cum se poate ușor bănui, de filme dure, scrise cu catran, aparținînd așa-numitei Școli din Budapesta (o școală care își propune un anume tip de luptă împotriva «artei cosmetice», o școală care lansează formula documentarului-ficțiune; practic, aceasta înseamnă existența unui scenariu extrem de sumar și de suplu, întregit sau modificat la fața locului prin prezența unor interpreți culeși din viață, a căror biografie și fizionomie le dau maximum de șanse de a se contopi cu personajul, «actori de ocazie» puși în situația să-și gîndească situația, să și-o improvizeze, în cadrul unor filmări fără duble, dar cu două camere). Între veterani de peste șaptezeci de ani și băieții care la douăzeci și cinci de ani au deia în spatele lor «un scandal artistic», o mare varietate de personaje masculine, dar și feminine (Hungaro Film n-a pierdut nici moda filmului «de temme»; voia a supradimensionat, de pildă, talentul real al **Marthei Mészáros**, împingînd-o peste rînd deasupra unor confrăți cel puțin de calibrul egal și în felul ăsta regizoarea, care, se știe, a lucrat și pe la noi, a devenit în cîțiva ani star mondial. E bine să profiti și de modă). Autorii au aerul că vin din toate punctele cardinale. Școala Superioară de Teatru și Cinema e desigur principală pepinieră, dar diploma nu pare a fi nici fetiș nici certificat de talent. Ideea de hibridizare (hibridul, e genetic, mai solid) nu trezește alergii. Tarr deja citat, înainte de a fi cineast amator, a lucrat pe șantieri navale și ca portar la o casă de cultură; **Body** (autorul lui **Narcis și Psyché**) a făcut studii de istorie și filozofie; **Gaal** a fost electrotehnician, **Szőrenyi** a studiat filozofia, **Barna Kabay** a studiat arhitectura, **Lajos Fazekas** a fost pianist de jazz și miner, **Maria Sós** a lucrat ca monteuză la televiziune. Între studiourile de film și televiziune există, de altfel, un viu trafic cu dublu sens, o mare forță, dominată de legile unei competiții foarte strînse, pentru mulți angoasante, angoasa fiind, de altfel, una din stările cele mai des întîlnite, dacă nu starea preferată a unei cinematografilor care a făcut din neînliniște un mod de a respira nu întotdeauna ritmic și ușor. Ideea de «ușor» pare a înspira, în momentul de față, o anumită alergie, dacă nu cumva chiar un fel de ostilitate care răbufnește chiar și în nimicuri, de pildă în bolcoul moral care înconjoară cel mai mare succes de public al anului: o comedioară, e drept cam subdezvoltată, care importă un celebru detectiv, **Kojak la Budapesta**. Majoritatea zdrobitoare a filmelor nu coboară însă sub un nivel mediu, plasat sus în ierarhia europeană, susținut de profesionalism (mulți foarte mulți operatori de talie mondială ieșiți de sub pulpana lui papa **Illés**), profesionalism care nu mai e demult o virtute, ci o condiție sine qua non. Ceea ce izbește, chiar și atunci cînd e vorba de un eșec sau un rateu, este expresivitatea unitară a unei cinematografilor compusă totuși din personaje și personalități foarte distincte: tineri repede maturizați, care știu ce vor și o afirmă cu un soi de ricanare, o generație de mijloc care a mizat enorm și nu fără consecințe, pe documentar. De la **Kosa** la **Dérdy**, de la **Gaal** la **Sandor**, aproape toate filmografiile cineaștilor care reprezintă azi ceva intră și extra muros cîntin, ca un fel de armătură, documentare de scurt, mijlociu și lung metraj, documentare de ficțiune și documentare propriu-zise, documentare cu multe premii internaționale, documentare ca sursă a unui nou tip de realism («realismul documentar», zic exegeții autohtoni), documentarul ca obsesie, documentarul ca argument pentru a fi se da pe mîna ficțiunea, documentarul ca instrument de apropiere de adevăr, de autentic, documentarul cu toate riscurile, de a părea «depășit» («nu toți cei care sînt întotdeauna în față reprezintă și un pas înainte» — scrie un confrate), documentarul cu asumarea riscurilor. Riscurile, riscurile artistice, se cunosc chiar numai din experiența neorealiste.

Această căutare frenetică a adevărului brut nu a dus întotdeauna la reușita, dar a dus la crearea unui climat care suportă sinceritatea chiar atunci cînd e crudă. O suportă chiar cînd e insuportabilă. O suportă pentru că deasupra succeselor sau insucceselor, multumirilor sau nemulțumirilor există o stare de luciditate. Dar de ce spun deasupra, cînd «cîmatul» nu e deasupra oamenilor, ci înăuntrul lor?

Ecaterina OPROIU

panoramic
românesc



Un rol pe măsura
acestei interprete
de mare forță
dramatică:
Leopoldina Bălănuță
(rolul principal
în *Semnul Șarpelui*)

din unghiul scenaristului

Semnul șarpelui

Oameni care încearcă să-și facă singuri dreptate,
într-un sat transilvan al anului 1945.
Scenariul: Mircea Micu (după romanul său «Patima»)
Regia: Mircea Veroiu, Casa Patru



— Cum s-a întâmplat, stimate Mircea Micu, dumneavoastră ați venit către cinematograful ori el v-a căutat pe acasă?
— S-a întâmplat că acum câțiva ani când mi-a apărut romanul «Patima», un regizor pe care îl admiram mult, Mircea Veroiu, a declarat într-un interviu din «România literară» că i-ar face plăcere să ecranizeze o povestire atît de cinematografică. La invitația casei de filme am scris scenariul și timp de șapte ani l-am tot refăcut.

— O ucenicie care a adus cu sine cîștigarea unei noi profesii, cea de scenarist?

— N-aș considera-o chiar o profesie, o știință aparte a scrierii, ci doar o deprindere cu concluzia, cu economia impusă de film. E îngrozitor de greu să-ți repovestești un roman de 300 pagini în 64 și să renunți la zeci de personaje, să elimini fapte, și să precipitezi lentoarea epică într-o înălțare mai galopantă, convertind blîndetea descrierii într-un spectacol care să poată fi perceput mai repede.

— Ce-ați păstrat din roman și ce-ați adăugat?

— Am reținut cîteva personaje-cheie: Bătrîna, Alimandru, contrabandistii. Și, mai ales, atmosfera aceluia sat din cîmpia transilvană — punct de graniță în care cîteva mai abili reușeau în acel an tulbur, 1945-1947 — să facă averi din traficul cu vite și chiar cu oamenii. Ani dificili, în care noile orînduiri abia pătrundeau pînă aici și oamenii încercau să-și facă și singuri dreptate. Confruntările, cînd subterane, cînd deschise, rîmîn aceleași din cartea: contrabandistii vor s-o atragă de partea lor pe Bătrîna doamnă, personaj cu autoritate morală în sat, dar se izbec de demnitate ei și mai ales de ura împotriva celor care i-au trimis băiatul la moarte. La 70 de ani Bătrîna, bolnavă, nu trăiește decît pentru

a-și răzbuna moartea fiului și în planul ei ingenios conceput îl va atrage și pe Alimandru, un fel de haiduc modern.

— Erou romantic, după nume și din descrierea romanului.

— Un personaj oarecum straniu, misterios, un instrument al războiului Bătrînei.

— Ne-ați putea trăda ceva din secretele distribuției?

— În rolul Bătrînei doamne, eu vedeam o actriță de la teatrul Nottara; regizorul preferă o altă interpretă de mare forță dramatică: Leopoldina Bălănuță. E un personaj «tare» această Bătrîna doamnă, din galeria celor ce-și înfruntă destinul cu demnitate și curaj uluitor, împlinind odată cu actul lor de dreptate, un act de justiție socială.

— Se va filma în satul care v-a inspirat povestirea?

— Am găsit unul asemănător, înțigă Sibiu, cu aceeași moară părăsită, și popicăria descrisă în roman, o atmosferă incredibilă de veridică, lucru hotărîtor pentru un film de atmosferă și de caracter, ca acesta.

— Înțeleg că odiseea celor șapte ani de refaceri nu v-a scăzut entuziasmul pentru film.

— Sînt și rîmîn un pasionat cinefil. Am avut șansa de a mă «forma» la o școală minunată — un fel de cinematecă a Uniunii scriitorilor, unde puteam să urmărim nu prin expozeuri, ci cu «ochiul liber» tot ce se întîmplă în cinematografia mondială. Am văzut cu această ocazie lucruri foarte bune, dar din păcate acest privilegiu nu l-am mai avut, cinemateca s-a desființat și odată cu ea posibilitatea unor cursuri «pe viu» pentru viitorii scenariști. Am rămas însă cu interesul pentru cinematograful, drept care am și scris în continuare un alt scenariu, după o comedie a mea, «Moartea soarecilor». Sper să aibă de data aceasta o gestație mai scurtă la casele de filme.

— Sperăm. Alice MĂNOIU
Fotografii de Emanuel TÂNJALA

Fiul munților

Vîrsta cînd curajul e și scop și mijloc.
Un mod de afirmare.

Scenariul: Petre Luscalov și Gheorghe Naghi.
Regia: Gheorghe Naghi, Casa Unu



«Fată de Alarmă în Deltă» — declară Gheorghe Naghi înaintea premierei la *Fiul munților* — filmul cu care mă voi prezenta acum în fața tinerilor spectatori, este mai legat, mai strîns, mai dens. Alarmă în Deltă a mers foarte bine la public și nu numai la noi; a fost primul film românesc color dat de televiziunea engleză — B.B.C. — și reluat la distanță de opt luni la cererea copiilor de acolo... Am primit și multe scrisori de la ei.

— Mirajul Deltei funcționa și el...
— Și aici am încercat ca peisajul să fie cît mai prezent. De data aceasta, munții. Experiența de la *Alarmă în Deltă* mi-a folosit mult. Am ținut seamă și de reproșul

copiilor care-mi spuneau mereu că nu există doar băieți curajoși și cu spirit de aventură, ci și... fetițe. Și într-adevăr, eroina filmului — interpretată de eleva Isabela Zaharia din Piatra-Neamț — s-a descurcat de minune!

— Care ar fi verdictul unui ipotetic spectator, ce v-ar da sentimentul că ați izbutit ce v-ați propus?

— Un spectator — mic sau mare — care mi-ar cere să mai fac un astfel de film, de aventuri, de acțiune, cu copii, pentru copii... Un film care să-i bucure, să fie tonic și educativ, fără ca acest lucru să se simtă. Copiii au nevoie și de aceste filme, altele decît cele cu probleme, cu familii care se despart...

R.P.

din unghiul regizorului

Destinația Mahmudia

Și la capătul lumii sînt oameni!
Scenariul: Doru Davidovici, Regia: Alexandru Boiangiu,
Casa Trei



— Ce înseamnă acest film, «Destinația Mahmudia», pentru dumneavoastră, stimate Alexandru Boiangiu?

— Este, într-un sens, concretizarea unor lucruri pe care le trăiesc ca documentarist...

— Lucrați de mult în domeniul documentarului?

— În 1955, cînd am terminat institutul, am făcut schimb de repartiții cu Mircea Mureșan, el dorînd să meargă la Buftea, eu la «Sahia»... În primii ani am lucrat la jurnal, apoi am făcut filme documentare din cele mai diferite domenii...

— Și filmul de ficțiune?

— *Destinația Mahmudia* e al treilea film artistic pe care îl realizez și tot de actualitate...

— Cum ați ajuns la acest subiect?

— Lucrînd cu scriitorul Doru Davidovici la un film militar despre zborul pe supersonice. Destinul unora dintre acești străjeri ai cerului românesc ne-a oferit substanța vie, fierbînte a scenariului «Destinația Mahmudia» pe care-l semnăm împreună.

— În care este vorba despre...

— Un pilot care, datorită unei boli, nu mai poate zbura pe supersonice... Dar pe care voința, ambiția, solicitarea celor din jur îl ajută să rămînă ceea ce este, adică pilot... El va continua să zboare, chiar și pe «utilitare»... E un fel de a nu-și dezice destinul... Și vorbind despre această «predestinare» a zborului, mă gîndesc la Malraux, la *Speranța...*

— E un punct de plecare cel puțin incitant...

— Cred că e mai mult... Nichita Stănescu spunea undeva că «Vorbele atrag realul»... Or cu acest scenariu cred că sîntem pe un drum foarte bun; vorbele lui, firesc, vor atra-

ge viața... Vrem să demonstrăm prin acest film simplu, fără emfază, că nu există destine blocate. Fiecare poartă în sine forța necesară de a depăși impactul cu obstacole, ghinioanele de tot felul. Aici, la Mahmudia, într-o margine de țară, am avut bucuria să găsim acele forțe sociale și morale datorită cărora încrederea în viață, în tine însuși poate reveni.

— Înțeleg că dincolo de motivul romantic se ascunde și un substrat etic important...

— Neapărat... Noi, ca cinești, avem cu acest film o «dreptate» de arătat... Vrem să convingem pe spectator că, indiferent de situație, loc, împrejurare, depinde în cele din urmă de tine să te aduni, să te recuperezi și să te reafirmi... Și apoi trebuie să vă mărturisesc că nu-mi plac oamenii înfrinți și așa vrea, pe cît pot, să-i ajut...

— Cum vă înțelegeți cu echipa?

— Necrezut de bine... sînt cu toții niște entuziaști. Gabriel Cobasian operatorul, directorul filmului Vasile Neagoș, Relu Năstase, regizorul secund, Justin Spinu sunetistul. E o echipă care luptă efectiv ca să evităm în producție dar și pe plan artistic punctele moarte. Am înțeles cu toții că avem obligația morală de a scoate din schemă niște trăiri adevărate.

— Distribuția?

— Făcută fără prejudecăți... nu prea ai să găsești actori bucureșteni în ea. Protagonistul e de la Ploiești: Eusebiu Ștefănescu, actrița principală de la Tg. Mures: Enikő Szilagy, apoi Cornel Revent tot de la Ploiești, Paul Lavric de la Brașov, Nicolae Prada. Important nu e locul din care vin; din punct de vedere artistic trebuie să se adune într-un tot unitar... și eu cred că am izbutit acest lucru.

Dan STOICA

Patru palme

Ce înseamnă a fi «principal» sau a face figurație.
În cinema și nu numai acolo.

Scenariul și regia: Alexandru Tatos,
Casa Patru



Buftea era, pînă de curînd, cetatea lungmetrajului. Și iată intrat în producție — un cal troian? — un scurtmetraj: *Patru palme*, scenariul și regia: Alexandru Tatos.

— De unde a pornit ideea filmului, stimate Alexandru Tatos?

A.T.: Ideea filmului e mai veche. În urmă cu cîteva ani, proiectasem împreună cu Mircea Daneliuc și Stere Gulea, un film din trei scheciuri. Între timp fiecare a fost ocupat cu alte filme. Eu am scris acest *Patru palme* și l-am ținut în sertar. Acum, cînd casele de filme s-au arătat dornice de a lucra și scurtmetraje (idee foarte bună de altfel și eficientă mai ales pentru debutanți), m-am hotărît să-l fac. Ar mai fi un motiv: în așteptarea aprobării la unul din cele două scenarii de lungmetraj scrise de D.R. Popescu (*Fruite de pădure* și *Trei zile de libertate*) n-aș fi vrut «să-mi ies din mină», să pierd echipa, colaboratorii mei constanți. Lucrez tot cu Florin Mihăilescu — imagini, cu Adrian Both — decor, Svetlana Mihăilescu — costume, Sideriu Aurian — directorul filmului.

— Ideea filmului?

A.T.: Figuranții. Din viață și din istorie. De fapt, acțiunea începe pe un platou de filmare, cu figuranți de cinema. Filmările vor dura aproape două săptămîni, în București și la Buftea.

— Considerați scurtmetrajul artistic un gen care-și merită dreptul la existență (întrebare retorică, desigur)?

A.T.: Ca și-n literatură, genul scurt își are statutul său legitim. Există o tentație a lui — într-un timp scurt să încerci să spui concis lucruri importante. Cînd te gîndești

la un subiect, simți din capul locului că dacă are o respirație mai amplă sau nu.

— Ce șanse credeți că are un film de scurtmetraj la public?

A.T.: *Patru palme* are, de fapt, un metraj mediu: 38-40 de minute. E greu să-mi dau seama cum îl va primi publicul, fiindcă nu știu cu ce alte filme de aceeași lungime va fi cuplat. Un avantaj e cert: se poate vinde foarte bine la televiziune. Cred în orice caz că e o experiență interesantă, în ciuda faptului că i-a cam derutat pe toți cei care măsoară cu stas-urile... O experiență pe care eu o fac nu fiindcă țineam să lucrez și un scurtmetraj, ci fiindcă mă interesează subiectul și forma în care el mi-a apărut este aceasta și nu alta.

Roxana PANĂ



În rolul unui figurant de cinema, rol principal în *Patru palme*: Geo Barton

Filmul din actualitate și generația '70

modalitate
și stil



De ce **din** în locul consacratei locuțiuni «de actualitate»? Pentru că orice operă de artă veritabilă este la urma urmelor «de actualitate», astfel că dominantă semantică a termenului — aceea de sens,

mesaj actual — îl face inoperant în sfera clasificării, el fiind un criteriu taxonomic prea larg. Peliculele strinse sub acest steag aparțin în fapt unor genuri diferite, ele având în comun doar un fundal social mai pronunțat și o accentuată predilecție pentru latura psihologică a poveștii. «Din actualitate» fixează exact sfera temporală lăsând liberă criticului alegerea genului proximal în care să fie plasată pelicula.

O a doua precizare se referă la generația '70, prin care înțelegem creatorii de cinema afirmați după apariția filmului **Apa, ca un bivouac negru** (1971) și care cuprinde absolutiv ai institutului din perioada '67-'71, aflați astăzi în jurul vârstei de 40 de ani, deci în plină maturitate creatoare.

1980 se află la distanța unui deceniu de la apariția în arenă a acestui grup de creatori, timp suficient pentru o clarificare a intențiilor și materializare a promisiunilor. Sigur, viața unei generații se întinde pe mai mult de un deceniu, dar el reprezintă un spațiu suficient pentru conturarea unei personalități proprii, a unor mijloace de expresie specifice și a unui mod original de a înțelege estetic lumea înconjurătoare. Sfera filmului din actualitate este parțială, dar extrem de importantă și chiar dacă experiențele stilistice ale generației au avut loc mai cu seamă în sfera ecranizărilor ori a filmului de epocă, nu e mai puțin adevărat că actualitatea a strins sub semnul ei pe cei mai mulți dintre realizatori, oferindu-ne de aceea timpul cel mai larg de analiză.

Trecerea ștafetei de la o generație la alta a avut loc în răstimpul acestor ani, trespă, astfel că cele peste 90 de titluri din actualitate, ale deceniului, sînt împărțite egal între cei tineri și predecesorii lor, producția ultimului am indicînd și o ușoară înclinare a balanței în favoarea generației '70: din 15 filme, 10 sînt realizate de ei, iar din acestea cinci sînt opere notabile, strîngînd în ele principalele caracteristici ale relației generației '70 — film din actualitate. Regăsim pe doi din semnatarii **Apei...**, atunci ca operatori, de astă dată ca regizori: Dinu Tănase cu **Mijlocaș la deschidere** și Iosif Demian cu **O lacrimă de fată**, apoi debutul în filmul de ficțiune al unei documentariste — Ada Pistiner cu **Stop cadru la masă**, în sfîrșit, Alexandru Tatos cu **Casa dintre cîmpuri**, Mircea Daneliuc cu **Proba de microfon**. Prin aceste filme putem socoti anul '80 ca momentul de vîrf al generației în acest domeniu, lucru ușor de verificat dacă privim puțin în urmă. După '71, cînd **Apei...** se adăuga **Așteptarea** lui Șerban Creangă, urmează o pauză: '72-'73-'74, în care nimic notabil nu se întîmplă privind relația analizată aici. Brus, în '75, avem un prim vîrf cu **Filip cel bun** (Dan Pîta), urmat de **Cursa** (Mircea Daneliuc), **Muntele ascuns** (Andrei Cătălin Băleanu) și **Iarna Bobocilor** (Mircea Moldovan), în '76 numai **Mere roșii** (debut Tatos), în '77 **larba verde de acasă** (debut Stere Gulea), în '78 **Septembrie** (Timotei Ursu) și **Mai presus de orice** (Pîta — Mărgineanu). Apoi nimic, pînă la filmele acestui an. După cum putem vedea, cel puțin, numeric și sperăm să convingem și calitativ, filmele anului '80 sînt realizări optime într-un domeniu de maximă acuitate și audiență.

Dincolo de cifrele și listele scize, creionarea unui profil artistic pare o întreprindere din cele mai folositoare chiar dacă nu facilă. O primă observație este aceea a plasării filmelor prin nucleul lor narativ, în două registre: minor și major. Faptul este firesc și ține de metoda și de genetica opereii artistice și de aceea poate fi regăsit cu ușurință în întreaga filmografie națională, aceste registre fiind în fapt constante ale unui anume spațiu cultural și ideatic în care creatorii cel mai diferiți se încadrează pînă la urmă. Aceste registre se nasc din analiza poziției **realului** față cu opera ca univers autonom. La filmele **din actualitate**, reflexia **realului** se face în prezența acestuia în timp ce la orice alt film a cărui axă temporală este alta decît clipa actuală, acest real este unul construit, fie chiar și meticolos. Această prezentă vie, activă a **realului** obligă creatorul la un raport clar definit care implică întreaga operă. Pe acest criteriu descoperim două registre după modul și direcția

acestui raport: major, atunci cînd **realul** naște semnificația, și minor, atunci cînd structura ideatică, mesajul preced intruparea lui reală.

