

VIRGIT HUMARA

ci nr.11  
ne ANUL V (71)  
ma revistă lunară  
de cultură  
cinematografică  
BUCUREȘTI . NOIEMBRIE . 1968



*Ce-i de făcut  
ca să vedem  
filme mai bune?*



COPERTA I

Ursula Andress a început prin a fi cea mai frumoasă fată din lume», apoi a devenit vedetă și om de afaceri.

Foto: Columbia Pictures



COPERTA IV

Actrița maghiară Torday Teri, cunoscută cititorilor noștri din filmele «Dragostea este interzisă» și «Un nabab maghiar».

Foto: Hungarofilm

CINEMA  
ANUL VI NR. 11 (71) NOIEMBRIE 1968

Redactor șef: Ecaterina Oproiu

**Ancheta revistei  
«Cinema»**

CE-ÎI DE FĂCUT CA  
SĂ VEDEM FILME  
MAI BUNE, ÎN CON-  
DIȚII MAI BUNE?

3

**Cronica filmului românesc**



**COLUMNA**

— Punctul de vedere al istoricului:  
«URA ÎN DRAGOSTE, PALOȘUL  
ÎN PLUG»  
Virgil Cândea

— Punctul de vedere al criticului:  
«COLUMNA... ȘI DACIA FELIX»  
Valerian Sava

— Punctul de vedere al actorului:  
«AȘTEPTU EMOTIE»  
Richard Johnson

7

**Mari actori  
ai ecranului**

SOPHIA LOREN  
I. SMOKTUNOVSKI



8

**Cronica cineidelor**



«CALIBAN LA CINEMATOGRAF»  
Op. S. Ciohălniceanu

16

**Miss noiembrie  
RAQUEL WELCH**



24

**Micromonografie**

«ANTONIONI  
ȘI  
TRIUMFUL  
IMAGINII»  
Radu Gabrea



32

**Idolii  
și personalitatea**



MONSIEUR GABIN  
Rodica Lipatli

46

Prezentarea artistică:  
Radu Georgescu

Prezentarea grafică:  
Ion Făgărășanu

Revista «CINEMA» —  
Piața Științei nr. 1.  
— București

Tiparul executat la  
Combinatul poligrafic  
«Casa Științei»

**Cronica filmului străin**

«Noaptea»  
George Littera  
«Samuraiul»  
Adina Darian

«Colivie pentru doi»  
Radu Cosășu  
«Fete în uniformă»  
Eva Havaș

«Vară capricioasă»  
Radu Gabrea  
«Expresul colonelului Von Ryan»  
Rodica Lipatli

Gala filmului sovietic

Supliment

**Teroarea melodramei**

«VREM SĂ SUFERIM,  
DA SĂ NU COMPLICĂM...»  
Ana-Maria Nartî

«DE CE SĂ NU COMPLICĂM?»  
Radu Cosășu



18

**Festivaluri**



mostra '20  
Mircea Alexandrescu

22

**Dialog prin Paris**

UN FILM PE LINGĂ  
CARE NU POTI  
TRECE INDIFERENT



Adina Darian

42

**Festivaluri**



«6 ZILE LA LONDRA»  
Irina Petrescu

22

**Festivaluri**



«POLA 68: 8 NOPTI ÎN ARENĂ»  
Ranko Munitić

23

**Panoramic  
peste  
lăuturi**  
«RECONSTITUIREA SĂU FILMUL UNUI FILM»  
Eva Sirbu  
«MĂRIUȚA»  
Laura Costin  
«LA ÎZVOARELE FRUMUȘETII»  
Alice Mănoiu

45

PENTRU ÎNTÂRZIEREA ACESTUI NUMĂR:  
cerem scuze cititorilor noștri  
iar

Combinatului Poligrafic îi amintim încă o dată  
că nu-i sîntem recunoscători.

# CE-I DE FĂCUT CA SĂ VEDEM

## FILME MAI BUNE



## MAI MULTE FILME BUNE



## FILME BUNE ÎN CONDITII MAI BUNE ?



**COLOCVIU  
CINÉ-VÉRITÉ**

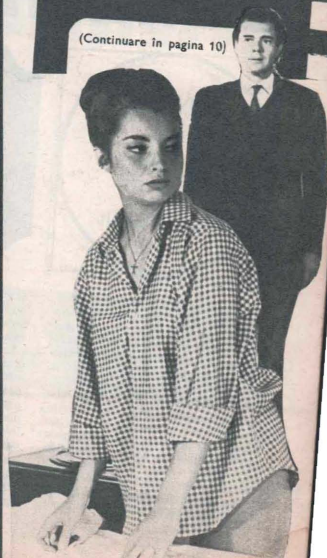
*imprimat  
pe bandă  
de magnetofon*

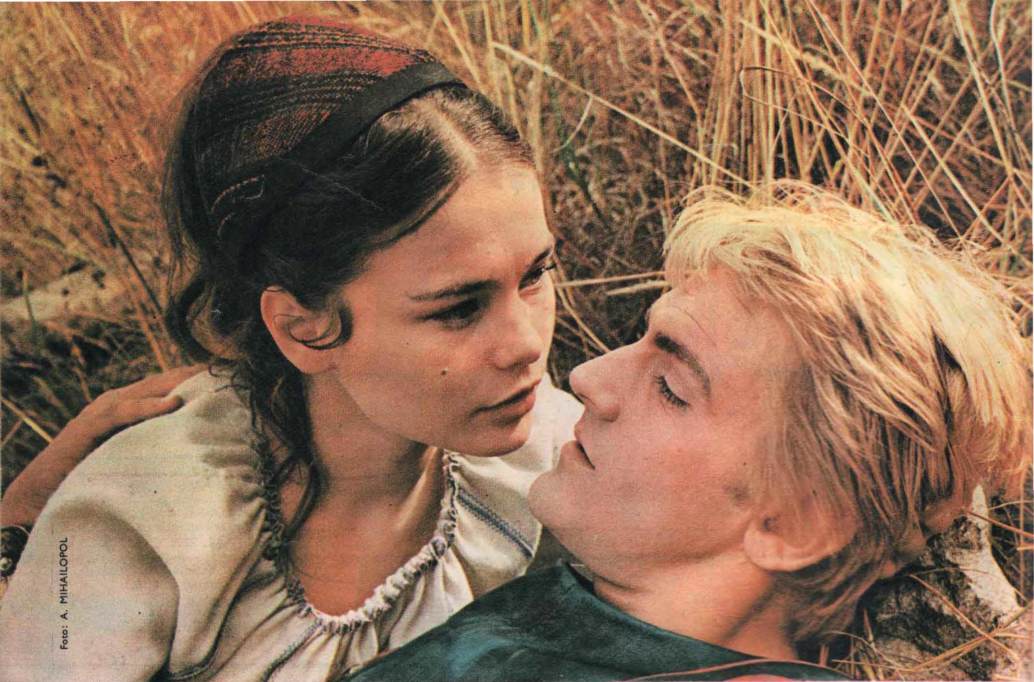
**PARTICIPĂ:**

GHEORGHE RAVAȘ,  
OVIDIU ANDREI,  
VALERIAN STAN  
*de la*  
Direcția rețelei cinematografice  
și difuzării filmelor (D.R.C.D.F.)  
C. PIVNICERU  
*de la*  
Centrul național al cinematografiei (C.N.C.).

ECATERINA OPROIU,  
VALERIAN SAVA,  
ADINA DARIAN,  
RADU COSAȘU  
*de la*  
revista **CINEMA**

(Continuare în pagina 10)





Imaginea capătă pe alocuri gingașii de mărfșor (Sidonia Manolache și Florin Piersic)

# COLUMNIA

PUNCTUL  
DE  
VEDERE  
AL  
ISTORICULUI

## URA ÎN DRAGOSTE PALOȘUL ÎN PLUG

Vara anului 106...

Atenția înfrigurată a întregii lumi romane este îndreptată către nord-est, dincolo de Dunăre. Acolo, în meterezul muntos al Carpaților, armatele imperiului conduse de Traian însuși zdrobesc, prin fier și foc, ultima rezistență îndrăgănită, agonizantă totuși, a regatului dac. Supunerea acestui adversar-min-dru, puternic, viteaz, bogat, va da împărăției liniște la frontierele sale septentrionale și va servi, de pildă, populațiilor rebelle din afară, care au crezut un timp într-o posibilă înfruntare a Romei sub conducerea lui Decebal. Cu un efort excepțional, costi-

sitor, pe măsura unui dușman neînduplecat și temut, imperiul va impune și de astă dată pacea lui, *Pax romana* celor ce au culestat decenii de-a rîndul să sfideze puterea sacră a stăpînitorilor lumii. Nimic nu e prea mult pentru înfrîngerea dacilor: un pod de piatră peste apele adînci, ostile, ale Dunării; patrușprezece legiuni aduse din Pannonia, din Moesia, de la Rin sau din înfrîntate: trupe auxiliare de germani, palmirieni, sirieni, asturi, lazigi, marcomani și cvați; cavaleria maoară a lui Lusius Quietus; cohortele pretoriene ale împăratului, care conduce el însuși campania — o armată de peste 150 000

de ostași, dotată cu marină, unități de geniu, mașini de război, numeroase servicii de aprovizionare, chirurși, auguri, tîlmaci, diplomați, informatori. Iată mașina de război pe care Roma nu pregătise-o încă în mișcare pentru a-i înfrînge pe daci, problema externă principială, nevralgică, a unui imperiu ce se întindea de la Atlantic pînă în deșerturile Siriei....

Birușină grea, costisitoare și tristă, pe care o cumpănesc cu greutate uriașele prăzi de război, serbările triumfale îndelungate, împunătoare construcții publice ridicate din aurul dacic. Războiul a fost aspru și Traian

i-a condus, scrie cronicarul Dion Cassius, «mai mult cu pază decît cu înfocare». Decebal însuși n-a putut fi înfrînt și capul său azvîrlit ritual, la Roma, pe scările Gemoniei, pentru a îndeplini soarta tuturor dușmanilor împărăției, i-a fost retezat după ce-și dăduse singur moartea. În mindria libertății sale el nu putuse fi ținut în lanțuri în cortegiul triumfal al lui Traian, iar dacii lui, acum sub stăpînire romană, se dovedeau un neam greu de înduplecat....

În această apăsătoare tristete a birușilor neobisnuși să-și plece grumazul, hrînind nădejdea războiului cu



Nume de rezonanță ale unei mari coproducții: (Antonella Lualdi și Richard Johnson).

# COLUMNA...

PUNCTUL  
DE  
VEDERE  
AL  
CRITICULUI

scrișterile înfringerii, dar și a birurilor care-și vindreau greu rănile și știau să prețuiască înălțimea morală a adevăratului chiar supus în lanțuri — începe reconstrucția Daciei, de astădată *Provincia Dacia*, curînd apoi *Dacia Felix*, una din marile preocupări, din milenarele înfăptuiri ale lui Traian, omul de stat căruia chibzuința, disciplina, curajul și generozitatea i-au valorat numele de *Optimus princeps* — celui mai bun principe.

Cu această apăsătoare tristețe, înțărîtă de ploile și cețurile toamnei transilvane, în care trupele romane de ocupație desăvîrșesc supunerea Daciei, începe filmul lui Mircea Drăgan *Columna*.

De ce *Columna*? În lipsa de pe ecran a venerabilului monument pe care-l găzduim acum în copile integrată pe pămînt românesc — ne rămîn, ispititoare, conjecturile simbolice. Nu e *Columna Traiană* piatra de hotar a istoriei românești ale cărei începuturi vrea să le restituie filmul? Dar nu e *Columna* uriașul lui pe care artiștii Romei au înfășurat filmul de piatră al cuceririi Daciei — și nu secvențele sale ultime, de la căderea Sarmizegetusei și pieirea lui Decebal, le continuă cu mijloacele celei de-a șaptea arte urmașii lor români?

Parcînd cu gîndul anii de supremă înclătare, a celor două epoci — mîrii tarii din 101—106 în fața ecumenei noastre — astăzi oferă privirii aici, în București, noua producție a cinematografului românesc — ne apare drept o îndrăzneală continuarea a cronicii de piatră.

Creatorii filmului *Columna* au ales, din trecutul poporului nostru, episodul cel mai dificil, acela al genezei. Cum s-a convertit mîndra independentă dăcă,

în la fel de mîndra conștiință romană? Cum s-a transformat asprul ostaș roman în constructiv cetățean al provinciei Dacia? Cum s-au înțeles dușmanii nelindupicați de ieri, cum au înălțat ei, împreună, temple de marmură pe ruinele fumegînde ale sanctuarelor lui Zamolxis? Prin ce miracol ura s-a prefăcut în dragoste și paloșul în plug? Ce lege a istoriei a zidit temeliile strategice ale limesului roman din Carpați, vatra poporului român?