Printr-un refuz al normalului se construiește **Proba de microfon**, opera intrînd în registrul major care pornește de la caz, de la întîmplare, pentru ca prin intermediul edificului estetic construit să accedă la o semnificație cît mai generală. Evenimentul, întîmplarea, este baza, carnea din care me-

«emotionalitatea» în favoarea relatării scizi, în care senzația diurnă, banală și cenușie este ajutată la tot pasul să iasă în evidență. Avem un punct de referință comun în dramaturgia free-cinema-ului. Aceeași voință acerbă de a accede la luciditatea condiției și aceeași furie cu care este privită starea de normal asimilată unei anchilozări a spiritului și sufletului. Este aici unul din secretele forței ce o găsim în cinematograful practic de Daneliuc de la **Cursa** pînă la **Vînătoarea de vulpi**. Modul lui de a privi cele înconjurătoare strîns nelinește, incită, naște întrebări. Această «mişcare a spiritului» care trece atît de bine de la creator la spectator este produsă în **Proba de microfon** pe calea unei intensificări a **realului**, opera nedesprînzîndu-se de substanța de viață care i-a dat naștere, ci rămînd în mijlocul ei, exprimînd-o cu mijloace găsite acolo. De aici folosirea prizei directe și a ciné-vérité-ului în multe momente, de aici gîndirea jocului actoricesc către spontan, a mise-en-scène-ii ca «tranche-de-vie» (felie de viață). În plan dramatic, aceasta conduce la consecutivitatea înșiruirii evenimentiale, fără evoluția clasică. Elipsa devine deci un element firesc care ordonează materialul narativ abrupt, incomod, neașteptat.

În **O lacrimă de fată**, ciné-vérité-ul mai urcă o treaptă, devenind opțiune stilistică. Aici distanțarea față de subiect, fără de care nici o operă nu poate funcționa estetic, se face nu printr-o îndepărtare de planul realității, ci printr-o traversare a ei, printr-o spargere a învelisului către infrastructura unde se găsește sensurile majore. Operă de rigoare «jansenistă», realizarea lui Iosif Demian atinge cel mai bine obiectivele propuse.

Registrul major ne conduce și la prima generalizare pe care o putem abstrage din cele expuse: în filmul de actualitate, generația '70 și-a căutat un drum propriu, pornind de la un raport cu realitatea mult mai strîns. Refuzînd rețeta și dogma, acești creatori au încercat să se apropie de real fără să-l deformeze. «Așa cum este» a fost imperativul sub care s-au înscris universuri estetice diferite, dar regăsindu-se în acest punct. Fie că o reprezintă liric (**Mijlocaș...**), ironic (**Casa dintre cîmpuri**) ori sever și riguros (**O lacrimă...**), realitatea este respectată «tale-qual», alipirea discursului estetic de materia a cărei imaginație se constituie fiind unul din scopurile urmărite fervent. Firesc, unghiul de abordare pe care noi l-am caracterizat ca registrul major, s-a dovedit a fi cel mai propice acestei căi și nu întîmplător **Apa** ca un **bivouac negru** ('71) prelua și-l respecta pînă la ultimele lui consecințe. Nu de puține ori în registrul minor, acolo unde realitatea este **canava** și mai apoi substanță, regizorii acestei generații au depus eforturi vădite de a micșora această distanță prin renunțarea la didacticism și printr-o gramatică a expresiei filmice cît mai limpeză.

Pentru menținerea acestui raport acut cu realitatea, spre exemplu, în **Proba de microfon**, Daneliuc sacrifică ansamblul narativ-bănuît a ascunde inerent poncife și rețete — în favoarea detaliului psihologic relevant. Filmul este un șir de scene care sugerează o situație și raportul față cu această situație dă naștere la semnificație. Avem deci în față un film cu o tehnică a obiectivării, în care sensul opereii se naște dintr-o judecată estetică dar și morală a întîmplării relatate. Acest mod de a povesti pune spectatorul într-o poziție activă, legînd între ele judecata de valoare («mi-a plăcut ori nu filmul») cu cea etică («aprob sau nu cele relatate de el»). Ocolînd obstinat orice efect direct, filmul trăiește prin drama personajelor și prea puțin prin formă. Această predilecție psihologizantă și de mascare a opereii în spatele a ceea ce narează, ne dă și cheia stilistică personală a regizorului: naturalismul.

În **O lacrimă de fată**, ambiția obiectivității are ca produs o formă specială a opereii: film în film în care anticofilia, lipsa continuității (de montaj), punerea în scenă aparent incomodă face parte dintr-o recuzită întregă prin care artistul **preia realitatea**, o aduce în opera filmică, o transformă chiar în film, prin această inversă metamorfoză, de trecere a vieții în document filmat, făcînd-o de fapt să vorbească, să se dezvăluie așa cum este ea.

În numărul viitor vom continua analiza cu registrul minor și cu o serie de concluzii pe care acest unghi de vedere le impune.

Dan STOICA

În sens propriu și în sens figurat, la înălțime...
(Enikő Szilagy și Eusebiu Ștefănescu în *Destinația Mahmudia*)

Proiectul imediat următor

Francisc Munteanu

În 1981-82 aș vrea să realizez două filme. Primul, **Ducatul de aur**, un film de factură polițistă. Important desigur nu e genul, ci dorința de a crea un personaj, un erou al zilelor noastre pe dimensiuni noi, bun, inteligent. **Buletin de București**, al doilea film, va fi o satiră, gen în care-mi voi încerca pentru prima oară puterile. Voi încerca să pun la stîlpul infamiei dorința de parvenire și toate tările în conflict cu etica și echitatea socialistă.

Mircea Mureșan

Voi lucra 6 episoade din serialul TV **Lumini și umbre**, pe scenariul lui Titus Popovici.

Aurel Miheles

Sînt într-o fază avansată de discutii cu Casa de filme 5 pentru scenariul **Prea tineri pentru riduri**, pe care Mihai Stoian l-a scris pornind de la reportajele lui despre problemele copiilor proveniți din familii dezmembrate.

Constantin Vaeni

Imposibila iubire, adaptare pentru ecran a romanului «Intrusul» de Marin Preda.

Mircea Drăgan

Plecarea Vlașinilor, scenariul de Ioana Postelnicu și Mircea Drăgan, după romanele «Plecarea Vlașinilor» și «Întoarcerea Vlașinilor» de Ioana Postelnicu.



«Cinematograful e adevăr cu 24 de imagini pe secundă» (*Proba de microfon* cu Gina Patrîchi)

Un deceniu
în care s-a cristalizat
conștiința
unei generații,
conștiința
unei noțiuni estetice:
filmul contemporan

Radiografia unei anchete
(*O lacrimă de fată*, cu Dorel Vișan și George Negoescu)



sajul trebuie să explodeze pe coordonate mult mai vaste decît punctul de pornire. Avem deci în față un traiect particular-general în care sintaxa opereii se lărgeste către treapta semantică pentru a-și atinge expansiunea maximă în cea pragmatică (adică a mesajului). Această gamă este în genere de sorginte modernă, ea fiind impusă în conștiința epocii de mare realism al secolului trecut (de la Balzac la Dostoievski) și care la noi își are modelul cinematografic în **Reconstituirea** (Lucian Pintilie). Obiectul analizei noastre: **Proba de microfon** se structurează tocmai prin opoziția față față de livresc. Deși există tentația sentimentalismului (provenită din simburile narativ care e un love-story), Daneliuc refuză

pe ecrane



Trei candidate la examenul vieții (Confidențe pentru confidențe)

de aer, înainte de a da din nou năvală la un pumn în plus.

Rodica LIPATTI

Producție a studiourilor franceze. Regia: Pascal Thomas. Scenariul: Jacques Lourcelles, Pascal Thomas. Cu: Daniel Ceccaldi, Henri Crémieux, Jacques François, Michael Galabru, Anne Caudry, Laurence Lignères

Ca atomii marcați

Două idei se desprind în cele din urmă din acest film care povestește ce se întâmplă cu cinci liceeni, prieteni nedespărțiți, ajunși la recrutare, patru admiși și unul respins pe motiv de boală, dar nu orice boală, ci de inimă, două idei frumoase și greșit înțelese, așa cum li se întâmplă uneori ideilor frumoase să fie. Ideea de solidaritate în prietenie și ideea de dreptate cu orice preț. Amândouă, găsite în stare de funcționare la vârsta purității, dar și a intran-

La start: tinerețea (Ca atomii marcați)



sigenței, a teribilismelor, dar și a necrutării, a candorii, dar și a lipsei de experiență. Regizorul subtil, sensibil la micile întâmplări-ostășii care-și poartă în ranită bastonul de mareșal, Grisa Ostrovski (Ocolul, Bărbați în deplasare) le scoate la lumină pe îndelete, poate puțin prea pe îndelete, și face să se vadă limpede când, cum și unde se poate greși în numele lor. Când dar mai ales cum, ceea ce ni se pare dreptate alunecă în opusul ei; ceea ce ni se pare solidaritate poate deveni în inutil sacrificiu; când dar mai ales în ce împrejurări, ideile frumoase aplicate orbeste — orbeste, adică în necunoștință de cauză — pot deveni periculoase. **Ca atomii marcați** este un film-demonstrație. Regizorul și-a ales ca mediu-martor tinerețea, pentru că, în principiu, erorile grave de acest fel se comit la tinerețe, dar filmul său bate, cu sau fără voie, mai departe de acea vârstă. Întrucât cu sau fără voie, el avansează o întrebare: oare aceste greșeli se comit numai la tinerețe? O întrebare deloc comodă pentru orice matur care are puterea să se recunoască, fie și numai pentru sine, «un atom marcat».

Vlad PAULIAN

Producție a studiourilor bulgare. Un film de Grisa Ostrovski. Cu: Stefan Dalev, Dimitr Marin, Rumen Dimitrov, Boiko Iliev.

Sansa

Acuitatea observațiilor morale, originalitatea temelor și forța de evocare a reali-

tății sînt calități pe care le-am apreciat adesea la filmul de actualitate polonez. **Sansa** de Feliks Falk confirmă buna impresie despre școala națională și despre regizor, cunoscut al noi datorită recent difuzatului **Prezentatorul**. Autorul alege din nou ambianta de provincie, dar se oprește acum asupra mediului școlii. Deși sînt aduse în discuție multe idei despre educație, accentul este pus pe problema mai generală a relației dintre generații.

Sansa demonstrează geneza și eșecul unei mari ambiții. Un tânăr profesor de sport este repartizat la un liceu unde nu se prea dă importanță orelor de educație fizică. Dorința de afirmare a noului cadru didactic se transformă într-o energetică acțiune de reabilitare a materiei, însoțită de amenajarea ingenioasă a sălii destinate ei și de organizarea unei echipe de handbal. Campionatele școlare aduc succese elevilor și implicit profesorului lor. Nimic rău până aici. Tînd spre o și mai mare faimă, ambițiosul dascăl exagerează ritmul pregătirii, prelungind antrenamentele oboseitoare mult peste orele de curs, obligîndu-l pe unii dintre ei să renunțe la preocupările artistice. Succesul cu forța nu este însă

singură, ea — într-un cămin de nefamiliiste, legîndu-și ca o madonă pruncul în fata tabloului cu chei; ea — renunțînd la orice ca să-și crească fetița; ea — lucrînd duminicile; ea — plîngînd singură în fata televizorului, singură, singură și Tamara, fata, crescînd, frumoasă, cu gît de lebădă, iubitoare, dar «Mamă, tu speli eprubete? De ce nu ți-ai închinat viața unei meserii mai bune? De ce m-ai dat la balet și nu la școala de engleză? N-am nici un viitor, nici măcar un tată real n-am avut»; în fine, ea — la 40 de ani, aflînd că trebuie să lăcească să trăiești și pentru tine...

«Pe coarde dulci de liniște», pe fundalul unei melancolii încordate pînă la violență, filmul se respiră, ca însăși viața, în zeci de alte filme: de-ar fi numai serata femeilor singure; numai prînzul la restaurantul plutitor. («N-am fost niciodată la restaurant», zice ea, plătind masa cu economie de o viață; de-ar fi numai ginerile cu mutră de delfin, cu visurile lui de glorie, cu lacătul la ușa camerei lui din casa Antoninei; de-ar fi numai plecarea Antoninei; la țară, «în limpezi depărtări», într-o căruță, lîngă o statuie și un tranzistor, pe care le acoperă cînd răpăle ploaia; de-ar fi numai prietena din tinerețe, persoana cu funcții de răspundere și «cu de toate», în afară de copii, pe care «nu-i poți cumpăra la consignație», prietena «cehovizînd»: «Eram cîinci fete într-o cameră, două perechi de pantofi pentru toate și cit era de plăcut... Uneori visez acele vremuri...»

După ce ai văzut filmul și constăți că n-ai de unde să-l apuci, că el îți scapă, calm, printre vorbe (complexitatea relațiilor, complexitatea situațiilor și celelalte), intuiești cam unde bate înțelepciunea artistului la senectute, și gustii următorului dialog (adevărat): Un critic îl întreabă: «Povestea dumneavoastră e foarte banală — aceasta nu vă stîngherește?»; Heifit răspunde: «Deloc».

Eugenia VODĂ

Producție a studioului «Lenfilm». Regia: Iosif Heifit. Scenariul: P. Nilin, I. Heifit. Imaginea: Vladimir Diakonov. Cu: Evghenia Glusenko, Nikolai Volkov, Valentina Telicikina, Svetlana Smirnova, Igor Starghin.

Viața personală sub semnul eșecului (Vocea cutremurătoare a vieții)



Vocea cutremurătoare a vieții

Ascultăm povestea unui tânăr compozitor de muzică simfonică în timpul evenimentelor din China primăverii anului 1976. Într-un moment de profunde frământări ideologice, tînarul artist trebuie la rîndul său să aleagă între crezul său estetic și moral și acceptarea unor concesii solicitate de împrejurări. Filmul pune de fapt în discuție eterna problemă a conflictului dintre idealul pur, nealterat și compromisul conjunctural. Regizorii Teng Wenji și Tianming și-au conceput filmul ca pe un document politic și mai puțin ca pe o dramă individuală, grațind cu atenție momentele de tensiune și destindere, introducînd chiar secvențe de film documentar. Există în film o rigoare a compoziției cadrului, o culoare subtil folosită, o sobrietate a jocului actoricesc ce captivează spectatorul și îl implică pe calea afectului în această aventură a descoperirii adevărului. Și mai există și o minunată dorință de viață, de lumină, ce răbufnește parcă odată cu primele note cîntate de tînarul compozitor odată cu culoarea plină de vigoare a florilor de primăvară.

Oana POPEIA

Producție a studiourilor din R.P. Chineză. Un film de Teng Wenji și Tianming. Cu: Shi Zhonglin, Leng Mei, Xiang Zhili, Xiang Kun.

Confidențe pentru confidențe

Confidențele ni le face o tî-nară care, într-o zi de plictiseală, se apucă să-și aștearnă amintirile într-un jurnal. Ce pot avea palpitant memoriile unei fete cuminti, cum ar spune Simone de Beauvoir? Totul. Pentru că reia în linii mari — dar, mai ales, mici — o viață obișnuită într-o familie obișnuită, cu bunici, părinți, copii, și copiii copiilor. Din aceste fapte diverse de fiecare zi, fără lovituri de teatru, dar cu inerențe ciocniri de culise, se tese, din observații subtile și înțelegeri profunde, un film cu atmosferă și de atmosferă, de caracter și cu caracter, cu lumini și umbre interioare și exterioare, cu tonuri și semitonuri. Optînd pentru sunetul muzicii de cameră și rezonanțele unei formații de coarde, pentru șoaptă și nu pentru strigăt, Pascal Thomas și-a asumat riscul — prea mare pentru un scop atât de «mic»? — de a nu fi comercial. În tot cazul, poate că tocmai această ieșire din plutonul din ce în ce mai numeros al făcătorilor de succese ar putea avea, la unii spectatori, cîștig de cauză.

Sigur, că din grija de-a nu apăsa pe nimic pentru a sugera totul, ar putea apare și reproșurile. De pildă, reproșul de a-și fi propus mult prea multe — despre copilărie, despre adolescență, despre maturizare — pentru a le duce pe toate la bun sfîrșit. De-a le rezolva. Dar cine ar putea oare «rezolva» viața?

Cred că meritul acestui film rămîne acela de a vorbi firesc despre firesc, cu umor cînd e necesar, cu gravitate cînd e nevoie, fără stridențe și prețiozități. Cu pretenția poate, uneori, de-a fi crezut doar pe cuvînt.

Excelenți, Daniel Ceccaldi în rolul tatălui și Anne Caudry în rolul Brigitte-mare. Nume noi pentru spectatorul român, ca și acest regizor francez — Pascal Thomas — autor a opt lucrări pînă azi.

Deci nu putem recomanda vedete mari și scene tari. Dar încercăm să pledăm, totuși, pentru acest film care ar trebui văzut chiar și de admiratorii înflăcărați ai lui Piedone et Comp., măcar pentru un minuscul contrapunct. Nu de alta, dar ca să mai tragă o gură

Dialog deschis între mamă și fiică (Evghenia Glusenko și Valentina Telicikina în Pentru prima oară căsătorită)



Retro în filmul-catastrofă și de aventuri

După 70 de ani...
(David Warner
și Susan
Saint James
în *S.O.S. Titanic*)



S.O.S. Titanic



Ce anume a determinat remake-ul la care asistăm, la ceva mai mult de două decenii după un alt remake al catastrofei «Titanic»-ului? Producătorii englezi par să fi mizat, ca pe un adevărat colac de salvare, pe veridicitatea întâmplărilor petrecute la bordul transatlanticului, în cea de a patra zi a navigației lui spre New-York. Acestor întâmplări, reconstituite cu miză, li s-ar adăuga și câteva scene de jurnal cinematografic de la vremea lansării la apă a «Titanic»-ului și a plecării în prima lui traversare, iar miezul filmului este, de fapt, o încercare de reconstituire a vieții de pe punțile ce împărțeau lumea vasului în trei categorii, ca într-un microcosm social: bogății, mijlocașii și emigranții — bineînțeles săraci, de la cabinele unde se dormea în comun.

Întregul film de astăzi poartă povara acestui efort de reconstituire a unui naufragiu care a devenit fapt istoric (1503 pasageri înghițiți de apele reci ale Atlanticului). Și pentru mai multă autenticitate, scenaristul și regizorul și probabil mulți alți colaboratori au pornit în căutarea unora dintre cei 15 supraviețuitori care, astăzi, la aproape 70 de ani de la naufragiu, mai puteau aduce unele prețioase mărturii și furniza amănunte pentru căutata veridicitate. Între timp însă, mai exact plină acum vreo două luni, un grup de cercetători americani și-a propus să localizeze cu ajutorul unor aparatură tehnice de mare precizie epava Titanic-ului, aflată la vreo 3000 m adâncime pe fundul Atlanticului, și apoi să încerce aducerea ei la suprafață, o inițiativă care ține, cel puțin deocamdată, de domeniul ficțiunii și al suspensului fantastic. Pentru *S.O.S. Titanic* — ca să revin la reconstituire — s-a filmat în săli de restaurante care inspiraseră pe constructorii mamutului transatlantic de acum șapte decenii, realizatoarea costumelor a făcut un salt retro, creând unele toalete, dar și descoperind rochii și costume păstrate încă din moda anului 1912, totul pus în slujba re-creării atmosferei exterioare. Dar, când atita grijă pentru amănunt se așterne peste tot (se așterne dar uneori un mic amănunt trădează totul, și trădează chiar și grija pentru el căci, de exemplu, în prima lui cursă «Titanic»-ului acestuia îi mai scapă cite o banchetă roasă pe la colțuri de o intensă folosire etc.) spiritul documentar triumfă, sacrificând drama, farmecul ficțiunii, vibrația suspensului, zborul fanteziei cinematografice care — în plină vogă a filmului catastrofic — se văd frustrate de o rece contabilitate a restauratorilor de inventare funeste. Veridic, probabil în micile lui observații și amănunte, *S.O.S. Titanic* este. Dar ce altceva mai este?

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a studiourilor engleze. Regia: Billy Hale. Scenariul: James Costigan. Imaginea: Christopher Challis. Muzica: Howard Blake. Costume: Barbara Lane. Cu: David Jassen, Cloris Leachman, Susan Saint James, David Warner, Jan Holm.

Febra aurului

Vina epică a lui Jack London răzbate mai în toate filmele inspirate după proza sa menită să exalte perpetua dorință de aventură a omului. Jeff East exprimă cu fiecare atitudine, cu fiecare privire determinarea celui ce, pășind pe un drum, înțelege să ajungă la capătul său fără concesii. Drumul este aici cel al descoperitorilor de aur din Alaska anului 1897, cuprinși de «febra aurului» ce a stăpinit chiar și pe autorul povestirii când avea 21 de ani, dar în teribila învâlmășeală a vieții de meleagurile unde mila și înțelegerea semenului au rămas vorbe goale închise între paginile cărților sfinte, febra aurului se transformă într-o crâncenă febră a supraviețuirii, trăită a ceea ce coloniștii Noului continent. Iată de ce filmul lui Peter Carter este dincolo de un izbit film de aventuri, o pagină de istorie ce explică multe din trăsăturile specifice urmașilor de azi ai coloniștilor de ieri.

Simona DARIE

Producție a studiourilor americane. Un film de Peter Carter. Cu: Jeff East, Rod Steiger, Angie Dickinson, Lorne Greene, Barry Morse.

Pe strunele parodiei

Cactus Jack



Ne-am obișnuit ca atunci când spunem «western american», să adăugăm «profesionalism», «bine făcut». Ști-am că într-un astfel de film un creator avusese ideea, altul semna subiectul, altul dramaturgia, altul tipologia, altul gag-urile ș.a.m.d., atita specializare ne trezea invidia. La *Cactus Jack* ori n-au fost toți angajați, ori au tras toți chiulul. În lipsa lor, bietul regizor s-a descurcat și el cu ce-a avut: cu decorul natural — țirăște, canioanele — cu Kirk Douglas și Ann Margret — amindoi așteptând plină la sfârșit să li se dea ceva de făcut. Idee deloc, subiect ultra-pueril și ultra-simplist, nici cit pentru o bandă desenată într-o revistă de copii, tipologie precară — singurul personaj interesant, un call — gag-urile știute de mult (cel mai bun: o bătrână e trecută strada fără ca ea să fi dorit acest lucru). Păcat, pentru că în intenție, ar fi fost un western-parodic, ori aici, se știe, de la Joe Limonadă încoace, fantezia, inventivitatea și umorul nu cunosc limite. Comparat cu *Cactus Jack*, westernul nostru cu ardeleni aparține epocii de aur a westernului.