Dincolo de trama uneori didactică a filmului — înțelegem parcă ambiția avată a realizatorilor de a nu lăsa deoparte nici un capitol din fragmentul de istorie ales, dar atunci unde este episodul dramatic al lui Longinus care asigură printr-o înălțătoare jertfă biruința romană? — ne întîlnim, convingătoare, elementele perene ale peculei. Maiestatea munților, frumusețea oamenilor, amestecul inefabil de asprime și blîndețe care a fost calitatea supremă a dacului (Gerula), ca și a romanului (Tiberius), cromatica impunătoare a purpului roman pe verdele plaiului transilvan sau albul transparent al marmurei templelor profilat pe stîncile Carpaților biruie bogății imaginilor variate, studiate, căutate uneori, ale lungului metraj.

*Columna* ne ajută — parcă mai mult decît *Dacia*, evocarea civilizației enigmatice, tulburătoare, a străbunilor noștri autohtoni — să asistăm la întîlnirea, decisivă pentru toată istoria noastră, cu străbunii de departe, din Roma, centrul învîpăiat de atunci al civilizației europene.

Dacă și românii s-au întîlnit și au rămas împreună pe *Columnă*.

Și în *Columna* lui Mircea Drăgan.

Virgil CÂNDEA

## ...SI DACIA FELIX

În ciuda unor prejudecăți standardizate, criteriile și modelele sînt și în filmul istoric extrem de diferite de la o școală națională la alta. Dacă, să spunem, critica italiană sau franceză, foarte activă, tind să acrediteze imaginea unui gen istoric fatalmente periferic și derizoriu, e pentru că realmente

sînt în sprijinul școlilor respective de a rezerva acestui gen un atare statut. Evocările istorice italiene, mai ales — dar și cele franceze, dacă exceptăm un *«Fanfan la Tulipe»* — sînt mai totdeauna opere de divertisment, convenționale și galante, neglijabile sub raport artistic. În timp ce, n-am putea

elimina din cinematograful britanic sau din cel rusesc, filmele de înfrăiere istorică, fără riscul unui gol considerabil, iar de ar fi să extindem operația la filmul american, ignorind western-ul clasic, ar însemna să-l răpim o dimensiune esențială. Genul nu se poate decît reduce la un prototip. În aceste ordine de idei, pe plan istoric, haideucii noștri, de unde, au avut cît totul altă justificare și alt profil decât briganzii italieni ai secolului XVI – de unde și diferențele multiple dintre o baladă românească și o cronică de curte medievală. Însăși percepția istorică și alta, atît ca vindec, cît și ca tîm, în romanele unui Alexandre Dumas, decît în cele ale lui Mihail Sadoveanu, care au altă pondere valorică în culturile respective. A trata cutare film despre haideuci cu indulgența automată datorită seriilor sau a pune orice film istoric sub zodia inexorabilă de hiperproducție, este sustinut și judecătîrile estetice, poate, în consecință, să constituie o eroare și o depreciere, în ciuda numeroaselor elogi condescendente. Producția ocazională, ilustrativă sau de divertisment, se cere altfel analizei decît cea care are posibilitatea să creeze cîndva mari valori și să impună un stil.

Tocmai de aceea, la apariția unui film cum e «Columna», a cărui misiune, ca act de cultură națională, nu poate să scape, observăm că puține pelicule, în întreaga istorie a cinematografului, și-au propus o sarcină atît de temerară – aceea de a înființa sintetic, înșiși geneza unui popor și rațiunile fundamentale ale existenței sale. Acest gest în sine și pasiunea aceasta a coborîri pe firul secolelor și milenilor, prin în adîncul necunoscut, pentru a reconstitui, din datele primare, imaginea inițială a unei istorii, pot fi semne ale unei chemări și ale unei vocații deosebite.

În perspectiva de timp grandioasă pe care o înființează, ca o replică modernă a columnei de piatră dedicată împăratului Traian, filmul lui Mircea Drăgan impune, prin dimensiunile și factura artistice monumentale, cum au încercat și alte producții ale noastre, la proporții mai modeste și cu rezultate inegale. Din păcate, aceste inegalități și înșiși această apetență a regiilor de film pentru monumentul și frescă n-au fost carctetice critice, cu promptitudine și cu toate concluziile care se impuneau. Pentru că, dacă e falsă opinia după care artele românești i-ar fi împrumput monumentale, se poate conde însă că această dimensiune nu se exprimă cît mai feroc în finec în numărul de personaje, prin amploarea montării și prin aspirația spre exhaustiv a dramaturgiei. Acestea e o practică tîmnd mai degrabă de tradiția supraproductiilor decît de cea a filmelor istorice de substanță și durabile.

Monumental, în accepțiunea românească, este mai ales un anumit sentiment interiorizat al timpului, al naturii, al cosmosului. Aceasta este și sugestia pe care o conțin cîteva din cele mai bune secvențe ale «Columnei». Moartea lui Decebal este situată de Titus Popovici, prin Mircea Drăgan pe un virf de munte. De aici eroul are la ultimă clipă, o viziune cosmică asupra pămîntului său, tradusă lapidar de un panoramic egal și liniștit, ca o privire intensă care scrută, de la înălțimea faptelor și tării orizont, viitorul acestui pămînt, prin linia roșie de singe a timpului. La orizont e gena soarelui care apune deși, într-o imagine mai puțin ilustrativă, ca a acele

sublime metafore răsunate ale pol-ciorului romesc (Că la nuna mea A căzut o stea), soarele ar fi putut tocmai să răsară. Un metronom grav pare să măsoare în colana sonoră a muzicii clipelor acestui moment capital și regizorul vădește efectiv aici o vocație a gravității dense și vibrante. O rară consonanță a sugestiilor și ritmului leșpi nesturle leni de ritual mîtic, cu care Decebal se oferă morții, iar Tiberius îi retează capul; privirile grele pe care Gerula le întoarce, ca din mari depărtați spre roman; mișcările circulare ale aparatului, ca ale unui martor înscris.

Monumental este apoi, în sobrietatea sa, sentimentul suprem al demnității umane pe care îl inspiră dacia, alături de senzația tulburătoare de luciditate citită în privirile romane. Sentimentul n-și relevă atunci cînd, pe fundalul mișcărilor colective, transpare drama umană și destinul particular al eroilor, în detaliile de interpre-

pare un fragment dintr-o partitură dramatică extraordinară, a unei înfrăiere de sinpe dure și surde, cu dese răsturnări și meandre, cu dramatice desprîngeri, regăsiți și revelații, pe care le-am fi văzut pe parcurs mai constant relevante. Toate aceste virtualități le întrezărim în scena amintită, care nu e numai un moment de sugesie autentică. E și o bună pagină regizorală și de literatură scenică. Titus Popovici a plasat aici, în replici firești, fără aparențe explicative, ca în alte părți, ecoul unei suspense dramatice – Tiberius al cărua am căzut decal și preferat să condamnăm la moarte proptul fir decît să căutăm grațierea romană. Regizorul regăsește tonusul său narativ sobru, dar încărcat de emoție adînc. Cu doi înaintea prin ceată, pe un drum deschis și pietros de munte. Oprimu-se, dacul se întoarce, rețuza prin tăcere cala romanului și rămîne în urmă, acoperit de ceată, ca o mare necunoscut.

gan după scenariul lui Titus Popovici înscis, poate în afara cadrului modest al unei cronici de premieră, discutarea diferențiată a multor teme, aspecte și momente. Oprimu-ne la una din laturile sale și la cîteva detalii care o ilustrează, nu putem decît să semnalăm, pe de altă parte, efortul amplu și divers de realizare regizorală și artistică de forță ale scenariului, incluzînd sintetic aportul a numeroase partituri autoricești, dintre care cîteva prestigioase, ca și contribuția decorăției, costumelor, construcției arhitectonice, a ambianțelor, a sceneilor de masă, a celor de luptă, înfrînă desfrîngere și cromă și sonoră de multe ori condusă riguros, cu măsură și elocvență. Concepțu în dominante de roșu și alb, imaginea lui Nicu Stan smulge pe alocuri acestor culori fundamentale vibrații neașteptate, de uneori tragice – nești pîcăturile de sine care călăuzesc înfrînă și înfrînă, mură albă – alături gingășii de mîrșigor, ca în tratarea cromată a unei iubiri fieceolnice. Decorăția, fără performanțe de atmosferă în interioare, se evidențiază în exterior prin sugestia înscisă a unui cadru, cu teme române în Carpați, concind prin lumina și linia lor sudică frumusețea severă a munților, într-o neobișnuită vecinătate. Diferența ca și în factură, alături de creștele actorești semnalate sau la care ne vom referi mai jos, filmul desfășoară eventual unele distribuții impresionante, cu numele de rezonanță ale unei mari coproducții: Amedeo Nazzari, în rolul unui împărat Traian grav, generos, cu vagi mituri; Antonella Luaidi – ficea lui Decebal, imagine virtuală a grației și rafinamentului dacic, rol complicit, prin de demnitate și indecizii feniene.

Prin diferențieri pe care le propune în propria sa structură, finalul «Columnei» este încă un argument pentru o vocație superioară a filmului nostru istoric. Secvența luptei care încheie filmul a lipsit de acea exultanță spectaculoasă și ostentativă, comună producțiilor eterogene, fiind mai degrabă atît final al unei mari drame a destinului și a opțiunii. Înșiși imensitatea albă, fotogenică, a peisajului de iarnă capăt în imaginea lui Nicu Stan o paradoxală încălcare dramatică. Tentele cetoase de gri și un timpan bizar în muzică aduc frisonul depărtați în care se ascund barbarii. Gerula, dacul rebel, interpretat cu trăsături de Ilarion Ciobanu, în nota vives a unui temperament impulsiv, colorat de candoare, care a înfrînt aici războiuna morții lui Decebal, o dată cu primul său act politic – trecerea de partea civilizației. Gheorghe Dinică aduce un fir puternic de tragism sarcastic. Grație unui efect de montaj inspirat, imaginea luptei este interiorizată, văzută fragmentar și simplită, prin ochii minții lui Tiberius – «tutmul roman care trebuie să moară». Deznodămîntul, cu femeile care coboară să-i caute pe cei căzuți, are ecouri de tragedie elină, dar mai ales desenează sugestia unei alte dimensiuni monumentale, aceea a simplității durate. Profilurile întoarse spre cer ale tinărilor regz dar și generalul roman par să vegheze etern și egal, alături de volumele de granit ale munților, iar Gerula, dacul neîngenușiat, nu capătă contur de piatră, ca o statuie, dar un efect optic, în ultimul cadru, îl arată chipul întregindu-se unei leșpi de piatră, în timp ce privește cum se înalță cortogul spre cetatea albă a Daciei Felix.

Valerian SAVA

REGIA: Mircea Drăgan  
SCENARIUL: Titus Popovici  
IMAGINEA: Nicu Stan  
MUZICA: Theodor Grigoriu  
DECORURI: Liviu Popa  
COSTUME: Ileana Oroveanu  
SUNETUL: A. Salamanian.  
MONTAJUL: Dragos Vitcovski  
CU Richard Johnson. Antonella Luaidi, Ilarion Ciobanu, Amedeo Nazzari, Ștefan Ciobotărasu, Amza Pellea, Gheorghe Dinică, Florin Piersic, Emil Botta, Franco Interlenghi, Sidonia Manolache.

tare și atmosferă. Este de citat în acest sens dialogul intermitent pe care-l poartă, de-a lungul filmului căpetenia dac Ciungu, interpretat de Ștefan Ciobotărasu, cu generalul roman Tiberius, întrupat de Richard Johnson. Sînt personajele pe care se sprijină întreaga compoziție dramatică – sefi celor două comunități care, după război, conștănesc înaltînd Dacia Felix. Ștefan Ciobotărasu stie să exprime mîndria frustă, înțeleaptă și taciturnă a celor care credeau despre dinșii că sînt nemuritorii, iar Richard Johnson aduce ceva din seninătatea clasică a expresiei, atribuind totodată învingătorului nota de eufelicitate și de remușcare, care face dialogul cu pîntîh. Ei se cunosc în scena unei judecătîi dacice, la o nevîzută masă a tîcerii, în jurul căreia se adună bătrîni, ca să judece pe tinărul care a încălcat înțelegerea cu romanii. Scena desprîngeri celor doi, în ceată, cînd romanul pleacă mai departe să caute loc de cetate, iar dacul se întoarce singur din cale,

Este în aceste momente promisiunea unei modalități originale de tratare a monumentului, ca o dimensiune a pasiunii umane, cum a procedat Dreyer, care s-a oprit la un episod sublim al istoriei franceze, turnînd «La passion de Jeanne d'Arc». Ar fi o istorie văzută prin prizma momentelor de paroxism tragic și eroic, deloc lipsite de spectaculos și de culoare – și tocmai astfel a fost, în punctele sale revelatorii, istoria românilor. Marea dificultate este și va fi aceea de a decanta aceste sugestii, de a le dezvolta și a uni într-un stil, fără tema unei anume hierarhii al expresiei și a unui laconism elimpic al narațiunii. Conferind monumentului o intimă, și dezvăluindu-l în înșiși pata umană a dramei istorice, o asemenea modalitate n-ar fi obligată să se risipească în grandorii exuberante, nici să epuizeze toate trimiterile documentare, nici să se lăture de istoria de război și pază, rază, cu amor de circumstanță și viață de familie ca agrement.