Roxana PANĂ

Producție a studiourilor americane. Un film de Hal Needham. Cu: Kirk Douglas, Ann Margret, Arnold Schwarzenegger, Foster Brooks, Ruth Buzzi.

La poarta de aur a incașilor

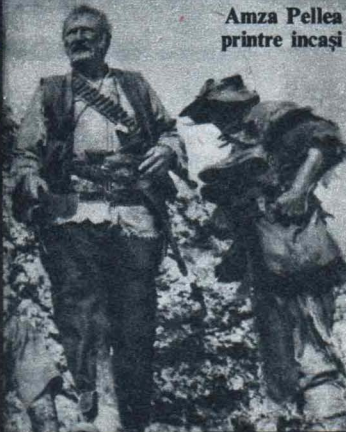
O transpunere decentă, elegantă, după un clasic a ajuns o raritate în lumea filmului de azi care parcă se jenează de bunele sentimente și idei ale sursei literare și trece totul spre parodie. De aceea toată considerația pentru respectul cu care Tele-München și Buftea noastră au colaborat întru spectacularizarea frumoasei povești a lui Jack London cu incași, păzind din tată-n fiu secretul porții de aur, tezură salvată de conchistadori dar căzută printr-o fatală împrejurare unei moderne companii nord-americane.

Frumoasa și mindra indiană îndrăgostită de un om al companiei va plăti cu viața imprudenta ei. Fortă, demnitate, sacrificiu, mister — sint cizor nobile pe care cineaștii germani nu se sfîșec să cînte, scotînd sunete atrăgătoare. Într-un excentric emploi (șef de bandiți sălbatici), Amza Pellea; luminos și trist ca un crepuscul, regretatul Cornel Coman.)

Alice MĂNOIU

Producție Tele-München realizată în colaborare cu Centrul de producție cinematografică «București». Un film de Wolfgang Staudte. Cu: Vadim Glowna, Ruby Manila, Amza Pellea, Maria Meriko, Alexander Allerson, Cornel Coman, Cadri, Cornel Girbea, Siefan Mihăilescu Brăila, Mihai Pălădescu

Amza Pellea printre incași



Semnalăm și salutăm inițiativa Centrului România film de a organiza pe perioada martie-iunie 1981, în colaborare cu Arhiva Națională de film, o retrospectivă a filmelor de excepție ce au rulat pe ecranele noastre în deceniul care s-a încheiat. Manifestarea înscrie, astfel, pe afișul cinematografului «Eforie» din Capitală, 35 de titluri de filme străine și 10 producții românești

Zilele filmului suedez

Nume noi, obsesii vechi



O cinematografie care i-a dat pe Sjöström și Stiller, pe Bergman sau mai tinerii Bo Widerberg, Alf Sjöberg, Jan Troell — ca să nu amintesc decât cîtiva «marți» de ieri și de astăzi, își poate determina cu mîndrie tradiții, influente, obsesii. Chiar dacă manifestarea din februarie de la București și lăși nu a reunit nume și titluri celebre, ceea ce am văzut cu acest prilej nu dezminte «școala suedeză». Nici ca tradiții plastice, nici ca factură realist-irică, senzualitate calm-rafinată a imaginii.

Jocurile dragostei și singurătății, prezentat în deschidere nu e un marivodaj lejer, cum ar apărea din titlu, ci un studiu dramatic al unor sentimente supuse tensiunilor exterioare (îndrăgostitii se despart pentru că tînărul ziarist sîrac nu-și poate asuma răspunderea unei familii și atunci fata se căsătorește cu un bătrîn bogătaş), dar și a celor interioare: rămasă văduvă, femeia încearcă să-și regăsească vechea dragoste dar nu mai are forța să creadă și să aștepte, de aceea își chinuie partenerul, care la rîndu-i își chinuie soția și copiii etc. Etc-ul nu definește locuri comune, pelicula are poezia jocului sentimental elegant condus, chiar cînd ceremonialul devine tot mai disperat, sfîrșind cu plecarea bărbatului în «legiunea străină». Respectiv corespondent de presă într-o țară aflată în ajun de război.

O atmosferă «în du seicler» poetic sugerată, cu câteva ecouri din realitățile vremii (afacerea Dreyfus și altele). Într-o vîltoare politic-socială, mult mai realist sugerată, mai crudă ca notație a condiției muncitorești contemporane, sînt aduși eroii altui cuplu pe cale să se destrame, salvat în ultimul moment datorită femeii care se hotărăște să-și urmeze bărbatul și să se alăture într-o acțiune importantă de grevă dintr-o uzină din nordul Suediei. Aici vreau să trăiesc e un film care evită tautismul și retorica socială printr-un minulos realism al mediului și relațiilor umane. O prospețime a privirii cinematografice înregistrează cu calm, cu înțelegere nuanțată, crizele de familie generate de crizele sociale, cu luciditate și speranță mediul muncitoresc în fierbere pentru obținerea unei conștiințe active.

Mai convențională, feeria *Vara spiridusilor*, un basm precut în zilele noastre, cu copii — reali — de o autentică poezie și cu plămăuiri de vis, grotesc-terifiante. Poate și aici o «obsesie» locală.

Alexandra BOGDAN

Jandarmul și extraterestrii

După ce «jandarmii» lui Jean Girault au adăugat (dacă mai era nevoie) un nou argument în favoarea faimei stațiunii mediteraniene Saint Tropez; după ce el s-au lansat în tot felul de operațiuni de la prinderea hoțului de tablouri Rembrandt, la vinătoria de nudități, de la depistarea tuturor delicterelor de circulație, chiar și de circulație subacvatică (ne aflăm doar pe malul mării), la participarea la congresele internaționale de jandarmi de la New York — iată-l acum revenind în forță (în forță comică, firește) în această a cincea ediție într-un joc de-a

v-ați ascunselea, de uite popa nu e popa, în care «popa» sînt extraterestrii Necunoscuta au fost și rămas căile comediei. Jean Girault le parcurge cu succes găsind situațiile (bine gîndite), gagurile (abundente) și tonul (potrivit) în acest răspuns parodic ce pare să-l dea la prea grav-dramaticul înțînării de gradul III. Cel șase jandarmi vor fi singurii din stațiunea cu pricina care au revelația înțînirilor cu OZN-urile și conducătorii lor, devenind, simultan, dușmanii acestora. Urmărirea plină de neprevăzut, e condusă de același de Funès peste care au mai trecut cîtiva ani, dar a rămas la fel de nepotolît în tehnica grimaselor sale, ca și în strategia compoziției sale comice. Din nou nu se poate să nu observi cît de caracterizant rămîne pentru o nație felul ei de a ride.

Adina DARIAN

Producție a studiourilor franceze. Un film de Jean Girault. Cu: Louis de Funès, Michel Galabru, Maurice Risch, J.P. Rambal, Guy Grosso.

Kirk Douglas
în *Cactus Jack*



Mai este nevoie să scriem cine se ascunde sub borurile albe?



pe ecrane

Personaje
și caractere
de tragedie
greacă
(Întoarcerea
lui Hordubal)

Întoarcerea lui Hordubal

Un argat tânăr, oacheș, mustăcios, năraș. Un stăpîn netînr, blonziu, puhaș.

blînd, revenit din America după cinci ani de absență. O stăpînă pietroasă, cu buze senzuale și privire fixă. Lumea satului cel, 1800 și..., figuri buñueliene, fețe zbircite, diforme, risete știrbe, clevetitoare: «un argat își poate înlocui stăpînul și pe lingă nevastă!» (nevasta stăpînului, firește). Stăpînul, zis Hordubal, puhaș și blînd, doarme în grajd, visează o licoare care să inducă-seze inima nevastei, și, analfabet, se întreabă: «Are omul voie să se atîngă de viața sa, ca să fugă de ceea ce-l face să sufere?». Nu va fi nevoie. Hordubal, la întoarcere, ca Agamemnon, «găsi în patul conjugal, așteptîndu-l, surzătoare, secură...»

Producție a studiourilor cehoslovace. Un film de Jaroslav Balik. Cu: Anatoli Kuznetov, Libuse Geprtova, Sándor Oszter, Klara Pollertova.

Contrabandiștii din Rajgrad

Nu, aerul misterios al imaginii, tonurile stîlșne, albastrii și umbroase, nu învîluie «o poveste cu contrabandiști», ci o rece lecție de istorie, rece, chiar dacă derulînd perchezitii, bătaii în stradă, violuri, abuzuri de putere, case garnisite cu soldați, treceri frauduloase peste graniță. Totul — într-un an de cumpănă, 1903, un an în care crește cererea de cizme prusace, dar crește și numărul pamfletelor socialiste, într-un orașel de cumpănă — Rajgrad, dintre două imperii: prusac și țarist.

Am mai reținut: «Ca să stai la masă cu Necuratul, trebuie să ai o lingură lungă de tot» — proverb.

Eugenia VODĂ

Producție a studiourilor din R.D.G. Un film de Konrad Petzold. Cu: Walter Plathe, Petr Skarke, Katrin Sass, Leon Niemczyk, Irena Kownas.

Primăvară pentru o oră

Au fost odată ca niciodată două fetețe orfane, una doar orfană (copie, vai, numai grafică a lui Heidi!), cealaltă și regină, fără nici un Făt-Frumos între ele, dar cu un minutar tînră Aprilie care le va aduce pentru o oră primăvara. De ce? Pentru ca orfana doar orfană, să poată oferi orfanei și regină, ghiociei de Anul Nou.

Un film numai pentru copii, chiar pentru copii mici-mici, cu un scop educativ și, deci, cu o morală limpede.

Vagi nuanțe vin, totuși, să atenueze maniheismul bine-rău: feteța-regină dă un sac prin care «schimbă legile firii» sau decretează că de-acum încolo ghiociei vor înflori de Anul Nou, sau hotărăște că luna decembrie va avea 32 de zile, dar este minată, în tot acest răsfaț despotic și timp, de o reală dragoste pentru flori.

Tot e ceva, nu-i așa? Și n-are nici un rost să ripostați că și iadul e pavat cu bune intenții.

R. L.

Producție a studiourilor japoneze: Un film de Kimio Yabuki. Desen animat.



O soră de suflet a lui Heidi
(Primăvară pentru o oră)

ambiciă documentarului

... dar și a altor scurtmetraje



Deși nu toate dintre cele peste 300 de filme realizate anul trecut de către studioul specializat «Alexandru Sahia» au putut fi menționate în cadrul prezentei rubrici, deși în timpul nonfiecțiunii autohtone continuă să apară mereu alte titluri demne de atenție ce se cer la rîndu-le consemnate, ne vom permite, totuși, în această lună, o scurtă incursiune într-o zonă cinematografică adiacentă; lăsînd vremelnic la o parte «ambiciia» documentarului propriu-zis, vom încerca a o semnala acum pe cea a unor scurt-metraje cvasi necunoscute altă cronicarilor cit și publicului larg.

Înfăptuite la Centrul de producție cinematografică «București» într-un număr de cîteva bune zeci de titluri anuale, pelucile în cauză au un statut destul de vag definit; apreciate global drept simple filme «utilitare» sau «de comandă», turnate la cererea diverselor ministere, centrale industriale, instituții etc., ele dovedesc însă nu o dată surprinzătoare disponibilități tematiche și stilistice, adaptîndu-se cu suplete unor varii, specii și categorii. Un grupaj de cîteva proaspete asemenea scurtmetraje confirmă neechivoc afirmația; de la filmul științific (S.O.S., creierul, Pasul următor) la producțiile de proiecția muncii (Răspuns la o scrisoare, Drum bun, Polar, Paralele, Era foarte simplu), de la problemele circulației și turismului (Căruta în circulația rutieră, Scherzo, Dansați cu noi în România) la cele ale viticulturii (Bachus în România), de la comedie (Gioconda se mărită, Nea Mărin matematician, Munca nu este o glumă) la melodramă (Se mai întîmplă din păcate), felurile preocupări ale realizatorilor dobindesc, și nu doar arareori, contururi de o neobisnuită pregnanță audio-vizuală.

Regizori și operatori cu o experiență îndelungată în domeniul lungmetrajului de ficțiune, dar și autori aflați la începutul carierei abordează «comenzile» nu numai cu firească conștiințiozitate profesională ci și ceea ce este indeosebi interesant și îmbucurător, cu autentică inspirație. Posibila interogație — se pot oare inocula țărîme de artă în scurt-metrajele de factură utilitară? — capătă astfel răspunsuri afirmative pe cit de personale pe ați-le concludente.

Ca de pildă, în acest Răspuns la o scrisoare, unde Lucian Bratu, secundat cu aplicație de înădrul semnatar al imaginii Sorin Ilieșiu, ține solid în mînă toate firele filmului anchetă, strecurînd în doza riguroasă cumpănite accentele critice și căldura umană, suspensul și morală neostentativă. Sau, ca în savuroasele crochiri «ACR-iste», iscălite de regizorul Carol Corfanta și operatorul Gheorghe Viorel Todan (Nea Mărin matematician, Gioconda se mărită), unde urmărirea burlești fac casă bună cu parodia modei retro și, mai cu seamă, cu dezlănțuita vervă umoristică a replicilor.

De altfel, utilizarea consecventă a forțelor actoricești (alături de Amza Pellea, ce ne propune o inedită ipostază a popoului său personal, îi mai întîlnim, în roluri mai mari sau mai mici, mai vesele sau mai puțin, pe Tamara Buciuceanu, Nicu Constantin, Ileana Stana Ionescu, Ștefan Mihailescu Brăila, Colea Răutu și pe încă alți interpreți dragi întregii noastre suflări cinelice) constituie o trăsătură definitorie a peliculelor în discuție, elementul de bază ce unește încercări cinematografice substanțiale deosebite din multe puncte de vedere; și ne gîndim la Căruta în circulația rutieră al lui Haralambie Boros, neașteptată readucere în actualitate a unui mijloc de locomoție străvechi, la Se mai întîmplă din păcate de Gheorghe Turcu, un patetic apel la viață și sănătate, la S.O.S., creierul de Ilie Sterian, oportunitate de alarmă asupra unora dintre pericolele civilizației citadine ori la Bachus în România al lui Lucian Durdău, o eficientă reclamă a unor produse cu «cotă» la export — pentru a nu aminti decît cîteva titluri din bogatul evantai al ofertelor.

Oferte care, în pofida unor anumite vizibile, dar mereu ameliorabile neajunsuri (ce țîn îndeobște de supralicitarea unor idei «prea mici pentru niște filme atât de mari»), s-ar cuveni recepționate uneori — am mai spus-o și referitor la producțiile similare ale cineaștilor documentariști — nu doar de beneficiarii lor direcți, ci și de sutele de mii de spectatori, gata oricînd de o nouă întîlnire cu «Nea Mărin».

Oitea VASILESCU

nu mă mir!

Mircea Diaconu, în zilele cînd nu voia să fie mare...



În povestea sa «La noi, cînd vine iarna», Mircea Diaconu nu e cu nimic mai prejos decît în Filip cel bun și Mere roșii. Nu e însă deloc nevoie să scriem despre aceste cărți, cu acea privire

înduioșată pe care o folosim — cu drag, desigur — cînd citim literatura secundară, de timp liber, a actorilor de primă importanță. Mircea Diaconu stă ca scriitor pe picioarele proprii și nu are de ce ne mitui cu filmele sale pentru a ne convinge de farmecul și adîncimea scrisului său, de talentul plin cu care descieie unul din cele mai subtile anotimpuri ale vieții, «un anotimp foarte mic, un timp în care toate încremenesc, de parcă stau și se gîndesc, un timp în care obosești ușor, umbli boile și eclipsele. Și oamenii sînt parcă mai fricoși». E timpul scurt al unei copilării — într-un sat deloc semănătorist peste care trec avioane cu care se măsoară chiar timpul — o copilărie văzută la răscrucea primelor spaime, «spaima fiind un animal de care nu scapă nimeni». La Diaconu, cînd vine iarna, vine și frica — «la mine, frica e foarte dezvoltată», spune copilul lui pentru care «curajul e doar o frică mai mare și nimeni nu poate fi curajos înainte de a fi fost fricos». Diaconu intră în această pădure a fricii puierile unde lupul clasic ia chipul unei arestări samavolnice a tatălui, a primei nedreptăți deci, a primei eclipse de soare, a primelor boabe de sînge după ce țî s-a scos ultimul dinte de lapte, a primului amor cu o fetiță numită mereu Alunța Cristescu, a primului telefon făcut dintr-o cutie de chibrituri, a primei operații, a primului spital unde copiii se află «în întrecere pe saloane», care se fac mai repede sănătoși și nu mor. Fratele mai mare nu e un sentiment, adică «nu înțelege un sentiment» (toate definițiile copilului au un haz nebul), dar eroul, care merge pînă la «a vrea un personaj», căci el citește povești cu

LA NOI CÎND VINE IARNA



«partizani sovietici care mereu înving», e dintre aceia care au bunul simț de a pipăi fermeceții stofei vieții și catifeleia lucrurilor. Existența, la Diaconu, are și caracter drăcesc — omuleți albi stau mereu sub pat — și caracter angelic: «nu cred că se poate bucurie mai mare decît să primești cadou un cline și să fie primăvară». Frumusețea — și pe plan stilistic, un stil drăcos, sincer aiurid, fals sarjat în candoare, vinovat doar de un teribilism cam conformist în deșteptăciune — constă în sinteza celor două realități, a durerii și a feriei. Iată întoarcerea acasă a tatălui, eliberat din închisoare: «...ca să nu plîng, l-am rugat să intre încă o dată pe ușă pentru mine. A intrat și am rîs toți. Slăbise...» După reabilitare, «am început să o ducem foarte bine, deși e frig și plouă. Avem și lapte, căci nu mai sîntem dusmani ai popoului...». Apoi, duminică, plecînd pe uliță, cu tata și fratele nesentimental, «ne simțim fericiți. Mergem serios și încruntați... Mă dureau cumplit mușchii feței de atîta încruntare și îmi părea rău că n-am și eu o cută între sprîncene». Întreaga povestire aspiră din adîncul ei la această cută de pe frunte, ca semn al maturității, pentru ca tot ea s-o renege prin această confesiune capitală: «Mi-era frică de tot ce se întîmplase, mi-era și de ce se va întîmpla, mi-era un dor de primăvară, de liniște, de gîze pe nasul meu, de melci vopsiți, de măcriș, de să nu mă doară nimic, de verde și mai ales de cîte și mai cite. Sînt zile cînd nu mai vreau să fiu mare...» Din această benefică baterie cap în cap, a marelui și a micului, se naște cută adîncă a talentului lui Diaconu, pe care oricare dintre noi, cei cîtiva care mai credem că maturizarea e o polițică vicleană și o estetică conștientă de recuperare a valorilor copilăriei trecute prin experiența gîndului cel bun la tot ce-i rău, putem conta.

Radu COSAȘU



Anul care s-a încheiat nu demult a văzut, mai ales în ultimele sale săptămâni, dispariția unor personalități din galeria celor care au făcut gloria filmului american, ilustrând prin aceasta o etapă hotărâtoare în istoria cinematografiei mondiale.

După Mae West și George Raft, în ultima zi a anului 1980, a încetat din viață și regizorul Raoul Walsh, pe care cel mai serios ziar al lumii occidentale, cotidianul parizian «Le Monde», îl numea «ultimul dintre giganti». S-ar părea că a sosit vremea retragerii definitive pentru ultimii maeștri ai începuturilor, pentru cei născuți înainte sau în același timp cu cinematograful, pentru cei apăruți pe lume înainte de începutul frământatului nostru secol.

Raoul Walsh, al cărui nume nu spune prea mult, probabil, spectatorului tânăr de la noi, a fost, într-un anumit sens, întrucât pare a tot ce reprezenta mai bun filmul american din marea sa epocă de strălucire.

Născut la New York dintr-o familie irlandeză, dar trăindu-și adolescența și tinerețea în preilele Sudului și ale Vestului Mijlociu, cow-boy profesionist la 17 ani, Walsh a adus în filmele sale sentimentul marilor spații și al peregrinărilor nesfârșite, dorul de acțiune, atenția lucidă față de detaliile vieții cotidiene, o sete aprigă de concretețe, exacerbată — oricât ar părea de paradoxal — de propensiunea spre fantezie și spre un idealism necomplexat și, mai presus de toate, un profesionalism fără fisură.

Ca și Ford, ca și Hawks, ca și King Vidor, Walsh a fost, în deplinul înțeles al cuvântului, un cineast popular care nu studiază gusturile și interesele publicului, ci le trăiește, prin toate fibrele existenței sale. Spre supăarea amatorilor de catalogări definitive, concepția despre lume, viziunea poli-

sondaj în cineunivers

Al patrulea ciclop



Cel mai irlandez dintre regizorii americani:
Raoul Walsh

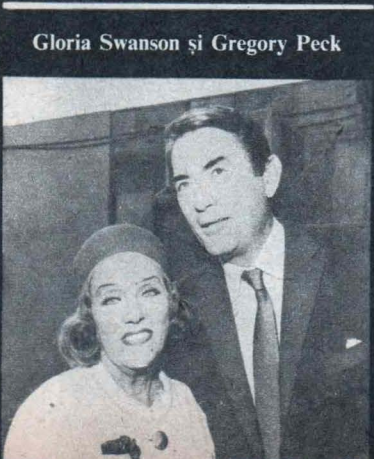
A dat cinematografului sentimentul marilor spații și dorul de acțiune



Marlene Dietrich și Gary Cooper



Clark Gable



Gloria Swanson și Gregory Peck

tică, situarea față de problemele majore ale contemporaneității nu se găsesc la Walsh (ca de altfel, nici la Ford) cristalizate odată pentru totdeauna, ci au evoluat în pas cu schimbările intervenite în conștiința poporului american, fără a devansa vreodată prea mult aceste schimbări, fără a li se opune de o manieră conflictuală. Astfel, Walsh care a făcut în 1945 *Aventuri în Birmania*, înn de glorie pentru eroismul militarilor americani în cel de-al doilea război mondial, a realizat în 1960, *Cei goi și cei morți* (după romanul lui Norman Mailer), în care absurdul, cruzimea, incoerența războiului se impun obsesiv. E evident că viziunea lui Walsh asupra războiului s-a modificat în timp, pe măsura apariției și dezvoltării unor mutații profunde în felul de-a gândi și aprecia al poporului american. La fel a evoluat și viziunea sa despre raporturile cu indienii (deși accente «folclorice» anti-indiene n-au existat niciodată în opera lui Walsh); el a devenit treptat un prieten și un apărător devotat al celei mai oropsite populații nord-americane (în anii bătrâneții, Walsh se mândrea cu un act semnat de șeful tribului Navajo prin care se atesta că a fost admis oficial ca membru al tribului, cu nume indian de Etsan Ya Apemta — Vulturul răsăritului). Se știe că acesta a fost în linii mari și drumul lui John Ford de la primele westernuri cu «indieni» și până la acel admirabil poem al umanismului și fraternității care a fost *Toamna șenilor*.

Raoul Walsh a fost un mare, un foarte mare povestitor de cinema. Puțini au fost cei care au avut talentul lui în a ști să-l confundă pe spectator în inima subiectului numai cu ajutorul a câtorva — puține — planuri, de a ști să poarte povestirea într-un ritm susținut dar parcă nesimțit, acomodându-se răsufării interioare a vieții, știind să alterneze perioadele de curgere lentă cu loviturile neașteptate. Arta aceasta de narator se leagă la Walsh, ca și la alți cinești populari, de ceea ce a constituit totdeauna pentru ei principiul suprem al activității creatoare: stabilirea unei comunicări profunde, totale, cu publicul. S-a ironizat mult grija pentru succes a maeștrilor americani, aceasta fiind considerată o trăsătură conformistă, dacă nu chiar mercantă, uitându-se că această căutare a succesului nu are totdeauna aceleași ră-

dăcini. Una este vinătoarea de succes pe bază de rețete și conjuncturi, pe baza concesiilor neprincipiale și a abdicării în fața gusturilor celor mai indoelnice și alta este plăcerea de a fi ascultat, urmărit, înțeles, plăcere proprie artiștilor adevărați și care formează un singur tot cu plăcerea de a privi lumea și oamenii, de a le surprinde țesătura miraculoasă a raporturilor dintre ființe și lucruri.

În toate filmele lui Walsh se simte această imensă plăcere de a depăna o povestire, de a-i privi pe oamenii iubind, urind, bucurându-se și înfrîndu-se, într-un cuvânt jucându-se, se simte din plin plăcerea de a filma. Verva sănătoasă și tină, sentimentul că regizorul și actorii se simt bine în pielea lor o regăsim în filme atât de variate cum sînt neuitatul *Bowery* (1933), cu Wallace Berry și George Raft, sau *The Roaring Twenties* (Minutații ani '20) din anul 1939, ca și *Gentleman Jim* (1942), revăzut nu de mult și pe ecranele noastre. Această plăcere de a juca și a se juca asigură, credem, perenitatea unui film intrat în rândul operelor clasice ale cinematografiei, *Hoțul din Bagdad*, realizat în 1924, cu Douglas Fairbanks în rolul principal. Număratele remake-uri ale acestei opere, unele beneficiind de formidabile găselnițe tehnice, n-au reușit să rămână în atenția spectatorilor, necum să egaleze grația unică a filmului de acum șaiszeci de ani, grație care nu provenea din trucaje, ci dinăuntru, din suletul regizorului și al actorilor.

Îubindu-și filmele și actorii, Walsh, primul regizor care a turnat un western în aer liber și nu în studio, se numără printre cei care au dat acestui gen — atât de specific american — titlurile sale de noblete, printre cei care au dat impulsul hotărîtor carierii unor mari actori (el l-a descoperit pe John Wayne, pe acea vreme simplu accesorișt și i-a dat rolul principal din *The Big Trail* (Poteca uriașilor): în 1930, el a făcut din Humphrey Bogart (în *High Sierra*, 1941) și din Robert Mitchum (*Valea morții*, 1947) actori protagoniști, și care a oferit altor mari actori (Errol Flynn, Gary Cooper, Clark Gable, Mae West, Marlene Dietrich, Gloria Swanson, Lionel Barrymore, James Cagney, Gregory Peck ș.a.) partituri de neuitat.

Cu Walsh dispărea unul dintre protago-

nistii unei mari epoci din istoria artei cinematografice. E greu, bineînțeles, să știm astăzi dacă filmele lui vor mai fi văzute și apreciate mine sau poimine. Ceea ce e sigur, însă, e că lecția vieții și muncii sale creatoare, ca și cea a confrăților săi de dimensiuni asemănătoare din aceeași perioadă merită să fie reținută pentru ca să mediteze asupra ei toți cei care iubesc filmul. În personalitatea acestor maeștri găsim ceva din spiritul care-i însuflețea pe artiștii Renașterii, aceeași fericită înmănușiere între o conștiință profesională riguroasă și bucuria ludică a creației. A fost o întâlnire unită și minunată între o artă tină și viguroasă, descoperindu-și, zilnic, alte și alte virtuți și niste oameni tineri (tineri pină la adinci bătrâneți), crezînd în meseria lor și iubind-o, nelimitați de specializării mărunte, făcînd de toate, fără mofturi estetizante și păstrîndu-și tot timpul încrederea în public. E inutil să discutăm acum care dintre ei era genial — Lang și Ford, probabil, Hawks și Vidor, poate — și care, doar, un mare talent. Sînt probleme de clasificare pe care ei înșiși nu și le-au pus niciodată. Și pentru că au crezut în ei și în munca lor, toți acești maeștri au îmbătrînit frumos; niciunul dintre ei n-a dat spre sfîrșitul vieții opere dezabuzate, obosite, sclerozate, ci meditații umaniste, filme scăldate în lumina aurie a amurgului, filme înscrise sub semnul înțelepciunii.

Acum, cînd a dispărut și al patrulea ciclop (astfel erau numiți cei patru care, într-un moment sau altul al vieții lor profesionale, și-au pierdut un ochi: Fritz Lang, John Ford, Nicholas Ray și Raoul Walsh) ne dăm seama că fie și cu un singur ochi ei au reușit să vadă mai mult și mai adînc decît mulți alții.

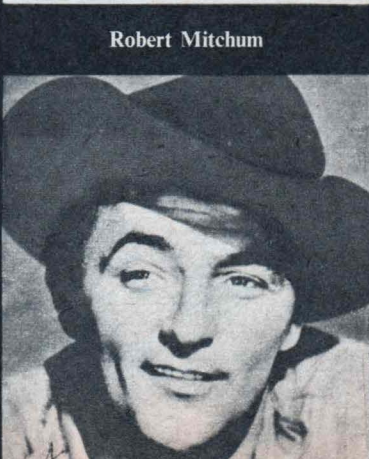
H. DONA



John Wayne



Humphrey Bogart și James Cagney



Robert Mitchum



Gentleman Jim cu Errol Flynn

Filmul, document al epocii



În curînd, pe ecrane!
Ornella Muti într-un film
regizat de Grigori Ciuhrai:
Viața e frumoasă

agendă de cineați

● Premiul pentru cel mai bun film străin prezentat în Polonia de-a lungul anului 1980 a fost atribuit filmului maghiar **Directorul de herghelie**, în regia lui Andras Kovacs. Două mențiuni au revenit filmelor **Zbor deasupra unui cuib de cuc** (regia: M. Forman) și **Oglinda** (regia: A. Tarkovski).

● În afara potopului de premii cu care au coplesit, după cum se știe, **Ultimul metrou** al lui Truffaut, César-urile franceze pe anul 1980 au atribuit titlul de cel mai bun film străin lui **Kagemusha** (regia A. Kurosawa), lui Nathalie Baye și Jacques Du-filho pentru cel mai bun rol secundar feminin și, respectiv, masculin. César-ul de onoare, pentru cel mai bun film al deceniului, a revenit **Providenței** lui Alain Resnais. Același juriu a mai stabilit, în acest an, lista celor mai frumoase melodii din filmele străine. Iată ordinea lor: Lime-light; Cîntînd în ploaie; Podul de pe râul Kwai; Al treilea om; West Side Story; A fost odată un vest; La strada; Opera de patru parole; Trenul va șuiera de trei ori; Doctor Jivago.

● Susana Colussi Pasolini, mama lui Pier-Paolo, s-a stins din viață la Udine în vîrstă de 90 de ani. Regizorul era extrem de atașat de ea — în 1965, el i-a încredințat în distribuția **Patimilor după Matei**, rolul Mariei.

● Poliția americană a descoperit prin-te hirtile unui oarecare Martin Eduard Mortensen — un fost emigrant norvegian, decedat la volanul mașinii sale dintr-o criză cardiacă, la 83 de ani — fotocopiile după un act de naștere din 1 iunie 1926, în care se certifica nașterea unei fetițe cu

numele de Norma Jean, tatăl fiind acest Eduard Mortensen, iar mama — Gladys Monroe. Alte hirtii atestau divorțul părinților la 15 august 1928. Merilyn Norma Jean Monroe s-a născut exact la 1 iunie 1926. Mama ei se numea Gladys Monroe. Biografia oficială a actriței afirma că tatăl ei ar fi murit cînd ea abia deschisese ochii de prunc...

● S-a prăpădit și Bill Halley, la 53 de ani, aproape uitat, în orașul texan Harlingen, pe ale cărui străzi poliția zice că-l vedea de multe ori, rătăcind. Prin '53, Halley conducea un grup muzical care practica un amestec de «country-music» «rhythm'n blues» aseasonat cu elemente de «boogie-woogie» și sonorități din «big band»-urile anilor '40. Două mici succese — «Crazy, man, crazy» și «Rock the joint» îi asigură un contract cu casa Decca. În 1955, Richard Brooks pune melodia lui Halley — «Rock around the clock» drept leit-motiv al filmului de mare succes, **Sămînta violenței**. Melodia se vinde în 16 milioane de discuri și devine imnul unei noi mișcări dansante. Pînă îl vor detrona, prin '60, Presley și Chick Barry — Halley va fi regele tinerilor aruncați în această nouă muzică denumită rock. Chiar numele ei pornește, se pare, de la o melodie a lui de prin '51, din ale cărei cuvinte: «Rock, rock, rock, everybody, roll, roll, everybody», un disc-jockey obscur din Cleveland a extras, într-o zi inspirată, cele două cuvinte magice.

● **Viața e frumoasă** se întitulează o coproducție sovieto-italiană al cărei scenariu (semnat de Gr. Ciuhrai și A. Caminto) pornește de la evadarea unor deținuți politici portughezi în timpul dictaturii lui Salazar. Tot Gr. Ciuhrai va fi și regizorul filmului, avîndu-i ca interpreți pe Ornella Muti și Giancarlo Gianini alături de Evgheni Lebedev și Iuozaz Budraitis: «Nu facem un film de aventuri și nici cronica unei evadări, am conceput un film-mediatașea», declară Ciuhrai, care de altăia ani e așteptat să ne mai spună ceva.

cronica actorului

Doar pentru ochii dumneavoastră

Nu Simon Templar ne-ar putea dezlega misterul acestui scenariu:
Eroul se naște în 1927, devine repede expert în judo, box și karate, undeva la

Londra, unde urmează și cursurile Academiei Regale de artă dramatică; joacă în câteva teatre londoneze în roluri nelnsen-nate; în **Mr. Roberts** cu Tyrone Power, își vede chiar numele tipărit în program cu litere minuscule, pe ultimul rînd; face fotografii pentru case de modă; e sărac, nu cîștigă mai nimic, urmează un stagiul de desenator pentru animație; pleacă în S.U.A., cu prima nevastă, nimereste într-un teatru de pe Broadway; joacă într-o piesă care tine o seară; cum-necum, obține un contract la «Metro Goldwyn» și în 1954, joacă un rolșor lîngă Elisabeth Taylor în **Ultima oară cînd am văzut Parisul**; e și ultima oară cînd joacă în studiourile M.G.M.; e decretat ca non-talent și trece la «Warner»; parcă mișcă ceva; citeva roluri la televiziune; cînd aude că se proiectează un serial cu un englez care devine cow-boy, se sperie și se întoarce la Londra; aici îl așteaptă norocul; frumos e, puternic e, fotogenic e, mari pretenții financiare n-are, i se oferă o mină de aur; rolul lui Simon Templar din serialul **Sfîntul**, detectivul invincibil, elegant, cu cărare impecabilă, cu surfs exact, cu umor decent; timp de 5 ani va fi rupe de nori, o ploaie de bani, o faimă care nu-și mai pune probleme de talent și adîncime; omul are 35 de ani, toată lumea știe cine e **The Saint**; Roger Moore.

În sfîrșit, apogeeul: Sean Connery renunțînd a mai fi mereu James Bond, cei doi producători Broccoli și Saltzman îl propun Sfîntului să-i salveze, să preia rolul; omul stă pe gînduri; sint mari riscuri, poate să-și frîngă cariera, nu numai gîturi; ratînd în James Bond, nimeni nu va mai ști de Simon Templar: «Din fericire, am iubit în-totdeauna riscul. În meseria asta, n-ai voie să fii timorat... Dîndu-mi seama de limita aptitudinilor mele dramatice, mi-am zis că genul de filme care mi se propunea era înainte de toate bazat pe mișcare și aceasta îmi va da o șansă ca să-mi ascund slăbiciunile talentului. Antrenamentul meu sportiv, pe care-l puteam ameliora, constituia, de fapt, cea mai bună garanție...» Cu aceste idei nu prea grandioase, omul se aruncă în foc; succesul, cel puțin, e grandios. Mulți susțin că Moore în Bond e chiar mai bun decît Connery, recunoscînd că i-a modificat psihologia, făcîndu-l mai puțin asezat și cîmpătat. Moore filmează în 1980 un nou 007 — **Doar pentru ochii dumneavoastră**. Misterul acestui triumf al talentului mic, surzător, neîntimidat și sportiv — recunoscut chiar de purtător — rămîne a fi dezlegat într-un eventual «Totul despre Templar».

cronica reluărilor

Sociologie: 0 femeie (ca) și un bărbat

Ziarul marii finanțe americane, «Wall Street Journal» observă o modificare în mesajul celor mai diverse agenții publicitare — de la General Motors pentru automobile, la United Airlines pentru transporturi aeri și Tegrin pentru șamponuri — și anume: toate reclamele încearcă să cucerască interesul unui tip de femeie care ar putea fi numită femeia activă, femeia sigură pe capacitățile ei, stăpîni pe munca ei, alături de bărbat, dar liberă de serviciile de altădată în fața lui. Ratiunea sociologică este clară: mai ales în familiile în care sotul și soția lucrează și cîștigă împreună, veniturile sînt deobicei administrate de femeie. De aceea ea trebuie să fie în vizorul agențiilor pentru reclama diverselor mărfuri. Ea e cea care decide cumpărăturile, deci ea trebuie atrasă și convinsă. Femeia seducătoare dar neproductivă, femeia din vis care nu face nimic toată ziua decît să-și aștepte bărbatul în-tors de la birou, domnița întînsă lenes pe canapea nu mai interesează «piața», reclamele, specialiștii în vînzări de produse noi. Schimbarea e profundă și spectaculoasă — o mărturie semnificativă fiind un scurt film publicitar al firmei de automobile «Honda», al cărui scenariu începe așa: o asemenea femeie activă, tînără, energică, afiată la volanul unei Honda-Civic, mărturisește spre aparat în termeni aspri: «Mi-au cerut să le spun de ce o femeie cumpără o mașină Honda-Civic. E o tîmpenie: o femeie cumpără o mașină din aceleași motive ca un bărbat». După care urmează o demonstrație foarte masculină a capacităților mașinii, filmul încheindu-se cu o scenă în care ea, aceeași, întinde un buchet de flori bărbatului care-o aștepta. Poate că finalul ar ridica — cum se zice — unele obiecții printre femeile, și ele active, care merg cu troleibuzul la o întîlnire.

Arhitectură: Turnul infernal

Organele de securitate din Germania

Federală, care finanțează un program de cercetări în criminalistică, au ajuns la concluzia că acea constantă definită de experții americani Oscar Newman — prin care se stabilește un raport între procentul de crime și numărul etajelor! — e aplicabilă și în țara lor. Arhitectul Roland Rainer socotește că furturile și spargerile sînt de 3-7 ori mai importante în imobilele cu mai mult de 13 etaje, decît în blocurile mici. Dacă frecvența maladiilor este cu 5% superioară în blocurile mari, cea a nevrozelor ar ajunge aici la 800%.

Medicină: somnul cel bun

Cercetătorii universității Stanford și al spitalului Montefiore din New York au stabilit o legătură directă între somn și variațiunile de temperatură ale corpului omnesc. Durata, lungimea și calitatea somnului ar depinde de creșterea și scăderea temperaturii noastre zilnice care normal variază într-un ciclu desfășurat între 36 și 36,2° Celsius. Încercînd să adormim într-un moment nepotrivit al acestui ciclu caloric, ori nu izbutim, ori avem un somn deloc constructiv. Insomniile serioase se vor putea trata, acționîndu-se asupra ritmului caloric. Dar legătura între filme și insomnie? Cum stăm aici cu temperatura? Dar legătura esențială, prea puțin studiată, între somn și filme?

O actriță tînără, care «vine tare»: Clio Goldsmith



Adevăratul
curaj al lui
Roger Moore:
a-și recunoaște
limitele talentului

Documentul, sursă a filmului

depoziții

„Care-i filmul ce ar mulțumi toată lumea?”

Cîteva idei semnificative la dosarul Delon — personaj descris de un cunoscut romancier și scenarist francez, Pascal Jardin, drept „un erou shakespearian răcit într-o epocă de serie neagră, care trece peste lume o privire de oțel, în care pare încă să strălucească o lacrimă venită din copilărie:

« — Se știe că nu vă lăsați ușor impresionat — totuși ați fost vreodată tulburat de anumiți parteneri?

— Da, sînt artiști care m-au impresionat, Jean Gabin, de exemplu, sau Shirley McLaine sau Burt Lancaster, dar nu pentru că aveau vreo faimă. Gabin nu m-a impresionat fiindcă era Gabin, nici Lancaster ca «monstrul Lancaster», cu toate că le admiram și urmăream cariera de multă vreme. Am fost într-adevăr frapat de ei cînd, găsindu-mă pe platou în fața lor, am observat că se petrece ceva anormal. Imi amintesc că mi s-a întîmpat, lucrînd o scenă cu Gabin, să mă opresc, într-aiți mă fascina. Sînt momente trăite care m-au însemnat și tocmai pentru că le-am resim-

tit atît de intens, mi-e greu să explicitez admirația față de acești artiști.

— Succesul naște dușmani, invidioși. Cum îi suportați pe aceștia? Greu?

— Nu. Experiența, munca m-au învățat, o dată cu vîrsta, să mă detașez de asemenea probleme care, la urma urmei, nu stingheresc decît pe acei care n-au nimic de făcut, de spus, de diletanți, pe amatori, pe cei inutili, dar niciodată nu înfricoșează profesioniștii.»

— Dacă nu v-ați fi ales această meserie, la care alta v-ați fi gîndit?

— Cu aceeași pasiune, aș fi făcut politică sau sport de mare competiție.

— Și în ambele cazuri pentru a cîștiga, pentru a fi primul?

— În toate acțiunile mele, nu țintesc decît să fiu primul. Nu sînt un pierzător. Dacă mă înham la o treabă, n-o fac ca să pierd.

— Cum reacționați la eșecul unor filme în care ați crezut — ca, de pildă, **Domnul Klein**?

— Să zicem că mă întristează. Cînd filme de asemenea calitate și ținută nu obțin succesul pe care-l merită, devin neliniștit și mă întreb: ce trebuie să fac? Există întotdeauna un conflict între actorul Delon și producătorul Delon. Mi se spune prea des: «nu te-ai săturat să faci filme cu gangsteri?» — și atunci, dacă mă decid să fac altceva, fac **Domnul Klein**, **Profesorul**, **Atențiune, copii ne privesc**, care se dovedesc căderi. Nu mai știu foarte bine ce trebuie să fac, ești tot timpul hărțuit. Cînd satisfaci marele public, nemulțumesci așa-ziișii intelectuali, și cînd le plăci acestora, îi superi pe ceilalți. Ce-i de făcut? Care ar fi filmul ce ar mulțumi întreaga lume? În orice caz, eu nu-l cunosc.

Această ultimă afirmație ar merita să fie reținută de toți cei care-și mai închipuie că știu toate secretele cinema-ului.

cronică telegenică

O emisiune pasionantă la televiziunea sovietică

Unul dintre cei mai străluciți actori sovietici, Roland Bikov (Akaki Akakievici din «Mantaua» lui Gogol, măscăriciul cu limba lăiată din «Rubliov») a inițiat și conduce o emisiune a televiziunii care a trezit un interes cu totul deosebit: «Clubul de dezbateri», în cadrul căruia 25 de tineri și 25 de tinere, între 15 și 17 ani, discută în toată libertatea conștiinței lor despre problemele care-i preocupă. Bikov pornise — în Anul copilului — de la ideea unui film despre adolescenți, dar după fiecare episod — axat pe probleme spinoase ca dragostea, autoritatea, huliganismul, frumusețea, timpul liber — au urmat asemenea valori de scrisori încît emisiunile s-au organizat în permanența unui club care-și face un titlu de garanție a valorii din spontaneitatea și nonconformismul cu care abordează probleme urgente și delicate. Artistul socotește că emisiunea lui primește cele mai serioase scrisori din cite vin la televiziune, chiar dacă alte programe se laudă cu o afliuență și mai mare de corespondență: «Prin nivelul înalt al ideilor care se vehiculează, prin intensitatea sentimentelor, prin forța reacțiilor strînite de dezbateri, prin vehemența adversarilor noștri, mai numeroși decît al altor emisiuni, ne situăm pe primul loc la televiziunea sovietică centrală».