«Columna» turnată de Mircea Dră-

# COLUMNNA

**Interviu telefonic cu Richard Johnson, după prima proiecție a filmului «Columnna», într-un cinematograf din Londra.**



O privire scrutind viitorul (Amza Pelea)



Traian grav și reflexiv (Amedeo Nazzari)



Luadă într-un rol plin de indecizii



Remuscarea îngaduie dialogul (Johnson)



## AȘTEPT CU EMOȚIE

— Alo, cum vi se pare filmul?

— Nu vreau să vă flatez, dar părerea mea este că ceea ce am văzut la Londra, vreau să spun copia standard a filmului «Columnna», corespunde atât intențiilor autorilor săi, cât și dorințelor celor care s-au străduit să dea viață personajelor propuse. Îndrăznesc să afirm că atât realizatorii filmului, cât și cinematografia românească în general, se pot mândri cu această realizare cinematografică, cu această operă de artă care îmbină virtuțile filmului istoric, spectaculos, cu o neobisnuită adâncire a dramaturgiei caracterelor. O mențiune specială pentru acuratețea și sensibilitatea imaginii, ca și pentru perfecțiunea execuției tehnice a lucrării finite, care se poate compara cu oricare altă din cele mai bune producții cinematografice ce se realizează astăzi în lume.

— Acum, după ce ați văzut filmul «acasă», ce ne puteți spune despre eroul pe care l-ați interpretat?

— Tiberius este unul din rolurile care mi-au plăcut foarte mult. Am simțit o puternică apropiere față de acest erou și am căutat să exprim cât mai sensibil această simpatie, această identificare a mea cu personajul. Am fost emoționat acum când l-am regăsit pe Tiberius pe ecran și când am putut constata că am reușit să-i dau viață așa cum l-am aflat în scenariul lui Titus Popovici și cum am încercat să-l completez, cu imaginația mea. Tiberius este un personaj istoric, dar în același timp modern prin trăsăturile ce-l caracterizează marea lui personalitate. Interpretarea acestui rol mi s-a

păruit deosebit de interesantă prin faptul că tumultul evenimentelor prin care trece eroul influențează evoluția sa într-o manieră profund umană. Modul în care el descoperă valorile păcii și renunță la brutalitățile războiului, mi s-a părut foarte emoționant și în același timp corespunzător aspirațiilor omenirii contemporane.

Vreau să mai adaug la toate acestea și tentația de a lucra într-o țară pe care n-o cunoscusem încă...

— Cum v-ați simțit în România?

— Primele impresii pe care le dobîndesc venind în țara dv. se leagă de prietenia și ospitalitatea oamenilor acestor pămînturi minunate. Pe urmă lei cunoștință de frumusețea și varietatea peisajului, apoi devii conștient de bogățiile lui și de posibilitățile mari care stau în față poporului român.

Mi-am făcut mulți prieteni în România și am fost tot timpul impresionat de căldura și generozitatea românilor. Sper din tot sufletul că voi avea în curînd prilejul să mă întorc în România.

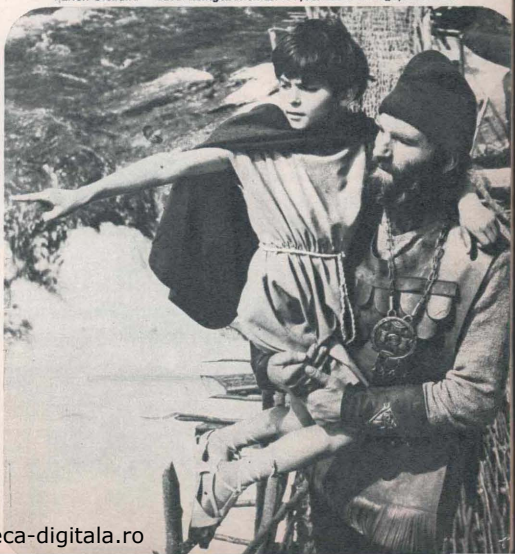
Aș fi încântat să colaborez din nou cu Mircea Drăgan. De fapt am și discutat împreună această posibilitate. De data aceasta, aș dori ca viitorul meu film în România să abordeze o temă contemporană, actuală și sper sincer că se va face un scenariu bun și pentru aceasta.

Aștept cu emoție și nerăbdare verdictul spectatorilor români în ceea ce privește rezultatul strădaniilor noastre de a materializa intențiile scenariului lui Titus Popovici și ale regizorului Mircea Drăgan. Voi fi fericit dacă acesta ne va fi favorabil.

Ion MIHU



Ștefan Ciobotărașu: «Credeau despre dinșii că sînt nemuritori...»  
Ilirion Ciobanu — dacul neîngenunchiat: «A fost odată un rege, Decebal...»



**SOPHIA  
LOREN**

FOTO: UNITALIA

**MARI ACTORI**



# AI ECRANULUI INNOKENTI SMOKTUNOVSKI



„Mi-ar plăce să spun așa: actor contemporan sint eu! Dar înțeleg că nici gluma, nici ironia nu vor atenua proasta impresie pe care o lasă un astfel de răspuns. Și atunci...”

Totuși această afirmație conține purul adevăr, pentru că la drept vorbind nu sînt un întiozaur, mărturisesc Smoktunovskii într-un interviu apărut în „Literaturnia gazeta”, ci un actor care trăiește și acționează astăzi, care participă alături de contemporanii săi la toate evenimentele și problemele zilei de azi, pe măsura forțelor și posibilităților sale, le ogîndește în creația sa.

Există oare o rețetă după care să se poată croi noi tipare ale unui actor contemporan? Sînt convins, că primul meu rol, cel al contelui Mișkin din spectacolul „Idiotul” de la Teatrul din Leningrad, nu ar mai părea azi contemporan. Și nu înfrîmător în discurs de zece ani, acest spectacol a fost remonat de trei ori, nu fiindcă ar fi existat unele îndoieli în privința caracterului artistic contemporan, ci că așa a dictat mersul înaintea al timpului.