Ceea ce atrage cel mai mult — după aprecierea lui Pavel Antonov, comentator al agenției «Novosti» — este caracterul spontan al dezbaterilor. Nu există un text scris, dinainte pregătît. Selecția participanților este și ea semnificativă. Clubul se ferește de a colecționa genii tinere, bogate la minte și la vorbă, nu visează la infailibilitate și la dialoguri inflexibile juste care duc sistematic la plictis: «Nu-i o problemă să găsești la Moscova cîteva zeci de adolescenți inteligenți și cultivați — explică Bikov. Numai că o selecție după acest criteriu ar prezenta de la bun început un decalaj între masa de telespectatori și «elită». De aceea preferăm să mergem prin școli și să alegem 10-20 de elevi din același liceu, cu grija ca printre ei să se găsească și inteligenți, și mediocri, și sceptici, și romantici, și frunțași și codasiș. Și încă ceva: «Nu ne interesează că facem o echipă de profesioniști ai dezbaterilor noastre. Adolescenții se familiarizează repede cu camera, își pierd prospețimea percepției și încep să apară clișeele, răspunsurile ca la carte. Aceasta periclită stîngherirea reală fără de care nu e posibilă senzația de adevăr, cît și detaliile care dau emisiunii caracter de netrucat. Această binecuvîntată stingherală în căutarea adevărului se aliază cu o «doză necesară de confuzie a opiniilor», la care Bikov ține foarte mult, căci fără ea niciodată ideile — mai ales în asemenea domenii ale vieții tinerilor unde nimic nu poate fi dictat categoric și pre-



Roland Bikov conducînd dezbaterile «Clubului tineretului» de la televiziunea sovietică

conceput — nu ar fi duse mai departe, spre claritate. Emisiunea nu se sperie dacă discuțiile se împiedică la tot pasul în efervescența și spontaneitatea lor. O altă iluzie refuzată de Bikov este aceea a posibilității unei depline sincerități:

«Puteți afirma că participanții la dezbateri spun chiar totul în confesiunile lor?

— Bineînțeles că nu. Dealțul, în problemele pe care le discutăm, nu poți spune chiar totul nici persoanei celei mai apropiate, ba nici chiar ție însuși. Darămite cînd știi că te urmăresc milioane de ochi! Emisiunea noastră este deschisă, sinceră, atît cît poate și trebuie să fie. Rolul de cenzor îl îndeplinește bunul simț, care te avertizează cînd să te oprești ca să nu ajungi să frizezi cinismul, trivialitatea. O emisiune-confidență, cum este a noastră, nu poate depăși o anumită limită de sinceritate fără riscul de a deruta. Dacă în confesiunile celor 50 de adolescenți, am încerca să forțăm dezvăluirile, abia atunci emisiunea ar deveni nesinceră.»

În sfîrșit, o altă calitate — probabil suprema — a felului cum conduce Bikov dezbaterile clubului, este acceptarea unor emișii pînă la urmă de către adevărații critici la adresa opiniilor emise: «Unii ne critică din ipocrizie, alții fie printr-un răspundem pe loc la toate întrebările, chiar și la acelea la care Dante, Shakespeare, Dostoievski n-au dat răspuns... Sîntem «catacați» pe un front foarte larg... Dar o emisiune fără adversari și-ar pierde sensul, s-ar autoanula.»



Cu Claudia Cardinale alături, în fața lui Burt Lancaster, Delon în *Ghepardul*

cronica sportivă

O oră a boxului

Eroul ultimului film al lui Martin Scorsese este celebrul boxer american Jack La Motta, campion mondial de legendă, cel care l-a detronat cîndva pe Marcel Cerdan, aruncînd America într-o stare de delir — din care regizorul face, conform titlului, «Un taur sălbatic», o «brută care se trezește dureros la lumină», un personaj de o mare violență fizică în care arta caută totuși o omenie și o găsește prin forța talentului lui De Niro (în rolul principal) și a regiei.

Critica apreciază că «geniul lui Scorsese se vedește în ideea de a fi semnat acest film în alb-negru, ceea ce-i permite să se țină strîns de clar-obscurul săliilor de box din Bronx, de apartamentele italienilor unde

se trăiește în izmene și flanelle, unde imaginea Mamei absente domină locul, de barurile amărîte unde La Motta, la un pahar, mestecă gelozia lui obsesivă, irezistibilă lui nevoie de a-și chinul semenii pe cit ei îl fac să sufere». Amatorii de dușii sînt sfătuiți să nu vadă acest film tare, în care «fiecare pumn răsună ca un cataclism, naturile explodează și ochii sar din orbite... De aici, dealțul, porneste și obiectia oamenilor de sport: spectacolul violenței se face în detrimentul credibilității tehnice. «Încă o dată — apreciază «L'Equipe» — cinematograful se servește de box nu pentru a-l servi, meciurile fiind mai ales pretexte pentru secvențe de bravură filmică, neîngrorjate de adevărul sportiv».

Concomitent cu filmul lui Scorsese despre La Motta, la Budapesta, doi tineri regizori — frații Gyula și Janos Gulyas — sînt pâlți de aceeași inspirație pugilistică și realizează un documentar amplu despre nu mai puțin celebrul Laszlo Papp, cîștigătorul a trei medalii olimpice, campion al Europei și la profesioniști, om socotit în Ungaria drept «un personaj modern al poveștilor populare, care prin puterea lui extraordinară nu poate fi înfrînt». Papp

invincibilul e un montaj de interviuri și actualități ale epocii, de mărturii venite din partea tuturor celor care au trăit lîngă el, inclusiv ale adversarilor săi, continuate cu imagini ale vieții lui de antrenor al echipei naționale de box, din care au apărut noi tineri campioni, modelați de el. După imensul succes obținut în Ungaria de un alt film, tot în acest gen, consacrat unei alte mari personalități a sportului maghiar (campionul mondial de pentathlon Peter Balcsó), frații Gulyas mizează cu Papp al lor pe un triumf la public de proporții aceluia realizat de Ferenc Kósa cu **Portretul unui campion**.

Tot la această oră a pumnului și a mușchilor, poate că merită reținute două declarații:

Cary Grant: «N-am fost niciodată foarte sportiv dar, din fericire pentru mine, vîrful carierei mele s-a situat într-o epocă în care mușchii nu țineau loc de talent».

Marlon Brando: «În epoca în care mai aveam mușchi buni, eram silît deseori să-i arăt, așa cum am făcut în **Un tramvai numit dorință** sau în **Pe chei**. Acum sînt obligat, dimpotrivă, să port haine largi și

majestuoase. Am conchis că musculatura mea nu mai e aceea care a fost».

Declarații ironice, desigur, care nu împiedică agenția pentru manechine Martinson din Los Angeles să pretindă masculilor ei a lerga suta de metri în 13 secunde și a înota suta de metri liber sub 2 minute!

La București, «Informația...» a anunțat, în februarie, că printre cei 44 de noi oficiali ai boxului, absolvenți ai școlii de calificare în arbitraj, se numără și două femei — o profesoară de matematică și o profesoară de chimie.

În sfîrșit, în aceeași dezordine de idei, un nou **Love-story pe ring**, în Mexic, unde un boxer în retragere, Joachim Melitarosa, n-a găsit ceva mai bun de făcut decît să-și oblige nevasta să-și îmbrace mînușile pentru un meci, cu el, de trei prize. Tribunalul a dat o decizie de opt zile închisoare, cu suspendarea pedepsei.

Rubrica «Filmul, document al epocii — Documentul, sursă a filmului» este realizată de **Radu COSAȘU**



«Mă numesc Vera Glagoleva» — se recomandă tinăra actriță sovietică

Mondo telex

O nouă mare iluzie

- Filmul **Leșire interzisă**, a cărui acțiune se petrece în anii '30, se află în curs de realizare pe platourile de la Barrandov de lângă Praga. Regia este asigurată de Stepan Skalsky iar rolul principal îl deține un vestit comic ceh Milos Kopecky.
- **La Sabina**, filmul regizorului suedez Boreau, va fi gata pentru difuzare în vara aceasta și în centrul atenției se află o distribuție destul de insolită: actrița suedeză Harriett Andersson și actorul englez John Finch.
- O peliculă care tratează tema unei familii obișnuite, a unei vieți obișnuite intitulată deocamdată **O zi obișnuită** se află în curs de realizare sub conducerea regizorală a lui Eric Rohmer.
- După o versiune scenică a binecunoscutului **Cintec al pădurii**, regizorul sovietic Iuri Iljenko realizează acum un film în care a distribuit-o în principalul rol feminin pe Maja Bulgakova.
- **Dragoste nesfârșită** — bineînțeles un nou love-story dar cu adolescenți și în regia lui Franco Zeffirelli — este anunțat pentru acest an cu Brooke Shields în distribuție, ea desigur constituind principala atracție actoricească.

- Și încă o poveste de dragoste, de astădată cu și pentru mături, intitulată **Dragoste duminicală** este semnată de Edouard Molinaro, cu Lino Ventura în rolul principal.
- Într-un serial științific-fantastic care se va chema **Cronica marțiană**, își va face revenirea pe platouri Maria Schell. Este vorba despre un serial de televiziune germano-elvețiano-austriac.
- Se anunță o nouă versiune (și nu un remake) a **Iluziei celei mari** pe care o încearcă acum Bernardo Bertolucci, ca un omagiu adus filmului de acum mai bine de 40 de ani al lui Renoir, «dar în nici un caz o copie a acestuia», precizează regizorul italian. În rolul principal apare Marlon Brando.
- Un volum de amintiri care a fost foarte viu și diferit comentat, **Luibă mea mamă**, semnat de fiica falmoasei Joan Crawford, a inspirat un scenariu pe care l-a preluat regizorul american Frank Perry. Actrița Anne Bancroft se încumetă să reîncarneze personajul de altădată al Joanei Crawford.
- Marele regizor indian Satyajit Ray a scris un scenariu și tot el realizează și un film despre prezența colonialiștilor englezi în țara sa. Filmul se va intitula **Jucătorul de șah**.
- **Muntele magic** al lui Thomas Mann este noua inițiativă cinematografică a regizorului vest-german Wolker Schloendorff. Charles Aznavour va avea ocazia nu să cînte ci doar să joace într-unul din rolurile atât de speciale pe care le poate oferi ecranizarea celebrului roman.

Indoiala

Actorul francez Jean Louis Trintignant și-a încheiat nu demult lucrul la filmul **Malevil** după romanul lui Robert Merle sub îndrumarea regizorală a lui Christian de Chalonge. Este vorba de o poveste care începe în registrul science-fiction și devine încet, încet o insolită cronică a vieții sociale. În prezent, Trintignant se pregătește pentru un alt film, **Plimbare în pădure**, alături de Claude Brasseur dar înaintea primului tur de manivelă a ținut să încredințeze presei câteva din gândurile pe care i le-au trezit îndelunga lui experiență de pe platouri și înțelegerea pe care maturitatea a adus-o actului creației: «Încă de la debut mă indoiam de talentul meu actoricesc, ba chiar în sinea mea ajungeam să mă consider un foarte prost actor. Sînt de felul meu un om cam încet și progresul pe care l-am făcut și dacă l-am făcut a fost foarte lent și el și poate că am cîștigat ceva doar cu vîrsta. Ca să ajung însă la asta am simțit nevoia să privească reversul muncii mele de actor interesîndu-mă, de exemplu, de problemele legate de operatorie sau de montaj. Așa mi-a venit și ideea într-o bună zi să încerc experiența de regizor». După cum se știe, Jean Louis Trintignant a realizat două filme: **O zi plină** și **Profesorul de înot**, ambele fiind dovada refuzului lui Trintignant de a recurge la facilități.

De ce rîde America?

Filmul care face toată America să rîdă și să dea buzna spre sălile de cinema care proiectează acest film se cheamă în original **Stir Crazy** sau cum s-ar spune într-o traducere mai liberă: **O agitație, nebună, nebună, nebună**. Acest film care consemnează o nouă apariție a lui Sidney Poitier ca regizor (de vreo zece ani celebrul actor de culoare a schimbat poziția în realizarea unui film trecînd din fața camerei de luat vederi înapoi ea) înnoadă într-un story tradițiile comediei de mare spectacol. Greul filmului comic cade pe umerii lui Gene Wilder și Richard Pryor, două fenomene extrem de populare în Statele Unite. **Stir Crazy**, adică aventura lor care-ți taie răsufarea, este rezultatul unor erori judiciare și ridică un vâl de pe

viciile ascunse ale establishment-ului transoceanic. Doi artiști șomeri Skip (Gene Wilder) și Harry (Richard Pryor) au acest dar deosebit și de multe ori foarte neplăcut pentru ei de a stîrni o agitație nebună pretutindeni pe unde trec. Asta n-ar însemna totuși mare lucru, dacă evenimentele astea le-ar aduce gloria și banii pe care îi tot așteaptă. Ultimele lor gafe provoacă însă consecințe dintre cele mai dramatice și mai neprevăzute, pe care, bineînțeles, nu le vom relata aici, dar despre care vom spune că i-au condus la concluzia că numai un marș al lor asupra Hollywoodului ar rămîne ca singura speranță de a-și încerca șansa și poate de a obține celebritatea. Dar în subtext, primul lor drum și cel mai urgent este să-și

asigure supraviețuirea de la o zi la alta și într-o bună zi să ajungă în «Cetatea filmului».

Dacă despre succesiunea de aventuri tragi-comice ale celor doi actori șomeri în căutarea unei ieșiri spre o existență omenească nu vom vorbi, ne luăm libertatea de a descrie puțin costumația în care își propun ei să înceapă periplul trans-american, de la New York la Hollywood: extravagantele lor costume îi înfățișează ca pe niște păsări gigantice iar în drumul lor vor imita dansînd și cîntînd o stranie evoluție de păsări scăpate parcă dintr-un parc zoologic. America, desigur, nu poate rămîne nepăsătoare în fața unor astfel de apariții. Nici omul de rînd, dar nici poliția. Și de aici vă închipuiți ce urmează.

Un cinema romantic

Aflat la al treilea lung metraj al său, intitulat **Aripile porumbiței** și care este o poveste misterioasă ce se petrece într-o Veneție învăluitoare, regizorul francez Benoit Jacquot a urmărit în mod declarat să capteze plăcerea spectatorului prin cultivarea romanticului «în celelalte două filme ale mele care erau probabil mai provocatoare și în care încercasem să sugerez o atmosferă mai devoratoare, eram totuși tributari unor semne exterioare ale modernității cinematografice cu austeritatea ei și, într-un fel, cu monocordismul ei. Acum îmi propun să ajung la marea public. Nu atât din motive economice, dar pentru că consider experiența mea de pînă acum ca fiind încheiată în ce privește cultivarea acestei cinematografice. Noul meu scenariu, actorii pe care i-am ales, ca și cadrul venețian, mi-au permis să încerc o transpunere scenică într-o modalitate mai clasică și, pe cît posibil, mai agreabilă făcînd ca povestea oferită să fie deopotrivă mai palpantă și mai captivantă. Cele două interprete ale filmului lui Jacquot sînt Isabelle Huppert și Dominique Sanda de care presa se ocupă cu preafacilitate, pentru că ele formează un cuplu pe cît de enigmatic pe atît de seducător. «Dorința de a lucra cu aceste două actrițe — mărturisește Benoit Jacquot — a stat chiar la origina filmului de față. Amîndouă sînt actrițele mele preferate și pe care le cunosc cel mai bine. Cunoșteam romanul lui Henry James «Aripile porumbiței» dar, deși eram foarte convins că l-aș putea transpune pe ecran, existau impedimente din cauza complexității și subtilității romanului, ba chiar prin caracterul său cam stufos. Era destul de greu de extras un scenariu după această operă literară. Și atunci ce-am făcut? Am păstrat intriga și cadrul cărții. Acțiunea se petrecea la începutul secolului, eu am transpus-o în zilele noastre și această aducere în contemporaneitate, cred eu, mi-a îngăduit să-l redau cu mult mai bine pe Henry James.»

Molima pe platou

Nu este deloc un titlu de senzație, este o știre care pe producătorii și realizatorii filmului Masada, o nouă superproducție cu Peter O' Toole în rolul principal, i-a pus pe gânduri. Un

Clovnii n-au voie să îmbătrînescă (Jerry Lewis)



periscop

După 54 de ani: mare premiera mondială de film mut

De zeci de ani zăcea în fragmente răspândite prin diferite colțuri de lume o capodoperă a filmului mut, cum este considerat **Napoleon**-ul lui Abel Gance. Anul acesta, în ianuarie, a avut loc la New York premiera — da, premiera — versiunii reconstituite a acestui **Napoleon** — **Întoarcerea din exil**. Autorul însuși, astăzi în vîrstă de 91 de ani, era și el în sală și mai emoționat poate decît ar fi fost acum o jumătate de secol.

Salvatorul acestei realizări, pe care unii o consideră deschizătoare de orizonturi noi cinematografului lumii, se numește **Kewin Brownlowe** și și-a realizat astfel visul. De curînd, reiața în revista «American film», cum a început el această aventură încă de pe vremea cînd era școlar. «Filmul acesta și-a avut premiera la Paris în sala Operei la 7 aprilie 1927 și era la fel de revoluționar ca și subiectul său. **Napoleon** u par **Abel Gance** aducea atîtea progrese pe plan vizual încît el n-a fost nici astăzi depășit. Punctul său culminant a fost proiectarea pe trei ecrane — poliviziunea — ceea ce constituia o inovație și anticipa cinema ce avea să vină abia după 30 de ani».

Publicul parizian, și din acest public mai ales strămoșii fanilor de astăzi ai filmului, a aplaudat în delir, declarații mărinoase au fost atunci consemnate în ziare. Dar **Napoleon** nu a făcut cum se spune astăzi «carieră mondială», pentru că restul lumii nu a preluat ecoul evenimentului de la Paris. Filmul anunța o revoluție vizuală, în timp ce Hollywoodul era amenințat de cea a sonorului. Studiourile americane, ca și difuzorii americani au dat deoparte ideea ecranului mărit, au procedat la tăieri masive în filmul lui Gance reducîndu-l la 80 minute de proiecție și în această versiune el n-a lăsat o impresie deosebită. Cîteva cărți de istoria filmului l-au pomenit și atât. Alte pelicule considerate clasice ca **Intoleranță** și **Potemkin** erau proiectate destul de des, în timp ce filmul lui Gance a fost dat uitării. «Auzisem din întîmplare de acest film — mărturisește între altele **Kewin Brownlowe**. Eram școlar la Londra pe la începutul anilor 50 și încă de pe atunci eram fascinat de filmele mute. Mă obișnuisem, încă de pe la 11 ani, să îmi colecționez filme pe 9 mm. Cînd într-o bună zi o bibliotecă din Bromley mi-a trimis o listă de filme, am fost intrigat de un punct conținut pe listă, **Napoleon Bonaparte și revoluția franceză**. Cînd am primit filmulețul l-am introdus în aparatul de proiecție, mi-am chemat părinții și l-am proiectat în salon, pe perete. Cele două bobine pe care le-am arătat mi-au schimbat viața. M-am trezit în fața unui mod de a face film, greu de închipuit că ar fi existat. E cel mai bun film pe care l-am văzut! am exclamat atunci. Ceea ce m-a izbit la prima proiecție în afara fotografiei care pur și simplu îți tăia răsufllarea, erau chipurile: chipurile lui Marat, Danton, Robespierre, chipurile celor din masă, fețe alese cu atîta pricepere și preocupare că te proiectau parcă într-o viață reală de... jurnal cinematografic al secolului al XVIII-lea. Napoleon era adus în film deloc convențional ori teatral ci sub chipul unui obscur locotenent de artilerie amestecat în mulțime. Am făcut o pasiune nebună pentru acest film. Găsisem în sfîrșit un film care dezvăluia marea promisiune a cinematografului, un film care dovedea că cinematograful e capabil de orice».

fel de viroză tenace decima cadrele actricești și de tehnicieni și au trebuit concentrate forțe medicale care să-i îngrijească pe bolnavi pentru ca turnările să nu fie definitiv compromise. Peter O'Toole revenit pe platură pe cît se pare foarte revigorat de tratamentul la care a fost supus în ultima vreme, asaltat de condițiile destul de severe ale filmării în deșert, a fost și singurul care n-a căzut totuși victimă decît gazetarilor rătăciți pe acolo. «E o pacoste să filmezi în condițiile astea — a declarat el. Trebuie să te câtușești cu medicamente, să tot iei pilule, să stai la umbră, să bei mult ca să nu te deshidratezi. Dar cine ia act de toate astea cînd merge în sală să vadă filmul?» În ce privește subiectul noii superproducții intitulată **Masada**, Peter O'Toole furnizează primele amănunte: «Este o mare frescă evocînd cucerirea Palestinei de către romani. Mie mi s-a încredințat aici rolul generalului roman **Cornelius Flavius Silva**, un militar dublat de un om politic ieșit din comun, a cărui influență în această regiune a lumii a fost imensă.»

Un actor hăituit

Titlul ar putea sugera un capriciu vedetic, dar cînd este vorba despre **Robert Redford**, el nu poate reprezenta altceva decît o adevărată criză pe care o traversează binecunoscutul actor de peste ocean. Principala lui problemă este că nu poate scăpa de interesul devorator al presei și admiratorilor lui ceea ce dăunează nevoii imperioase de intimitate pe care el o resimte. «În orice actor — mărturisește el — există o doză de exhibiționism. Nu pot susține deci că țin să fiu cu desăvîrșire secret. Aspir desigur la o viață mai izolată, dar meseria mea nu mi-o îngăduie prea mult. Pe de altă parte, succesul este ca un cuțit cu două tăisuri. Nu-ți îngăduie să faci prea multe lucruri pe care ai avea chef să le faci, dar uneori este un adevărat flagel. Am sentimentul că aria vieții mele se tot restrînge. Nu pot să mă plimb anonim, să vagabondez pe străzi și bulevarde, să privesc și să ascult oamenii în jurul meu. Nu pot să mă îmi îngădui chiar unele năzdrăvănii și regret că nu mă mai pot nici măcar înșela fără ca toată lumea să știe treaba asta. Aș fi vrut

Preferății premiului César '81: Catherine Deneuve și Gérard Depardieu



să profit de experiența pe care am cucerit-o pînă acum, poate chiar aș fi vrut să scriu o carte, să construiesc o locuință solară, să mă ocup de grădinarit sau să supraveghez mai îndeaproape cum îmi cresc copiii. Dar toate astea riscă să devină subiecte pentru alții. Și asta mă incomodează în cel mai înalt grad».

În ce privește totuși preocupările lui în afara filmului, **Robert Redford** este destul de categoric: «Copiii mei îmi dau toată încrederea în mine și le sînt recunoscător, după cum ei sînt înzestrați cu simțul umorului și pentru asta îi ador. Pe măsură ce cresc, ne simțim și mai legați și simtem gata să ne petrecem viața cît mai mult timp împreună. Cred că unitatea familiei în această lume este destul de amenințată și sînt convins că această unitate trebuie apărată. Acesta îmi pare a fi un principiu fundamental.»

Centenar

Se împlinesc o sută de ani de la nașterea regizorului rus **Iakov Pro-**

tazanov, autorul, între altele, al comediei **Croitorul din Torjok** și al dramelor **Fără zestre (Dezonorata)** și **Aelita** care au intrat în fondul de aur al cinematografiei sovietice.

Filmografia lui Protazanov cuprinde o sută de titluri, ultimul, **Emirul din Buhara**, fiind datat 1943. Regizorul a murit în 1945 și aproape pînă în ultima clipă a lucrat la decupajul regizoral al filmului **Lupii și oile** (după piesa lui Ostrovski).

«Cinematograful încă nu exista, dar Protazanov exista» a spus **Maiakovski**, avînd în vedere că, în acea perioadă, Rusia încă nu poseda o cinematografie propriu-zisă. Cînd Protazanov s-a angajat la o casă de filme înființată de patroni străini, avea 27 de ani, studii comerciale, vorbea cîrătură franceză și abia se întorsese dintr-un voiaj în străinătate. A fost, pe rînd, translator pe lîngă un operator spaniol, contabil, interpret de roluri episodice. Foarte curînd, și anume în 1911, a turnat primul său film **Cîntecul ocașului**, după un scenariu propriu care l-a impus atenției generale. **Plecarea marelui bătrîn** — 1912 l-a făcut celebru. Filmul, realizat sub impresia morții lui **Lev Tolstoi**, folosește cadre din jurnalele de actualități în care apare marea scriitor.

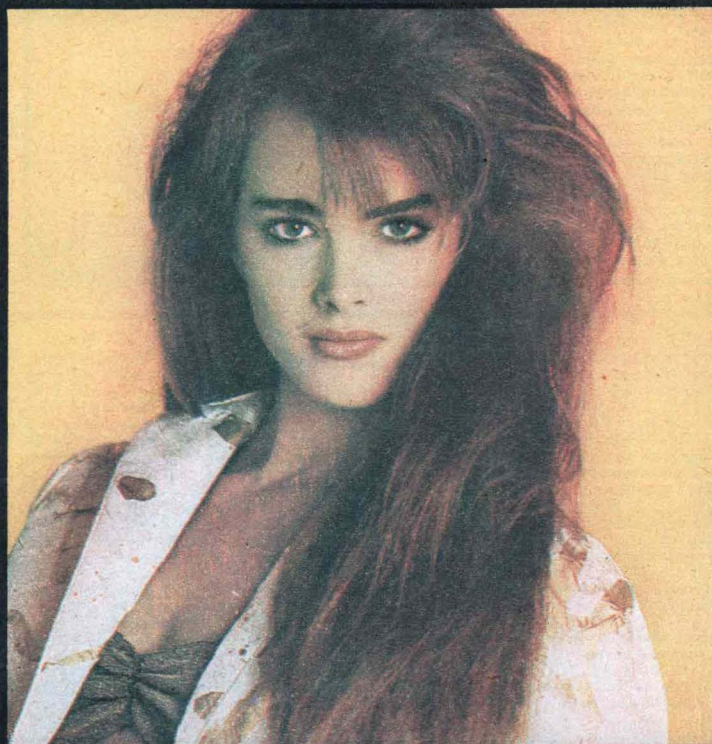
În numai cîțiva ani — afirmă autorul **Igor Ceanișev** — Protazanov devine o figură de primă mărime a cinematografiei rusești. Bilanț: circa optzeci de filme în perioada presovietică, din care s-au păstrat foarte puține. Spre deosebire de majoritatea covîrșitoare a regizorilor de dinainte de revoluție, Protazanov avea o cultură vastă. Înțelegerea strînsă relații de lucru cu **Teatrul Mic** și **Teatrul de artă din Moscova**, iar sursa lui predilectă de inspirație era literatura rusă clasică: **Război și pace**, **Părintele Serghei (Tolstoi)**, **Demonii (Dostoievski)**; filmul s-a intitulat **Nikolai Stavroghin**. Punctul de virf al creației sale pre-revoluționare îl reprezintă indubitabil filmul **Dama de pică**, după romanul omonim al lui **Pușkin**, în care regizorul folosește cu succes prim-planul, expunerea dublă, montajul și alte inovații cinematografice.

După revoluția din Octombrie și mai ales după 1923, Protazanov se consacră trup și suflet noii cinematografii. Eisenstein avea să-l numească «maestru al generației vîrstnice, atașat cu trup și suflet de cinematograful revoluției».

Protazanov are merite incontestabile în afirmarea așa-numitului film de actor. Avea un simț special care îl ghida în descoperirea actorilor și punerea în valoare a talentului lor.

Rubrica «Cinematica»
este realizată de
Mircea ALEXANDRESCU

O nouă Julietă într-un «love story zeffirellian»: Dragoste nesfîrșită (Brooke Shields)



tv.

Act teatral

tv

Am mai scris în această rubrică, de multe ori, despre teatre, de bună dreptate, cred, pentru că realizatorii teatrali ai micului ecran sînt harnici, pentru că spectacolele teatrale ale micului ecran s-au obișnuit și ne-au obișnuit să pătrundă săptămînal în casele noastre, aducîndu-ne mereu alte piese de ieri și de azi, de la noi și de aiurea, procurîndu-ne, adesea, bucurii artistice. «Sfîntul teatru» face parte din teatrele noastre ce de toate zilele, serile de marți și oneori de joi, după-amiezele de duminică, oferindu-ne într-una spectacole teatrale mai noi sau mai vechi, unele «de-ale televiziunii», altele «de-ale teatrelor», altele chiar «de-ale filmului», de la caz la caz, după cum le vine rîndul și rostul. În săptămînilor primelor luni ale anului am văzut multe spectacole despre care n-am avut răgazul să scriem și, neludios, cîteva dintre ele merită un popas al condeiului în acest colț de pagină. Despre ele, deci, în rîndurile actului teatral de față...

Tabloul I. În care intră în acțiune timpul. Piesa Luciei Demetrius, **Trei generații**, cu care televiziunea a început, practic, anul teatral 1981, are cîteva din însușirile necesare în confruntarea cu timpul. Are, adică, un fond principal de personaje cu reliefuri moral-psihologice bine conturate (și cu cîteva roluri de bază pentru orice acțiță), are o structură compozițională foarte riguroasă (cu simetrii și asimetrii specifice vremii evocate), are o dinamică a destinelor în măsură să caracterizeze relația omului cu epoca, are un leit-motiv sentimental care recomandă încă o dată timbrul de sensibilitate propriu

Tabloul II. În care intră în acțiune prezentul. Interludiu acesta al amintirilor este prilegiul de reluare a spectacolului mai vechi cu piesa **Acolo, departe...** de Mircea Ștefănescu, în regia lui Mihai Berechet. Piesa aceasta n-a figurat niciodată printre «marile texte» ale dramaturgiei originale. Dar nici o antologie sentimentală nu o va putea omite, pentru că atîta «cantitate de suflet» s-a pus arareori într-o piesă de teatru. Mihai Berechet a simțit aceasta. Cerînd scuze cititorilor pentru o proiecție cinematografică într-un tablou teatral (dar... se mai întîmplă), termenul proximal de comparație la capitolul «cantitate de suflet» mi se pare a fi **Visul unei nopți de iarnă** de Tudor Mușatescu, în viziunea mesterului-fără-de-perche Jean Georgescu. Tot ne mîrturiseam noi, într-o noapte de vară, visul de a vedea într-o seară de iarnă acest frumos film uitat, care devenise doar amintire îndepărtată. Iată că visul s-a împlinit...

Tabloul III. În care intră în acțiune prezentul. Decorul, «în mare»: un sat contemporan. Decorul imediat: un dispensar. În fiecare simbă de Angela Plati — în regia lui Dan Puican, ale cărui montări anterioare au n-a menținut cu precădere în spațiul teatrului radiofonic — este povestea unei tinere doctore care-și face datoria «la țară», cîștigîndu-și încrederea și stima localnicilor, dar fiind pe punctul de a-și rata propria căsnicie (soțul fiind «la oraș»). Piesa are clipe de viață și clipe de emoție, datorate în mare parte și actorilor, Melaniei Cîrje în rolul principal, apoi lui Mircea Albulescu (un muncitor forestier bolovănos, dar cu suflet mare), Adinei Popescu (o fetișcană în impas sentimental), Dorinei Lazăr (o asistentă medicală cam depășită de vreme, pînă la proba contrarie), lui Costel Constantin (un primar de... prospect publicitar). Happy-end. Asta n-ar fi nimica, ne-am obișnuit ca lucrurile să se termine cu bine, dar viziunea despre realitate îmi pare, totuși, cam blajină. Altfel spus — «Sfîntul teatru», blajinul...

Tabloul IV. În care timpul și amintirile se întîlnesc cu prezentul. Cu alte cuvinte, **Sfîntul Mitică Blajinul** de Aurel Baranga, într-o montare nouă, datorată lui Nae Cosmescu. Jînduim după o satiră de Baranga. Verbul autorului își păstrează, peste ani, forța și incisivitatea, tîlcurile și adresa. Timpul n-a tocit defel tăișul mordant al ironiei originare, iar modestul arhivar Mitică Blajinul, exponentul unei întregi categorii de personaje a literaturii noastre dramatice — aceea de «oameni cumsecade», care li lasă pe necinstiți să se prindă în plasa propriilor potlogării — își păstrează, peste ani, frumusețea morală și integritatea sufletească... Amintirile ne întorc gîndul, cu emoție, spre Toma Caragiu, spre Stefan Ciubotărașu, spre Baranga în-

suși... Prezentul ne arată un Mitică Blajinul cu aureola de Simon Templar și cu înfățișare de Petre Gheorghiu — actor cu disponibilități complexe, de la lirism spre impetuozitate, de la sarcasm la căldură sufletească — personajul continuîndu-și, convingător, existența spre alt timp, spre alte amintiri. Și-l mai vedem pe Stela Popescu, deopotrivă lirică și extravagantă, pe Rodica Negrea — înșurînd înlacrimată litere la o mașină de scris, pe Tamara Bucliceanu — aducînd personajelor iaurt zilnic și dorindu-și locuința pe Magistrală, pe Dan Demian (minunat în rolul lui Vasile Vasile, reluîndu-și rolul după aproape 20 de ani, probabil mai bine decît oricine altul), pe Amza Pellea — cameleonic ca... valurile mării, pe Sorin Gheorghiu — călător prin R.F.G., pe Hamdi Cerchez — preîntîmpinînd prompt intențiile șefului, pe Dumitru Chesa — excedat de situații, pe Gabriela Popescu — jumătate de «Duo Boboc», cea fără nodul pe coardă... Nae Cosmescu a făcut tot posibilul ca timpul, amintirile și prezentul să se întîlnească în chip fericit cu satira.

Călin CĂLIMAN

Filme pe micul ecran

● **Memoria mea este labilă**, îmi amintesc mereu în alt chip de Birlic și Giurgu, Talianu și Niki Atanasiu, Maria Filotti și Marcel Angheliescu, Costache Antoniu și Beligan, Fîntescu și Ion Manu, Mișu Fotino și Elvira Godeanu. Și încă... Există însă o memorie dincolo de memoria mea: cea a peliculei. O memorie cumva rece, înghețată, păstrînd aceste neuite chipuri într-un tipar unic, imuabil. Memoria mea se va fi înșelînd cîteodată asupra lui Birlic, dar banda de celuloid și foșnetul sonorului ei mă vor corecta de fiecare dată, oferindu-mi etalonul. Nimic nu poate fi clintit, nimic nu poate fi schimbat, mi-am spus, cu o candoare de care nu îmi este rușine, de fiecare dată cînd am (re)văzut **O noapte furtunoasă**, **D-ale carnavalului**, **Telegame**, **Visul unei nopți de iarnă** sau **Titanic vals**. Cinematograful este, cîteodată, una din cele mai dramatice forme ale memoriei.

Competență și fair-play:
Cristian Topescu



Alexandru STARK

● **Cu miinile pe oras și Eboli** (Francesco Rosi, 1963, respectiv 1979). Raori se întîlnește un mare cineast care să își susțină cu atîta consecvență, de-a lungul deceniilor, programul ideologic și estetic. Nimic nu indică a fi trecut atîția ani între cele două pelicule. Ele se află, vasăzică, dincolo de timp — semn că ne găsim în fața marii opere. Așezate unul lângă altul, filmele lui Rosi alcătuiesc un tot mai expresiv decît orice comentariu, decît orice studiu socio-politic despre Italia perioadei moderne și contemporane. Stilul este sec (nu se poate face disecție cu patetism în suflët), operele au orgoliul inefabil de a evada din ficțiune. În anume fel, Rosi e un cineast incomod, ca orice artist care știe că este, în primul rînd, ființă politică.

● **Plouă peste dragostea noastră** (Ingmar Bergman, 1946). Un Bergman de început, cam convențional în ceea ce sînt «scoarță», nu se aude încă vîietul. E ca o apă curgînd liniștit.

● **Mielul furios** (Michel Deville, 1977). Multă lume bună (Jean Louis Trintignant, Jean Pierre Cassel, Romy Schneider, Florida Bolkan, Georges Wilson) într-o peliculă interesantă, bine condusă, psihologizînd adesea inspirat.

● **Omul din sud** (Jean Renoir, 1945). Chiar am văzut toate capodoperele lui Renoir pentru a trece la filmele lui «de mina stingă»...

● **Oamenii rîmin oameni** (Earl Bellamy, 1976). O catastrofă prilegiu este punerea în lumină a citiva caractere. Conform schemei.

● **Aleargă după mine ca să te prind** (Robert Pouret, 1979). Annie Girardot și Jean-Pierre Marielle într-o plăcută badinerie.

● **Cui îi pasă de magazin?** (Jerry Lewis, 1964). Eternul Jerry Lewis, pînă la curată satelitate.

● **Omul cu masca de fier** (Mike Newell, 1977). De privit cu masca de fier pe față...

Aurel BĂDESCU

posibilități posibile

...cea de toate zilele

În documentarul acela **Idei... pierdute?** (atenție la semnul de întrebare, pentru că el dădea tonul) invitaseam douăzeci de bărbați și femei socotiți ca făcînd parte dintre mințile tehnice luminate ale țării. Unul îmblinzea ceea ce se poate îmblinzi azi din soare, altul voia să nu se piardă căldura pe care o producem și apoi o aruncăm în aer cu o încăpăținare demnă de niște cauze mai acătării, alți alergau după locuri în vînt și învățaseră să facă din vînt — de exemplu — lumină. Și tot așa mai departe. Numai că («mari sint minunile Tale...») unii din ei își vedeau ideile realizate cu greu. Cu toate că: ● exista necesitate ● existau fonduri ● existau idei (asta o văzusem și o auzisem) și posibilități (asta am constatat-o) ● existau documente oficiale care impuneau transpunerea în viață a acestor idei. Și atunci, mă întrebam: «De ce Nu?» Răspunsul se afla închis într-un singur cuvînt: **inertia**. Și atunci m-am gîndit să mă apuc de un al doilea film care să-l continue pe primul și care să aibă ca subiect inertia noastră cea de toate zilele.

Alexandru STARK

dictionar cinematografic

Figuri retorice (III)

Cinema

Ca teorie a figurilor, retorica filmului s-a dezvoltat puternic mai ales în ultimii ani, sub impulsul metodelor lingvistice și al cercetării semiotice. Nu ar fi cîtuși o exagerare să socotim acest

influx drept izvorul unei veritabile primeniri; efectele lui se resimt în multe privințe: în

lărgirea cîmpului de investigație, în caracterul mai riguros al distincțiilor, în claritatea sporită a conceptelor vehiculate. Raori însă, cu inexplicabile intermitențe și într-o măsură extrem de redusă, analiza retorică s-a interesat de statutul valoric al conotației, de evaluarea însușirilor ei esențiale, capabile să confere filmului «o rezonanță și prelungiri care fac însăși calitatea operei, stilul său», cum spune pe bună dreptate Jean Mitry. De regulă, discuția e amînată, dacă nu pur și simplu respinsă, a aproape întotdeauna cu argumentul după care implicarea judecătii de valoare a reprezentarea un demers metastilistic. Dintre puținele tentative întreprinse pînă acum, cea a lui Mitry are meritul de a degaja calitatea conotației ca fiind strict dependentă de caracterul implicit al apariției ei. Conotațiile aplicate, adăugate, fondate a priori de ceea ce teoreticianul francez numește cinema literar, simplă punere în imagini,

simplă ilustrare de concepte. Recunoscînd justetea acestei poziții, tiem totuși să semnalăm pericolul pe care îl prezintă absolutizarea ei, pericol pe care însuși Mitry nu îl poate evita atunci cînd se grăbește să respingă un film ca **Octombrie** al lui Eisenstein pe temeiul «caracterului explicit, exterior acțiunii, al conotației lui». A accepta fără nuanțe acest postulat nu ar însemna oare să ne reîntoarcem, pe un drum ocolit, la mai vechea mentalitate puristă? Nu întotdeauna apelul la simbolurile pre-existente subminează natura specifică a imaginii cinematografice. Să ne amintim doar două exemple: într-o secvență din **Viridiana** al lui Buñuel, un personaj face să apară dintr-un crucifix lama unui cutiț; crucea pe care preotul din **Cruciașorul Potiomiin** al lui Eisenstein o bate de podul palmei așteptînd, alături de plutonul de execuție,uciderea marinarilor răzvrățiți, cade și se întinge în puntea vasului ca un

cutiț. Aici, deturarea, distorsiunea pe care o suportă funcția obiectului-simbol sau impunerea unei anumite asociații instituie o nouă conotație: mai difuză, ea e reductibilă în primul exemplu la sugestia fundamentală de «violență»; mai clar marcată, ea sugerează în exemplul eisensteinian complicitatea la asasinat.

Șirul exemplificărilor ar putea continua, conducîndu-ne spre aceeași concluzie. Calitatea conotației depinde nu atît de caracterul implicat al figurii, al procedurii, cît mai ales de capacitatea lor de a fi mereu productive, de a secretea noi și noi sugestii expresive, de a spori în permanență bogăția semnificației; ceea ce contează în primul rînd e eficacitatea cu care figurile transmit mesajul.

George LITTERA

vă recomandăm ciclul: „marele mut“ în 30 de capodopere

Cinematograful într-un picior



Istoria tehnică a cinematografului a fost o continuă goană după imaginea cât mai deplină a realității în care formele diferite la care se oprirea arta filmului într-o anumită perioadă au fost alungate în favoarea altora, la fel de pasagere, deși de fiecare dată mai complexe, mai pretențioase, mai greu de manevrat. Filmul mut este un cinematograful într-un picior pentru că dimensiunea acustică nu este în această artă una minoră ci la fel de importantă ca și cea vizuală (sunetul iar nu vorba — precizez). Și totuși această lipsă a venit, paradoxal, în favoarea creatorilor și întemeietorilor noii arte pentru că ea i-a ajutat să vadă mai exact diferența dintre realitate și imaginea ei pe peliculă și i-a silit să acopere această distanță cu mijloace de expresie originale care au dus în cele din urmă la apariția unei noi arte. Fără culoare și sunet, acest protocinematograf s-a descurcat uimitor de bine și mai ales, repede. În douăzeci de ani și-a inventat și cizelat uneltele (aproximativ 1895—1915) și în celelalte 12 ani rămași până la inventarea sonorului a izbutit să prolifereze în școli și stiluri uimitor de bogate, complexe și originale. A fost loc în acești ani și de cinematograful comercial

pur, stil Judex ori Seicul lui Rudolf Valentino în care realizările prezintă interes mai cu seamă pe linia unei antropologii culturale extrem de interesante, având ca subiect nașterea mitului vedetei (Greta Garbo, Douglas Fairbanks etc.), a supermontajilor, iar pe de altă parte vulgarizării unor arhetipuri narative în nesfârșite melodrame, aventuri ori filme de groază. Și în același timp a fost loc și pentru căutări stilistice de avangardă, cum ar fi impresionismul lui Delluc, expresionismul lui Lang ori Murnau, suprarealismul lui Clair ori Buñuel, abstracționismul lui May și Léger etc. Ba, fantastic pentru un timp atât de scurt, s-au mai putut face și sinteze de amploare așa cum se vor dovedi operele unui Eisenstein, Pudovkin, Griffith ori Chaplin.

Această explozie estetică a ținut pasul avântului comercial și a inhibat mult timp teoreticienii celei de a șaptea arte, pentru că vigoarea acestor filme a fost considerată ca fiind cinematograful pur. Firește, nu poate fi vorba de așa ceva. Puriitatea cinematografului nu trebuie căutată într-o epocă anume ori numai într-o latură a ei. Imaginea este fără îndoială partea cea mai frapantă și fermecătoare în același timp a cinematografului, iar regizorii marelui mut au știut s-o utilizeze cu măiestrie dar asta nu în-

seamnă că aici s-a oprit toată estetica cinematografului. Talentul și imaginația acestor creatori au fost prodigioase iar capacitățile lor creatoare au întrecut de-a dreptul orice putere de imaginație. A pune la punct o întreagă artă cu genuri, stiluri, structuri specifice, limbaje originale care să asimileze tot ce-a fost mai valoros în celelalte arte mai bătrâne, iată un fapt de natură să dea de gândit. Dar ea este în același timp un semn firesc al istoriei pe care o trăim, o dovadă a capacității ei de a se depăși în continuu. În fond au trecut abia 65 de ani din clipa în care Vuia a zburat cu un aparat mai greu decât aerul și până când omul a pus piciorul pe Lună. De ce să ne mai mirăm atunci că un edificiu cultural în cele din urmă atât de omenesc s-a putut ridica într-un sfert de veac?