Pînă la întâlnirea cu rolul lui Mișkin, se petrecă în mine un proces activ de acumulare — din viață, din cărți, din toate bogățiile ce-i aparțin

omului. Din confluența acestor izvoare a rezultat un fluviu care a devenit pentru mine contele Mișkin. Dar fluvii are afluenți mici și mari — aceștia au fost pentru mine Ghenadie din filmul „Anul bisect”, Hamlet, Iuri Detocchin. Ei nu reprezentau o analogie a lui Mișkin, pentru că este vorba de cu totul alte caractere, și așa după cum s-a scris și s-a vorbit, fiecare dintre ei este contemporan.

De ce m-am oprit atît de mult la rolul contelui Mișkin? Pentru că vreau să subliniez că și caracterul contemporan își ia izvoarele și din ziua de ieri și își îndreaptă torontul spre cea de mine.

Acum, înaintea de a începe munca la filmul „Ceaikovski” îmi dau seama cît de greu se fac aceste legături între ieri și mine.

În noi și cu noi trăiește muzica lui Ceaikovski. Și eu trebuie să creez nu numai figura unui mare artist, ci și a unui om, care să nu provoace îndoieli, asemenea celui care a creat o astfel de muzică. Pentru mine

Ceaikovski este în primul rînd un om care influențează pe cei din jur nu numai prin muzică, ci și prin personalitatea sa. În film există de exemplu o secvență în care Ceaikovski citește o recenzie despre noile sale lucrări: „Nu citiți mai departe — îi spune deodată Alioșa, servitorul lui — eu vă cunosc: citiți, apoi suferiți!”.

Din această secvență (care a fost filmată numai pentru proba de machiaj) am încercat să găsesc primele elemente ale reacției aproape bolnăvicioase a lui Ceaikovski față de părerea criticilor. De fapt eu îl supăra și îl indigna pe compozitor în aceste articole! I răneau oare orgoliul? Nu, era ceva mai mult.

Pentru mine, ca și pentru orice artist, este important să acumulez un potențial contemporan și să extrag acel „oxigen creator” din comunicarea mea cu oamenii de diferite profesii, vîrste, concepții, caractere. Cred că pentru actor una din problemele de prim ordin este gradul său de ocupare profesională și posibilitatea de a avea un contact permanent cu oamenii în afara teatrului și a platoului de filmare. Dacă actorul este prea ocupat în teatru și în film acest lucru influențează în rău contactul său cu actualitatea, în aceeași măsură ca și lipsa unei munci interesante.

Adeea în spatele noțiunii, cunoașterii vieții de către actor”, se subînțelege o cunoaștere generală a deprinderilor altor profesii și priciperea lui de a observa și de a copia unele particularități. Pe cînd lucram la filmul „Scrisoare neexpediată”, am audiat cîteva lecții de geologie și am vizitat muzeul geologic. Practic, acest bagaj nu a fost transpus în film, dar a putut el oare să ne facă pe noi, cei care am studiat și ne-am format o părere clară despre obiectul geologiei, să creăm oameni vii, oameni adevărați! Sigur că nu. Adevăratele surse se găsesc în viață, departe de profesunea de geolog. În filmul „Nouă zile dintr-un an” în care părea că trebuie urmărită detaliat viața laboratorator de fizică, nu am mai audiat lecții speciale. La început, la apariția filmului, fizicienii au fost circumspecți deoarece nu ză găsesc acolo semnale concrete ale vieții lor profesionale, la care ține atît de mult. De atunci au trecut șase ani. Azi, aceiași fizicienii vorbesc despre film cu mult mai multă căldură, vînd în el ceea ce am vrut noi să redăm — gîndurile omului contemporan. Nu caut explicația acestei metamorfoze în atitudinea fizicienilor față de filmul „Nouă zile dintr-un an”. Dar ea trebuie totuși căutată în evoluția concepției despre artă și în școlii. Și totuși căutăm să găsim problema actorului contemporan este identică cu cea a omului contemporan. Și o putem rezolva numai împreună. Cu toții încercăm să găsim un tot comun, și formăm gustul zilei de astăzi și simțul timpului.

Îndepărtîndu-mă de întrebare, cred că într-o măsură oarecare am răspuns la ea și totuși, dacă ați remarcat, am vorbit despre mine însumi. Așa e mai ușor. Pentru că în afara noțiunilor generale, în fiecare om există „EU” urîș. Doar omul — reprezintă universul.



Smoktunovskii  
În „Atenție la automobiliști!”...

...și în „Hamlet”



desene de Aleksandr SOKOLOV

# CE- I DE FĂCUT CA SĂ VEDEM

## FILME MAI BUNE MAI MULTE FILME BUNE

## FILME BUNE ÎN CONDIȚII MAI BUNE

Cinema: În primul rând, am vrea să vă spunem că noi vedem această întîlnire ca pe o discuție de lucru, realmente colegială. Ne este străină ideea de război cu vrea din instituțiile cinematografice, pentru că avem sentimentul că în momentul de față cinematografia românească are cea mai mare nevoie de solidaritate între critică și spectatori. Între difuzare și creație. Dorim prin urmare să avem o discuție constructivă. Este un moment acum, după ce luni de zile slăbiciunile cinematografului au fost supuse unei foarte minuțioase și drastică analize, să nu abandonăm discuția, dar nici să nu ne mîrginim numai la ea. Întrebările acestui moment sînt:

— Ce facem?

— Ce este de făcut în mod concret în materie de difuzare a filmelor?

— Ce este de făcut pentru ca D.R.C.D.F., care e în același timp o întreprindere economică și o instituție culturală, să fie în mai mare măsură un instrument de susținere a artei și culturii cinematografice?

Prima noastră întrebare ar fi:



V. Stan: Din păcate, o serie de elemente importante din activitatea noastră sînt numai parțial cunoscute, iar unii critici, mai ales de la cotidiene, nu le cunosc deloc. Noi sintem o întreprindere economică în care sarcinile economice nu trebuie să prejudicieze în nici un caz sarcina majoră pe care o avem — educația estetică și educația ideologică a spectatorilor. Pe de altă parte însă, obiectivele noastre economice nu pot fi nici ele deloc și sub nici un motiv diminuate.

În ceea ce ne privește, am fost în permanență preocupat de a prezenta publicului cele mai valoroase realizări cinematografice, dar această dorință n-o liniimim noi înșine, unorii chiar atînd cînd e vorba de unele filme laudate de critica internațională, interpretînd, considerînd ca juste, exigențele ideologice și educative firești față de o artă cu o arde de răspîndire atît de întinsă și cu o putere de influențare atît de intensă ca cinematografia.