Urmărind cele 30 de capodopere pe care ni le pune la dispoziție Cinemateca, putem medita cu oarecare nostalgie la destinul unei arte mereu supusă unui regim sever, în care singura constantă este instabilitatea formelor, în care evoluția tehnică contrazice ori distruge tradiția estetică, obligând creatorii să fie mereu gata să ia totul de la capăt în goană după un absolut de care nu știm dacă vom izbui să ne apropiem. Și în fond, oare când or fi avut oamenii timp să creeze 30 de capodopere, pentru că, fără îndoială, capodopere sînt?

Virgil TOMA



Cinemateca

Elocvența marelui mut sau Chaplin și arta cinematografului (Goana după aur)

medalionul lunii: David Lean



Meseria unei Cinemateci este să execute o foarte paradoxală, contradictorie, alegere. Să extragă din opera autorului prezentat filme cât mai variate și totuși cât mai omogene, cu privire la personalitatea cineastului. Autorul ales este de data asta David Lean. Poate cel mai englez dintre cineștii englezi. Și cel mai variat englez. Cinemateca a ales printre altele, **Abacadabra**, povestea spiritistică a unei răposate neveste care continuă să otrăvească cu intervențiile sale supranaturale, tabietele soțului supraviețuitor. Este o «crazy story», fantezistă, trăznită și totodată realistă, gen tipic englez (de la Wells încoace) și profitabil moștenit de Hollywood. Alt film ales de Cinemateca noastră este **Podul peste râul Kwai**, care zugrăvește bazacul britanic fel de a concepe uneori meseria militară. Un colonel englez (Alec Guinness) e făcut prizonier de japonezi. Aceștia îi dau ordin să construiască cu soldații săi un pod, pe care japonezii urmează să-l distrugă glorios. Dar colonelul nostru este așa de încântat de opera lui militară, încât luptă vitejește cu armele, pentru ca acel pod să nu fie distrus. Asadar, la început trădare din spirit de disciplină militară, apoi trădarea trădării, prizonierul războinilor se cu ce-l făcuse prizonier. Un al treilea film ales se numește **Scurtă întinire** și a fost socotit de presa cinematografică drept capodoperă. Ceea ce Sadoul și Mitry socotesc exagerat. Îl înțelegem pe Sadoul, dat fiindcă el însuși are un mod destul de... exagerat de a... înțelege acea poveste pe care o numește «o fină analiză a moravurilor de provincie». E vorba de o nevastă burgheză exasperată de monotonia vieții și care caută nițică evadare într-o aventură pre-adulteră scurtă. Fenomenul desigur există, dar mai ales în metropole, în capitale, în orașele capitală, în marile orase, și nici-



David Lean, maestru al atmosferei dikensiene (Marile speranțe)

decum la provincie. Dar să lăsăm asta. Cei ce admiră filmul au un fel de dreptate, iar dacă vințul «capodoperă» e prea tare, acela de «tur de forță» se potrivește mai bine. Cei doi efemeri amantii tac, deși își vorbesc tot timpul. Dar vorbesc cu «voce off», cu vocea gândului, cu glasul limbajului interior. Frumusețea și măiestria aci stau mai ales în perfecta potrivire între gândurile care se aud dar nu se văd, și mimica eroilor. Operă unică, fiindcă alta de acest fel nu s-a mai încercat. Și nu s-a mai încercat, căci de acu se știe că lucrul e posibil și atunci la ce bun să ne mai ostenim s-o demonstrăm? Repet: unicat și tur de forță.

Iscușința cinematecii noastre a fost cel mai tare vizibilă în alegerea celor două filme dikensiene: **Marile speranțe** și **Oliver Twist**. Atențiune! Din celelalte s-a ales unu. Din filmele Dickens s-au ales două! S-a

Un mare cineast

subliniat asta prin importanța lor. Și bine s-a făcut. Căci nu există autor mai cinematografic ca Dickens, deși pe vremea lui nu exista nici film, nici măcar fotografie. Că Dickens a fost un mare precursor al artei a șaptea este, nu o spun eu ci cel mai strălucit istoriograf al literaturii britanice, Hippolyte Taine (nici pe vremea lui nu exista încă fotografie, ci doar dagherotipie). «Citiți! — spune el — această descriere a furtunii. Imaginile parcă-s desenate sub reflectoare orbitoare ale fulgerelor. Dickens nu reproduce ci reinventează. El pictează fie ansambluri ca vîntul, fie detalii, numărînd toată crenguțele rupte, clămpănind fiecare țigla smulsa. Ceva mai mult, obiectele la el iau culoarea gândurilor personajului. Dacă acesta e fericit, atunci norii, pietrele, florile se vor înveseli; dacă e trist, natura toată va plînge odată cu dînsul». Retina lui Dickens reține deformat, angajat, tematic, așa cum va face pelicula operatorului de astăzi.

Orice film e o alianță de poveste și spectacol. Spectacolul e povestea altora, povestea din afară. Cînd și cînd, ea devine povestea cuiva. În romanele lui Dickens, asemenea viraje, cînd o persoană devine personaj, abundă. Mai ales pe aria salturilor de la sărac la bogat. La el asta nu e truc de fileton romantic. Iată un caz istoric. Cazul lui Dickens însuși, copilăria lui miseră, apoi averea lui imensă, avuție căpătată nu prin romantice accidente, ci prin muncă, prin cărți scrise într-o vreme cînd bogăția avea cu totul alte surse.

Anglia e cea mai curioasă, mai originală țară din lume. Acolo, cele două neamuri: cucerșii saxoni și cuceritorii normanzi au trăit cot-la-cot, întrepătrunzîndu-se dar nu amestecîndu-se; sufletul germanic sentimental, duios, tandru; sufletul normand, rece, calculat, practic, sever cu el însuși precum este implacabil cu ceilalți. Dar acest spirit făcut din morgă și negoț nu a molipsit tandrul suflet german, sufletul celor slabi și săraci, poezi neștiuți și apostoli anonimi. Această lume tandră (tot Taine spune) pare a zice așa: «lăsați șavanților știința, lăsați aristocraților orgoliul; lăsați bogățiilor luxul — și iubiți pe cel lipsit, căci ființa cea mai mică și mai disprețuită poate valora cît mi și mii de ființe puternice și superbe».

În filmul nostru, o bogată aristocrată încearcă să inoculeze unei orfane, fată din popor, toată morga glacială a clasei de sus. Și, vai, reușește. Sarah Miles interpretează extraordinar această ființă devenită propria ei dușmană. În ultimul moment însă, însăși nefericirea prea mare pe care orgoliul aristocrat i-o adusese, o va face să-și recapete fericierea pierdută. Ambicioasa, șucita, afurisita Sarah Miles va deveni iarăși om.

Pirghia spirituală a oricărei povești este dezînselarea. Și puține cazuri de dezînselare sînt așa de frumoase ca aceea din filmul lui David Lean.

D.I. SUCHIANU

stop cadru pe trei filme și...



Ceea ce rămîne oricui din filmul **Fragil sălbatici**, pînă și celui mai neavizat spectator, este faptul că personajul central asistă la scene din propria-i viață. Este și acesta unul din visurile străvechi ale omenirii, alături de ubiucitate și teleportare. Și cum deocamdată nu putem beneficia de o asemenea «Inlesnire», o gustăm în albnegrul fanteziei bergmaniene, cu tulburarea ce ne-o dă conștiința că am perceput o formă superioară de expresie, chiar dacă noi înșine nu am ști neapărat să o definim. Filozoficește s-ar putea comenta pe cîteva pagini scena în care bătrînul dr. Borg își urmărește fratele și logodnica într-o «joacă cu focul», întimplare survenită cu 50 de ani în urmă. Mai pe românește și mai pe scurt însă, emoția noastră provine din faptul că în același spațiu fizic coexistă personaje aparținînd unor momente foarte depărtate

în timp. Durata devine, astfel, o componentă a spațiului, îmbogățindu-l cu subtile semnificații.

Ideea introducerii dimensiunii temporale în spațiul dat al cadrului cinematografic aparține nu lui Ingmar Bergman, ci altui regizor suedez, Alf Sjöberg. Ecranizînd în 1950 celebra dramă strindbergiană **Domnișoara Iulia**, Sjöberg rezolva momentele de depănare a amintirilor din copilărie aducînd simultan în cadru personaje din planuri temporale diferite (domnișoara Iulia stă pe canapea, în timp ce prin spatele ei trece mama ei, cu Iulia mică în brațe) — lumi paralele însă, ce nu se zăresc și ca atare nu au știre una de cealaltă.

În **Fragii** (1957), Bergman duce procedeul mai departe, în sensul că, deși lumile diferite momente sînt tot paralele, situația este percepută de personajul trăind în timpul prezent. Dr. Borg poate, deci, să vadă ceea ce ține de trecutul său, chiar

... un procedeu

Domnișoara... lui Strindberg și a lui Sjöberg, în interpretarea Anitei Björk (Marele premiu la Cannes, 1967)



dacă nu poate stabili o legătură cu acesta.

Devenit, în 1957, mai ales, o armă obșnuită în arsenalul mijloacelor de expresie cinematografică, procedeulul nu i se întrevădeau sansa de perfecționare. Dar iată că în 1976, în **Oglinda**, Andrei Tarkovski anulează coexistența în paralel: nepotul și bunica dialoghează în rîstimpul puținelor clipe în care dimensiunile lumilor lor se intersectează... Nu, nu este un film științifico-fantastic, după cum nici **Fragii sălbatici** nu e un sci-fi, iar **Domnișoara Iulia** nici altă. Cele trei filme citate marchează etape în dezvoltarea unui procedeu de limbaj funciarmente filmic, pentru că numai natura cinematografului îi putea genera, un procedeu cu implicații filozofice și estetice de un asemenea calibru, încît el constituie una din puținele, dar răsunaătoare izbînzirăse ale artei a 7-a asupra celorlalte șase respectabile, tradiționale și instituționalizate.

Aura PURAN



Și totuși se mișcă... datorită și lui Gopo

Cinema

Mostenirea lui Disney nu cuprinde numai un număr impresionant de basme nemuritoare și personaje irezistibile, ci și o tehnică de realizare ce aspiră spre armonie și dinamism. Acceptată cu pioșenie sau contestată vehement, maniera sa este o cale care duce spre succes sigur. Povestii filozofice incitante se construiesc, temeinic, cu mijloacele învățate de la el. Cu toate acestea, modelul «marelui magy» nu este întotdeauna urmat cu sfințenie. Rebelii și-au văzut de multe ori răsplătit curajul de a fi încercat alt drum. Tentația experimentului îi fascinează pe animatorii de pretutindeni. Realizatorii români nu dezmint această înclinare și caută mereu să înnoiască graiul lor cinematografic. Merită să acordăm puțină atenție zelului lor nascocitor.

Este vorba, în primul rând, despre filmele cu personaje din plastilină, care se întemeiază în bună măsură pe metodele animației de păpuși. Mihai Bădică a experimentat și demonstrat expresivitatea neliniștitoare a acestui material în câteva interesante eseuuri filozofice (**Geneză**, **Icar**, **Alter ego**). Căutările sale nu se opresc aici și abordarea unei alte «materii prime», sîrma, i-a adus satisfacția realizării celui mai bun film al său, **Metaforă** (1980). Nuanțata idee a dialecticilor înfrunțată din sînul materiei capătă «carne» în această peliculă care nu dă experimentului o formă provocatoare.

Animatorii încearcă înnoiri și în tehnica desenului. În primăria personajelor pe foi de acetofan nu mai este singura metodă de ilustrare a poveștii cinematografice. Tânărul Zoltan Szilagyi a realizat mult premiul său film **Nodul gordian** prin așa-numitul procedeu al «graficii animate». Desenul pe hîrtie l-a ajutat să pună în valoare expresii de fină nuanță ale personajului său și să adîncească studiul psihologic. Alegerea materialului s-a dovedit în acest caz și o fericită soluție dramaturgică.

Experimentul nu este însă numai pasiunea tinerei generații de animatori. Gopo dezmințe în ultimul timp cumintenia statutului său de «clasic în viață» și se dedică pînă la urmă căutărilor. E pur și simplu este primul din ciclul de filme care inventariază ingenios posibilitățile și tehnicile animației. Episoadele următoare, **Și totuși se mișcă**, **Animație film** și recentul **Cadru cu cadru** nu se preocupă atît de ilustrarea metodelor cunoscute, cît de abordarea cu răjoasă a unor noi procedee. Nici o prejudecată nu funcționează în alegerea materialului. Ace cu gămălie, ceasuri, plastilină, lumini de stroboscop sau un banal ou capătă, prin procesul de animare, surprinzătoare înfățișări. Deși aceste încercări au în general mișcarea dinamică specifică filmelor lui Gopo, maestrul folosește prilejul și pentru concretizarea dispozițiilor sale lirice. Experimentele cu nisip, dar mai ales acelea cu tutun dau glas înclinației sale spre tonul nostalgic. În acest al doilea caz, realizatorul a conceput un mic subiect pentru mișcările stranii ale materialului de animat. Melodia învăluitoare a Bolero lui Ravel însoteste desfășurarea unei povești de dragoste și onoare, cu un toreador și o preafrumoasă fată care îi oferă o floare. Linia stilizată a personajelor și tonurile calde ale cromatiilor sugerează o nostalgic atmosferă poetică. Și în acest caz calitățile materialului au contribuit la remarcabila economie de mijloace. Mica încercare este un film autonom, emoționant și surprinzător. Căutările experimentale au fost, în acest caz, răsplătite generos. Poate că animația de tutun va fi valorificată și în alte proiecte cinematografice. Semnele bune ale acestei încercări incurajează abordări viitoare. Eforturile lui Gopo merită, în orice caz, a fi salutate, căci neliniștea sa este un exemplu tonic pentru orice animator. Asumarea riscurilor experimentului face parte din jurămintul de credință față de arta a opta.

Dana DUMA

arta animației văzută de animatorii ei

«Culorile individuale ne afectează... psihologic inspirîndu-ne anumite sentimente. Năzind cu însuflețire sau rînjind molcom, ne simțim înălțați spre noblețe sau coborîți spre banalitate».

(Goethe)

Marea cîmpie a culorilor rămîne un univers mereu deschis investigației, un univers atrăgător și fascinant. O călătorie în lumea mirifică a culorilor se aseamănă cu parcurgerea anotimpurilor, cu toate transformările cromatice ce se petrec în peisajul înconjurător. Efectul psihologic al culorilor, capacitatea lor de a crea o stare de bucurie sau de tristețe, de liniște sau de neliniște, de calm sau agitație îl simțim mai ales atunci cînd sînt folosite ca dominantă cromatică a unei scenente sau a întregului film; culoarea ne apare strălucitoare sau mată, discretă sau agresivă, fragmentată sau compactă.

«Nu în varietatea culorilor stă arta unui colorist, ci în felul cum știe el să le armonizeze și să echilibreze între ele masele predominante de culoare» — afirma N. Tonitza. O culoare nu are valoare singură, ci numai în raport cu alți; dialogul formelor cromatice constituie baza expresiei plastice a fiecărui cadru din film tot

astfel cum mișcarea vitalizează existența culorilor, le imprimă o viață proprie fără de care filmul de animație riscă să devină o alăturare de imagini frumoase, pur ilustrativiste.

O interesantă observație asupra culorilor a lui Rudolf Arnhem are în vedere faptul că «perechile complementare (roșu-verde, galben-violet, albastru-orange) redau unitatea calmă a contrariilor», ceea ce înseamnă că varietatea infinită de combinații care rezultă din aceste culori permite cineastului să-și aleagă tonalitățile cele mai potrivite pentru tema aleasă. Cea mai simplă modalitate de utilizare a culorii în animație este aceea de tentă plată, cu rol de dominantă cromatică pentru destășurarea unei acțiuni, procedeu des întâlnit în filmele satirice sau de idei unde prin mijlocirea pasionantului dialog stabilit între personaj și decor se construiesc dramaturgia cromatică a filmului. Utilizînd tonalități reci de violet, verde și albastru, filmul de animație poate sugera adîncimea imaginii, obținînd spațializarea și adîncimea elementelor de decor.

Pentru a facilita spectatorilor o lectură diferențiată a imaginii, eroii filmului sînt ierarhizați într-un crescendo în trepte cro-

Sensul culorii

matice, care începe cu tonuri aproape neutre ale personajelor din planul trei, crește la tonuri calde pentru personajele din planul doi și ajunge la accentuate cromatice la personajele principale.

O experiență interesantă pentru mine a constituit-o organizarea cromatică a filmului **Hidalgo**. Pe fundalul decorului, în care tonurile neliniștitoare de galben alternează cu cele de gri argintiu, se detașează silueta lui Don Quijote tratată în tonuri de violet. Nuanțele acestei culori (care pendulează între roșul pasiunilor și albastrul meditațiilor) pot sugera nu numai noblețea unei aspirații umane, dar și caracterul dramatic al existenței sale eroice. Nobilii care apar în acest film poartă costume în tonalități de violet rece și de albastru, culori care îi plasează tot timpul în planul al doilea al acțiunii. Aceste tonalități îi leagă, dar îi și detașează de Don Quijote. Sancho Panza are hainele colorate în ocru și roșuri de pămînt, ușor grizate, sugerînd nu numai un costum popular spaniol, ci și caracterul eroului.

Organizarea culorilor pe veșmintele aceluiași personaj poate fi făcută cu intenția de a pune în evidență figura eroului, mișcările sale un element vestimentar. În unele

filme «regula jocului» nu este respectată și personajul principal se pierde în culoarea celorlalte personaje sau în culoarea decorului. Există și pericolul de împovărare a acțiunii filmului cu o abundentă decorativă sau cromatică. «Pe bună dreptate, spunea Eisenstein — nu vorbesc despre film colorat, ci despre film în culori, pentru a evita orice asociație de idei cu peștri și ilustrația. Nu trebuie ca sobrietatea plastică a ecranului nostru să fie înlocuită cu scrierile unei stampe peștrea sau a unui ou de pașe».

Filmul de animație are posibilitatea de a vizualiza geneza și metamorfoza culorilor, atunci cînd animația se face direct prin «pictură sub aparat». Munca de luni de zile a pictorului este prezentată în rezumat spectatorului în cîteva minute. Ne este astfel dezvăluită nu numai semnificația scenicului, ci și intimitatea procesului de creație. Măiestria creatorilor de film constă și în a pune de acord intențiile lor artistice cu calitatea peliculei folosite, care redă fidel numai anumite culori. De aceea probele de culoare filmate determină de multe ori modificări și adaptări în structura inițială a imaginii.

Sigur că prin culoare nu putem salva un scenariu slab sau mediocru, dar întotdeauna putem da imaginii — mai ales în cazul unui subiect deosebit — acea frumusețe și demnitate care să înalte filmul în zona artei autentice.

Ion TRUCĂ

Film DICTIONAR

Cinema toast...

Texte: Păstorel, Ion Popescu Gopo. (44)

Sunt oameni care își inchipuie că pentru a minca bine e suficient să ai stomac și bani... Se înșală: trebuie să ai și cap!

"Timpul; bani" (proverb englez)
"Banii; sprițuri" (proverb românesc)

VITAMINE

Nou născut: un tacim în plus.

Specia e în funcție de individ.

DULCIURI

NESPALATE

Nu uitați că prin apă era să se prăpădească lumea!

Prețuiește conținutul damigienii numai atît cît nu are pretenția să-ți impue și forma ei...

(Unii...)
(Alții...)

Orice om care capătă indigestie și se îmbată repede, riscă să fie șters din controale!

"CU FURCULIȚA SE SAPĂ MORMINTUL"

Omul viitorului se va hrăni desigur cu totul altfel și-și va căuta plăcerile în alte sfere...

"ATENȚIE LA FUNDUL SACULUI"

Căutătorii de comori



La Deva totul respiră sub semnul istoriei, ca însuși orașul, dominat de cetate. În context nu mai e de mirare că și hotelul se cheamă Sarmis și cineclubul Getusa... Cineclubul Getusa, în vîrstă de cinci ani. El poate fi cercetat, vizitat, vizionat, la ultimul etaj al Casei de cultură din Deva. Află acolo un ministudio care și-a desăvîrșit de curînd izolația fonică. E drept că pentru asta Ionel Bujor — îndrumătorul cineclubului, de meserie fotograf, a spart — în persoană — un perete (de umplură), a mutat de colo-colo o ușă, a făcut și a dres foarte multe, dar, în fine, totul arată ca la carte. Ucenicul vrăjitor își măsoară acum opera și așteaptă, zice: «aștept oameni gata să sacrifice totul pentru cineclub» (sic!).

Eventualii «gata să sacrifice totul» s-ar alătura mai vechilor colaboratori, «la bază» mecanici, tehnicieni, electricieni, în timpul liber operatori, actori, scenariști, sunetiști: D. Darcaci, M. Tolocică, A. Iosif, C. Mașacu, T. Manu, T. Orb și alții cîțiva. Filmele lor sînt decamdată puține la număr (15), dar pornite pe cîteva direcții clare:

● **Direcția «folclor».** **Bărbații iernilor noastre** (premiul II, Cîntarea României, ediția II), filmat în comuna Gurosada, Iarna. **Bărbații legînd tobele** (dubele), pregătindu-le pentru colindat, un moș sugînd cu trăgăcele vîinars din butoi, femeii la ciacă.

Să sacrifici «totul» pentru cineclub

torcînd; dușii-colindători, cu cămăși scrobite, cu risete cu străluciri de viplă, cu căciuli de astrahan. **Iarba vîntului**, filmat în comuna Dăbica, în ținutul Pădurenilor («cea mai bogată zonă folclorică din județul Hunedoara»); fete și băieți «cu fața îmbrățurată, cu cămașa-mpăturată», plecînd la început primăverii în codrii, să culegă iarba vîntului, iarba spurcului și iedera; băieții aduc bețe pentru pirosteie de jug, iedera se fierbe, iarba vîntului se pune la grindă etc., etc. Filmate inteligent, montate profesionist, lucrate, se vede, în cunoștință de cauză, filmele ocolesc parfumul festiv de floare în grădina. De notat și obiceiul cineclubului de a-și desface produsele mai întîi la locul filmării, în căminele culturale ticsite de «actorii» în stare să fie atît de fermecați de «cum au ieșit», încît să-l ia pe autor pe sus, să-l poarte pe brațe (s-a întîmplat la Gurosada).