Cinema: E foarte clar ce-ați spus. Dar vreți să dați un exemplu? La ce filme mari, pe care critica le cere, credeți dumneavoastră că s-ar manifesta o incompatibilitate ideologică?

De ce nu respectăm indicațiile interzic miniorilor

V. Stan: Înainte de a ajunge la exemple, aș cita, de pildă, în acest sens, argumentul că sistemul de acces al publicului nostru în sala nu e dirijat, ca în alte țări. Dacă un film rulează la „Central”, acesta nu reprezintă o oprește ca să-l vadă și un copil de 14 ani. Așa-numitele interdicții nu se respectă. De aceea sînt de acord cu Cinema noastră de selecție în ceea ce privește, să zicem, un film ca „Belle de jour” care, luat în sine, își păstrează toate calitățile la care se referă critica, dar pe care eu nu l-aș recomanda adolescenților.

Cinema: Ceea ce spuneți dumneavoastră ar putea fi foarte bine luat ca înțeles un argument convingător privind necesitatea unei diferențieri a stilului noastre de cinema.

V. Stan: Poate, dar decamdată, cum spunem, sînt de acord cu Comisia de selecție în cazul acestui film.

...Dar la filmele absolut nule de ce nu se opuna nimănui?

Cinema: Am vrea să vă punem însă, tovarășe Stan, următoarea problemă: la fel de ca problema

aceasta a filmelor foarte bune, dar „dificile”, este și problema filmelor proaste sau nule, la care ne întrebăm de ce nu sîntă obiect de discuție. Do ce nu s-au opus nimănui la atîta filme absolut nule care fac sală plină și discutăm în schimb despre filmele „dificile” care, în unele cazuri, pînă la urmă, evoluează, nu sînt pripicute. S-a spus cineva la „Moștenirea lui Achile”? S-a spus cineva la „Piramida...” nu știu care! La „Rubinul negru”?

V. Stan: Răspund îndată. Dar mai întîi vă vrea să-mi reiau ideea. O a doua problemă de care trebuie să ținem seama și pe care mulți o consideră banală, o constituie posibilitățile materiale, pentru că, prețurînd — și noi nu putem face excepție de la această lege — dintre toate bunurile culturale, filmul e cel mai costisitor, infinit mai costisitor. Așa că, fatalmente, aici intervin o serie de criterii mai puțin ideale, pe care nu putem avea naivitatea să le ignorăm.

G. Ravas: Nicăieri în lume rețelele cinematografice nu merg în pierdere.

Cinema: Desigur, posibilitățile nu trebuie evaluate fantazist. Vrem să vedem însă, înainte de toate, care sînt direcțiile dumneavoastră de preocupări, ce zone din istoria cinematografului sau din geografie sa, mai puțin luate, vrea să le clarificați în perioada următoare, la ce autori și la ce curente țineți în mod deosebit, care sînt pasiunile dumneavoastră ca persoane și ca instituție, ca oameni de cultură și ca responsabili culturali, care sînt ideale și inițiativele dumneavoastră de principiu privind cultura academică peor în materie de cinema?

De unde vine dilema Angeliilor?

A. Ovidiu: Toate planurile noastre sînt legate de film ca materie primă. Și, din păcate, sînt foarte numeroși spectatori care fac coadă la niste filme foarte discutabile din punct de vedere al realizării artistice...

Cinema: Și n-a adus în schimb altele. Pe anumite țigări, în unele țări, scrie „Cancer”. Dumneavoastră nu puteți programa filmele proaste cu indicația „Din rațiuni comerciale”?

A. Ovidiu: Asemenea filme, care asigură avalanșa de public și care în ultimă instanță ne susțin pe noi ca întreprindere economică, ne oferă beneficiile necesare ca să finanțăm producția națională și să avem în lei corespondențial necesar pentru achiziționarea restului de filme la care nu se înghesuie publicul, cu care, economic, noi nu facem afaceri, dar pe care le aducem în virtutea celorlalte interese — estetice, culturale, ideologice, care trebuie să produm.

Cinema: Vreți să ne citați cîteva filme aduse din motive economice, comerciale?

A. Ovidiu: „Angeliile”, de exemplu. Vă spun foarte cinstit: Am fost în mare măsură — dacă să aducem sau nu „Angeliile” în continuare. Mă rog, dacă ne lăum după ce „Incașat” D.R.C.D.F.-ul din partea presei pentru „Angeliile” respective, ar

trebuie să ne dăm seama de niste altele. Dar, pe de altă parte, considerîndu-le numai de filme comerciale care se produc în toate țările și din care nu putem să excludem și aducem un număr de producții, și considerînd beneficiul substanțial pe care îl aduce beneficiul lui poate fi ignorat, sîntem îndușinați — cu cel puțin sînt înclinat, să mai aducem „Angeliile”.

Cinema: Iată, deci, un element concret.

De unde și cum apar filmele noastre?

A. Ovidiu: Așa mai dori să mă refer în prealabil la încă o chestiune foarte precisă. Noi avem obligația și dorința ca în repertoriul cinematografic românesc să fie reprezentate, într-un anumit raport, cinematograful din țările care sînt lumii. Avem interesul ca filmul românesc să fie difuzat în aceste țări. În cadrul unui asemenea schimb, pentru ca un film românesc să fie exportat, a apărut la noi pe ecran „Moștenirea lui Achile”.

Cinema: Cu atît mai mult se pune, în asemenea cazuri, problema nivelului la care se face selecția. Atunci cînd într-o producție națională de 20—30 de filme se află doar două-trei filme bune, limpezii din punct de vedere ideologic, nelipsite de fantazie și de farmec, care să dea ele pe scapă din motive de competență a selecționerilor. Și, în schimb, își fac loc în selecție filme anoste, care nu sînt nici artistice, nici divertisment. Și dacă un asemenea film — care s-ar numi, să zicem, „Rebus miraculos” — va fi prezentat la „Cinematografele de artă”, e cu atît mai greu de înțeles.

A. Ovidiu: Erori s-au făcut. Acum le îndreptăm și învățăm să le evităm pe viitor. N-aș putea să mai justificăm, deși eu am condus comisia respectivă, de ce nu am achiziționat un film ca „O crîștă spre Viena”. În genere însă, ca să-mi reiau ideea, dacă am găsi filme mult și bune în unele țări, am lua un număr dublu decât luăm acum. Am fi bucurosi să o facem și am găsi și posibilitatea să o facem. Uneori însă sînt filme bune lipsite. Atunci luăm din celelalte. Și pierdem.