● **Direcția «portret».** **Omăgiu muncii. Pașuni.** Un profesor dr. Ing. (Laurențiu Nicoră), specialist în «drumuri și poduri», născut la Virfuri (peste ani își va asfalta satul — «ne-o scos de la noroi», zice un vecin), apoi liceul Avram Iancu din Brad (Iancule mare, cîntă banda), mai apoi un doctorat pe o temă mearu interesantă: «Defecțiunile îmbrăcămintilor rutiere»... sau un inginer minier — I.V. Almășan — pasionat de întărișile în lemn, colecționar de pietre și autor de fluturi artificiali, din mătase, sîrmușite și paiete...

● **Direcția «fictiune»** — inconsistentă. Un film încă neterminat (**Noaptea albe pentru lumină**), notații de atmosferă, interpret suficient de firești, din păcate un schelet dramatic simplist. Tot aici, un proiect apropiat — **Căutătorii de comori**; povestit, în stadiul de idee, ar merita făcut și văzut. Cine vorbea despre «nimic ca formă a perfecțiunii»?

● **Direcția «reportaj».** Printre profesioniști: fragmente furate la filmările de la **Burebista**. Personaje dîndărăt și din fața aparatului de filmat. Amuzante anacronisme. Burebista strict supravegheat de o costumieră, roman bărbierindu-se la oglindă cu ramă de plastic, vîluit de armată, copil cu înghețată, cu balonase, cu părinți... Un plus de concentrare și un montaj pe o idee dirigită ar face incursiunea «printre profesioniști» surprinzător de agreabilă... În aceeași «direcție» trebuie amintită prezența omului — Ionel Bujor, cu aparatul de filmat pe 16 mm, la «Seminarul național de dramaturgie și teatologie Marin Sorescu», ce s-a desfășurat frumos luna trecută la Deva; O «manifestare», cum se spune, care ar fi meritat și un film-TV, și un film-Sahia, nu numai un film-Getusa.

Se poate bănuși, din aceste direcții-program, cum va arăta arhiva cineclubului peste vreo zece ani. Dacă se vor mai găsi niște oameni «gata să sacrifice totul pentru cineclub». Sau cel puțin să urce, zilnic, pînă la ultimul etaj al Casei de cultură din Deva, fără ascensor.

Eugenia VODĂ

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

Filmul românesc

Un vin vechi și bun

Neașteptată și imbucurătoare reacție printre corespondenții noștri în fața unor filme mai vechi românești — Noaptea furtunoasă, Visul unei nopți de iarnă și Titanic Vals — pe care televiziunea a avut buna idee de a le programa în duminică, la ore de tîndră vizionare:

● «...Noi nu putem vedea artă la înaintași pentru că continuăm să fim orgolioși, iar acest orgoliu ne macină chiar și din dorința de a face filme ca lumea; ne-am cocotat undeva sus, pe-un pedestal, unde camuflați de prea multă teorie cinematografică privim operele literare clasice și lumea reală a zilelor noastre ca prin ceață. Iertat să fiu de acele care scriu pentru că sînt atît de supărați, sînt supărați cînd știu că azi avem tot ce ne trebuie pentru a face filme bune și foarte bune iar înaintașii nu aveau mai nimic, ci doar dorința. Filmau **Visul unei nopți de iarnă** într-un hangar numit studio, de 19 x 10 m, și-și uscau pelicula din mersul tramvaiului și tot au reușit să impresioneze spectatorii pretențioși de astăzi. Mă încumet să spun chiar că toți avem de învățat din filmele și zelul pionierilor filmului românesc, avem de învățat chiar mai mult decît ne ferim s-o recunoaștem.» (Colea Rusu, str. Avintului bloc. 84, ap. 17 — Vaslui).

● «...Lăudabilă inițiativa televiziunii de a transmite filme care să ne amintească de anii tinereții, ai tinereții cinematografului nostru, cu bucuriile și cu necazurile lui. Am revăzut — pentru a cita oară? — **Visul unei nopți de iarnă**, în regia lui Jean Georgescu. Deși fiind un film vechi, realizat cu mijloace tehnice și materiale anacronice, eu cred că acest film poate fi cotat între primele cinci filme românești. Totodată așa dori, prin intermediul revistei, să-i urez lui Jean Georgescu un sincer «la mulți ani». (Aurelian Niță, com. Buchin, jud. Caraș-Severin).

● «...Așa vrea foarte mult să existe o zi pe săptămînă în care să se transmită un film românesc din ultimul deceniu, sau, de ce nu? — chiar de mai demult. Cred că nu sînt singura care doresc acest lucru. Avem filme chiar vechi care merită să fie revăzute.» (Nicu Teodora, str. Nițu Vasile nr. 66 — București).

Viața cinefilului

O nostalgie...

● «De la 14 ani în acest deceniu '70-80, am ajuns la 24 — cu tot ceea ce implică diferența celor două vîrste. De la **Cei 7 magnifici**, de la **Comoara din Lacul de Argint**, **Frații corsicani** și **Heidy** (primul film la care am plîns, următorul fiind **Cînd tu nu ești cu Raphael**), am trecut la **Zorba grecul**, **Hoți de biciclete**, **Luminile orașului**, **Timpuri noi**, **Frații Karamazov** și **Mitul Federei**. Am trecut de la o poziție la alta. Înainte vreme visam să ajung fotbalist — auzeam chiar aplauzele la fiecare fentă reușită în fața copiilor de-o vîrstă cu mine. Visam la celebritate — dată de puterea golului — acum am intrat în rândul normal al omului care dorește să facă totul în așa fel încît cei din jur să fie mulțumiți. Timpul liber rareori mai este ocupat de mîngie (și atunci prefer baschetul). În general prefer vizionarea filmelor. Fără să vrei, rînd pe rînd, iei locul fiecărui personaj și trăiești, în cîteva minute, ani întregi. Înainte vreme, eram mulțumit de happy-end-urile filmelor și nu mă interesa felul în care jucau artiștii sau în care era expus

filmul. Cu timpul însă am început să nu mai iert nici greșeliile mele, nici ale altora... Cea mai mare nemulțumire în ultima vreme mi-a adus-o filmul **Elvis**, care pur și simplu a fost mediocr. Un film care și-a bătut joc de Elvis Presley, un film fals, un film de iarmaroc, un kitsch. Păcat. Mai ales pentru noi, cei care am prins **Veselia la Accapulco** și **Dragoste la Las Vegas**. Trist!»

(Pildner József, Aleea Trandafirilor nr. 4 bloc A-4, sc. A, etaj I, ap. 7 — Tirgoviste, care ar vrea să corespundă de cei cărora le place Chaplin).

● «Ar fi ceva dacă s-ar face un film cu marea noastră campioană **Nadia Comăneci** (Eliza Dimitriu — Tulcea)



Regizorul cere cuvîntul

*N-am găzduit în coloanele acestei rubrici semnătura vreunui regizor român. Iată de astădată unul care dorește să se înscrie printre «oamenii care nu vor să fie numai spectatori». Realizatorul filmului «Fata morgana», **Elefterie Voiculescu** (dîndu-ne și adresa **Domniei Sale**: șos. **Fundeni 2, Bl. 11 B, sc. A, et. 7 ap. 28 — București**), ne trimite fotografia alăturată însoțită, pe verso, de următorul text.*

«25 ian. 1981, la șapte zile după premieră, același rînd de spectatori așteaptă, răbdători, bilețul de intrare (n.r.: se înțelege, la filmul **Fata morgana**). Care-i explicația? De ce unii se duc de 2-3 ori la un film care nu are nici bătași și nici crime?

De ce acest film a intrunit în totalitate atît sufragiile factorilor de decizie cît și ale publicului, dar deloc din partea criticii?

Să fie... de vină numai Inteligența profesională a regizorului? A intervenit

ceva în gustul publicului spre care, cu decență și onestitate, ar trebui să se ndrepte filmul?»

— *Si acest PS: «Oficiul cinematografic Cluj a solicitat, pentru prima dată în ultimii 15 ani prelungirea proiectării acestui film românesc în județ»*

N.R.: E de datorita noastră să însoțim acest text cu precizarea că pînă la data publicării lui am primit despre acest film două corespondențe: una semnată **Filip Ralu** (str. **Rossini 2, ap. 14 — București**) care este de părere că filmul e «superficial, adresat afectivității vulgare, fără putere de discernămint, povestea dezvoltîndu-se imediat ca o schemă riguroasă urmată, stîrnind în final zîmbete «ironice»; o a doua, semnată de **Stancu Vasiliță** (str. **Războieni nr. 17 — Constanța**) care, dimpotrivă, vede în acest film: «o piedoarie pentru filmul de dragoste și mai ales pentru happy-end în filmele românești de dragoste». Sînt filme «cu tineri și despre tineri», filme «pentru toate vîrstele», dar care, vai, ne-au provocat o obișnuință: asociația dragoste-nefericire».

Fraza lunii

«Noi credem că **Ultimul sentiment** e un film al curajului și al demnității umane, un film foarte, foarte frumos, într-un cuvînt un film excepțional. Acest film ne-a fascinat pe toți (32 la număr, toți colegi de clasă) pur și simplu.» (Un grup de 32 de elevi din **Piatra Neamț**).

Reamintim — pentru a cita oară? — corespondenților noștri să semneze clar, cu întregul nume, scrisorile lor, trecîndu-și adresele, oricît de lungi, redacția noastră neluînd în seamă anonimele.

De asemenea, nu procedăm la transmiterea de adrese ale unor artiști români sau străini, nici a pozelor lor.

cinema

Anul XIX (219)

București, martie 1981

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu



Coperta I

Ioana Pavelescu și Alexandru Repan și o întrebare pe care n-o vrem doar retorică: de ce îi vedem atît de rar pe ecrane?

Fotografie de Emanuel TÂNJALĂ

CINEMA,

Piața Școlii nr. 1, București 41017
Exemplarul 5 lei

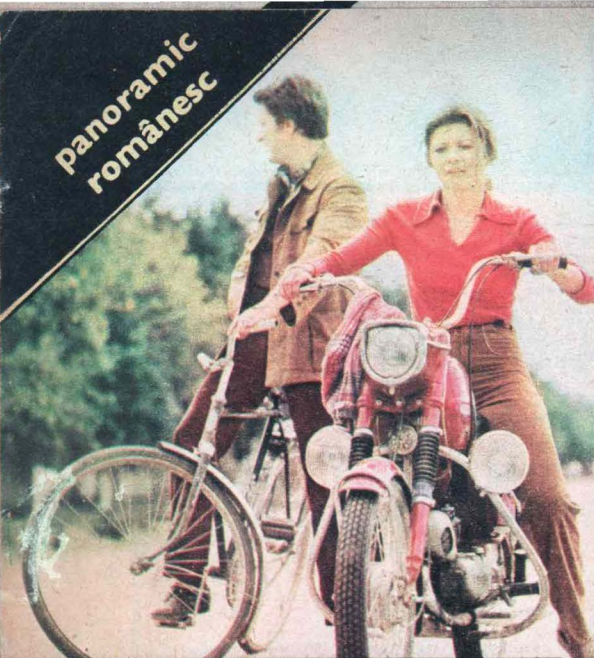
Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137 — telex 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3

Prezentarea artistică: **Anamaria Smigelschi** / Prezentarea grafică: **Ioana Moise**

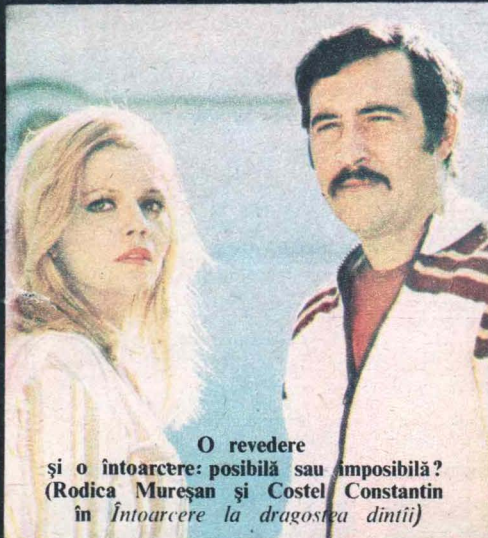


Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Școlii» — București

panoramic
românesc



«Dacă spectatorul va pleca cu un sentiment de încredere, convins că în momente dificile se găsesc întotdeauna oameni curajoși care să ducă lucrurile mai departe, care să preia conducerea când alții oboresc (în filmul nostru, un astfel de om e... o femeie), înseamnă că munca noastră n-a fost în zadar», declară scenaristul Nicolae Tic înaintea premierii la **Dragostea mea călătoare**. Regizor: **Cornel Todea**. Producător: **Casa de filme Trel**.
În rolurile principale: **Angela Ioan și Eusebiu Ștefănescu**



O revedere
și o întoarcere: posibilă sau imposibilă?
(**Rodica Mureșan și Costel Constantin**
în **Întoarcere la dragostea dinții**)

Întoarcere la dragostea dinții

Când prima dragoste
nu e și ultima.

Scenariul și regia:
Mircea Mureșan,
Casa 5

Cinema

«Întoarcerea la prima dragoste» e multiplă: o întoarcere acasă, casa părintească, o întoarcere la natură, o întoarcere la copilărie, la tot ce a însemnat acest univers al ei, școala, colegii, satul...» Spuneți, stimate **Mircea Mureșan**, în timpul filmărilor la **Poiana Sibiu**, că toate aceste întoarceri sînt de fapt... o imposibilă întoarcere. Acum, cînd filmul se află în faza de finisaj, vă întreb dacă în procesul de creație, de la scenariu la copystandard, au intervenit modificări?

— Nu, nu s-a modificat nimic. Am filmat exact filmul pe care-l aveam în minte cînd am scris scenariul. Nu știu dacă e bine să repetăm altfel de categoric cuvîntul «imposibil». O întoarcere: posibilă sau imposibilă? Așa va fi și în film, o întrebare și mai puțin un răspuns clar.

— Cum credeți că a ieșit filmul?

— Bine. Are chiar momente foarte frumoase. Compozitorul — **Gheorghe Zamfir** — a văzut filmul, l-a plăcut și a plecat într-un turneu prin lume, spunînd că se întoarce cu muzica gata făcută. Acum lucrez la montaj cu **Elena Pantaziă** și la sunet cu inginerul **Nicolae Ciolcă**.

— Ce ați dori să auziți despre film în multime, la ieșirea de la cinematograful? În ce caz veți fi mulțumit?

— Dacă se va spune «frumos film»...
— **Malvina Ursianu** vorbind recent în cadrul unui colocviu despre «lipsa de vocație epică a cinematografului românesc» vă cita ca pe o excepție. Dumeavoastră ce credeți?

— Mă consider un epic. Excepție, nu neapărat. Sînt învățatul al prozatorilor ardeleni de pildă, a căror vocație epică este recunoscută.

— V-ați întors recent din India, de la un festival unde s-a prezentat filmul «Blestemul pămîntului, blestemul iubirii». Cum a fost?

— India e o țară minunată. Filmul a fost foarte bine primit și de public și de cineaști. Cum se spune, a fost înțeles...

Detășamentul Concordia

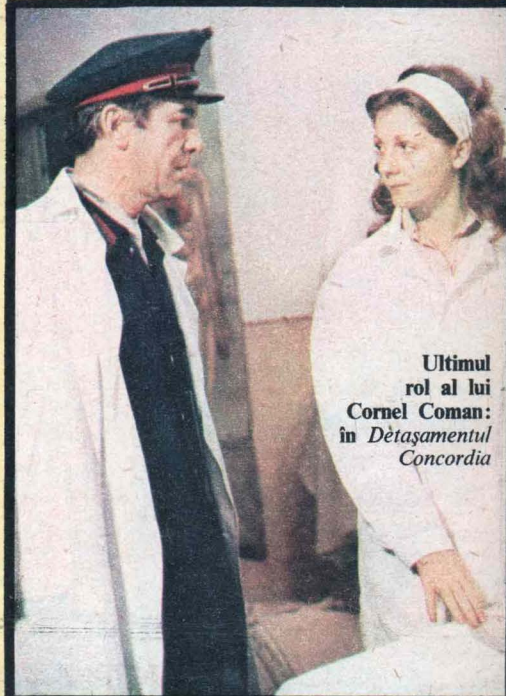
Anii în care chiar
o opțiune personală
însemna a face istorie.
Scenariul și regia: **Francisc
Munteanu, Casa Unu**

«Nu mă interesează altfel războiul și lupta exterioară, ci lupta conștiințelor. O întâlnire într-un moment crucial,

cînd fiecare gest, fiecare privire, se încarcă de semnificații mult mai profunde», declara **Francisc Munteanu**, regizor și scenarist al filmului **Detășamentul «Concordia»** înaintea primului tur de manivelă.

Acum filmul e gata. În avanpremieră, cuvîntul unuia din interpreții principali: **Ovidiu Iuliu Moldovan**.

«E cutremurător și dureros, dar cu asta trebuie să încep. Filmul **Concordia** înseamnă în existența mea umană și artistică despărțirea pentru totdeauna de cel care a fost minunatul artist și coleg **Cornel Coman**. A fost ultimul lui rol. Făcut cu onestitate exemplară și devotament, pînă la limita propriei lui existențe, în ciuda tircoalelor nemiloase ale bolii care l-a secerat fulgerător. Cu fața transfigurată de durere, dar pe care încerca s-o alunge cu zîmbetul lui bărbătesc, cald și molipsitor, chiar și atunci, am filmat împreună ultimul cadru al rolului său, care avea să



Ultimul
rol al lui
Cornel Coman:
în **Detășamentul
Concordia**

devină, din nefericire, peste puține zile, ultimul cadru din fișa filmografică a lui **Cornel Coman**.

Filmul **Concordia** este un film făcut în prietenie și din prietenie, unde tandrețea umană a înlocuit protocolul înghețat, stupid și mediocru al unei filmări oarecare iar umorul, inteligența, farmecul și profesionalismul lui **Francisc Munteanu** au instalat o atmosferă de echipă ce mi-o doresc repetată. Din păcate, la această eventuală întâlnire, unul va trebui să lipsească. Aș dori ca seara premierii cu **Concordia** să însemne pentru toți cei care au contribuit la realizarea filmului pe care eu l-am iubit din start, în afara unei sărbători firești, un vibrant și pios omagiu adus celui care-și va avea numele pe generic în chener negru: **Cornel Coman**»

Roxana PANĂ

Fotografii de **Emanuel TÂNJALĂ**

din unghiul regizorului

Îvingătorul

«Ce înseamnă o competiție? Dar frica de eșec? Întrebările unui nou film de actualitate. Scenariul: **Dumitru Furdui**. Regia: **Tudor Mărăscu**. Casa Unu»

Cinema

Lăsînd de o parte elementul (adică întrebările), citiți și anecdoticul — C... am ales dintr-o discuție, de-a-proape un ceas cu **Tudor Mărăscu**, citeva fragmente care mi s-au părut semnificative pentru starea de spirit a unui regizor aflat în preajma realizării celui de-al doilea film și, nu mai puțin, pentru «profilul» acestuia.

Dacă exactitatea afirmațiilor consemnate e mai presus de obișnuita îndoială, sublinierile — ca și «punerea în pagină» — îmi aparțin. «Al doilea film este, sigur, și cel mai greu. Primul film l-am făcut într-o stare de semi-inconștiență: mi-a fost extraordinar de ușor, nu mi-am pus nici o problemă, am filmat pur și simplu... Nu discut calitățile

filmului, ci felul meu de a face acest film (**Bună seara, Irina!** — n.n.). Al doilea film înseamnă o «confirmare» sau o «dezmințire» a ceea ce ai afirmat la debut — și, de aceea, mi-e literalmente frică de acest «al doilea film»... O frică constructivă, desigur, pentru că mă face să gîndesc de două ori mai mult — la fiecare cadru, la fiecare secvență.

Meseria mea — de regizor — este o meserie de competiție... și înțeleg foarte bine ce înseamnă o competiție. Scenariul lui **Dumitru Furdui** propunea «o bază de discuție», tocmai pentru că trata, ca să zic așa, problema competiției.

Mi s-a părut interesant să transform eroiul acestui scenariu într-un om nu foarte dotat pentru competiție... Mai exact: este vorba despre un boxer care — în mod cu

totul întîmplător — ajunge campion național, olimpic și european... Zic «întîmplător», pentru că, în realitate, adică în sinea lui, eroiului îi este frică; nu frică de lovituri, ci de eșec, de ridicol. Tot această frică îi și stopează drumul: cînd se debarasează de ea, devenind un om normal, un boxer normal, și intră în ring «fără frică», este înfrînt — începutul unui declin care-l scoate din viața sportivă.

Interpretul principal?... După foarte multe probe cu actori, a câștigat — cîștigat, ca într-un film sportiv — un boxer «de meserie», fost campion național **Marian Culiniac**. Sînd de vorbă cu el — înainte de probe, **Marian Culiniac** îmi mărturisea că, în prima sa perioadă de ascensiune, toate meciurile le câștiga în primul minut al primei reprize: de frică... L-am întrebat: ce fel de frică — de lovituri, de durere? Nu, mi-a răspuns: frica de ridicolul situației în care te pune un knock-out.

Desigur, nu asta a contat în primul rînd — deși, tipologic, era foarte credibil și venea să confirme schimbarea pe care o efectuasem eu în scenariu... Interesantă mi s-a părut comparația, foarte strînsă, pe care o puteam face cu situația mea, de regizor, de om aflat mereu în competiție cu sine... Și care face film ca să se autoverifice.

Teatrul este o cu totul altă formă de artă — față cu filmul. Nu cred deloc în teatrul «fresco», în teatrul «foarte realist», eu cred în teatrul «teatral» — ca mod specific de abordare a unui text dramatic. De aceea mă și interesează această «experiență», care este filmul... Mai ales cînd — asemeni

acestuia, pe care-l fac acum — este vorba de un film realist, de un film de actualitate, unde n-au ce căuta nici «estetizarea», nici «teatralizarea».

Mi-ar place ca să citez o maximă a prietenului meu **I.D. Sirbu** — să fiu judecat nu după ceea ce am făcut, ci după ceea ce am refuzat să fac».

Interviu realizat de
Nic. ULIERU

Nr. 3
Anul XIX (219)
Cinema
Revista de Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, martie 1981