Cinema: Cu cine filme pierdeti?

A. Ovidiu: De obicei cu filmele pe care le socotim „de artă”. Să nu veniți imediat cu exemplul „Un bărbat și o femeie”, care e un unicat, pentru că a mere bine și la critică și la public. Dar...

Acostas sînt filme bune. Do ce au rulat în pierdere?

A. Ovidiu: Vreau să citez cîteva filme bune care au mers slab: „Mon oncle”, „Week-end la Zuycoote” (cred că sîntele de acord că sînt filme bune), „Minilite pe orșă”, „Tovarșii”, „Viața dificilă”, „Strigățul”, „Marșul spre Roma”, „America, America”. Ele au rulat în pierdere. Mai pot să mai citez: „Colina”, „Decorati pentru copiii din țara”, „Căpitanul canțan” (nu e chiar formidabil, da

e bun), „La ora 5 după amiază” al lui Bardem, „Fata în dolu”, „Anii clocotitori”, Boccaccio '70”, „Dr. Pretorius” (poate n-o să fiți de părere că e foarte bun, dar urmează „Yo-Yo” al lui Pierre Etaix), „Gustul mierii”, „Femeia în halat”, „Nu sînt copii pe stradă”, „Barbă-Roșie”.

**Cinema:** Deci acesta este încă un impediment în activitatea dumneavoastră: o serie de filme de calitate nu au totdeauna la public succesul spontan scontat de critică. Dar la lista dumneavoastră s-ar putea face câteva obiecții. Mai întîi, unele din filmele pe care le dați ca fiind foarte bune sau cel puțin bune, se întîmplă să nu fie deloc bune. Ce cauți în această listă „Dr. Pretorius”, care e completamente nul? De ce încercăți apoi „lista de plată” a filmelor de valoare cu „Ultima vacanță” sau „Femeia în halat” și altele, filme mediocre de care ne-am fi putut dispensa la nevoie fără prea multe regrete?

**V. Stan:** La o întrebare concretă, un răspuns concret. Filmele la care vă referiți, și pentru care primim aici reproșuri, au făcut posibilă — prin schimb — pătrunderea unor filme românești în Franța, R. F. a Germaniei, Anglia.

**Cinema:** Poate ar trebui să intervină o diferențiere în însoși categoriile dumneavoastră economice, pentru că ele se referă la produse artistice. Raportate la factura lor, „America, America”, „Mon oncle” sau „Procesul de la Nürnberg”, care au rulat cu săli pline, au avut și succes de public la noi, nu numai de critică, deși la ele spectatorii au intrat fără să spargă geamurile, ca la „Angelica”. Or, ca să conchidem și asupra acestui punct preliminar, dacă din lista dumneavoastră de „filme bune fără succes” eliminăm pe cele proaste și mediocre, dacă eliminăm apoi pe cele care au avut totuși succes, uneori chiar un succes impresionant, în genul lor, lista devine mult mai mică. În fine, dacă mai amintim și de posibilitatea — slab folosită — de a susține filmele dificile printr-o programare și o publicitate preferențială...

**V. Stan:** Aș dori să mă refer acum mai pe larg la planurile noastre de viitor, fiindcă se pare că asta vă interesează. Căutăm ca filmul așa-numit „de casă”, să fie prezentat și el pe ecrane, pentru că există o mare categorie de spectatori care nu vin neapărat la cinematografe ca să filosofeze, ci vin să se distreze și timp de două ore, ei nu mai vor să gîndească nimic și nici după ce ies de la cinema nu le face mare plăcere, probabil, să se preocupe de film. Dar chiar pentru această categorie de filme, noi vrem să ne oprim la cele mai valoroase din genul respectiv.

**Ce vom vedea în lunile următoare!**

Aș vrea să mă refer acum la câteva filme românești ca făcînd parte



Dilema „Angelicilor” are șanse de rezolvare („Angelica și sultanul”)

Ne întrebăm cum se va rezolva dilema „filmelor dificile” („Procesul”)



din istoria cinematografului și care n-au fost difuzate până acum. Vom vedea „Viridiana”, „Eclipsea”, „La dolce vita”, „Pierrot nebunul”. Acestea sînt filme mai vechi. Intenționăm — și acum vreau să revin sistematic asupra planurilor noastre tematice — să prezentăm la cinematograful de artă pe care dumneavoastră l-ați criticat și care în curînd își va muta sediul la „Unirea”, unde cu cheltuieli foarte mari — un milion — se va reuși să se realizeze o sală modernă, cu atmosfera dorită de acei care au răspuns la ancheta dumneavoastră din primăvară... Intenționăm să prezentăm în acest cinematograful un ciclu al filmelor din țările socialiste care au obținut premii la festivalurile naționale respective, un alt ciclu privind filme ale țărilor socialiste premiate la marile concursuri internaționale de la Cannes, Moscova, Veneția sau Karlovy-Vary sau selecționate pentru aceste festivaluri. În măsura posibilităților vom aduce și filme din țările occidentale, în așa fel încît să redităm în mic cea ce se întîmplă la marile festivaluri internaționale.

Din Franța, intenționăm să aducem „Mierea în negru”. Truffaut a rîs de demult și foarte puțin.

V. Stan: „Pierrot nebunul” d. Godard. Încercăm să mai aducem la vizionare încă un film sau două de Godard, ca să le rediscutăm.

Cinema: Dar punctul dumneavoastră de vedere care este? Ce vă place mai mult și ce vreți să vedeți neapărat din Godard, odată cu publicul larg?

#### E cazul să facem un caz Godard?

V. Stan: Păreră mea e că față de exigențele pe care le avem, cel mai pasibil film în momentul de față e „Pierrot nebunul”. Din cauza acestora ne-am și oprit asupra lui. De fapt, mi se pare că aceasta corespunde și a recomandării pe care dumneavoastră le-ați făcut în lista pe care ați publicat-o în numărul 8 al revistei.

Cinema: Godard e întradevăr un cineast mai dificil. Dar am vrea să știu care sînt în genere regizorii pe care dumneavoastră vreți în mod deosebit să-i faceți cunoscuți.

V. Stan: Aducem cel din Godard. Acest film nu place tuturor. Să-l sînt gata și la Paris. Dar se discută altă dată despre Godard, întrucît milioanele de spectatori care n-au văzut nici un Godard, o să creadă pînă la urmă că, știu eu, va fi un film al „Spartacus”. Spectatorii acestor probabil că se vor „înlîni” cînd vor vedea acest „Pierrot nebunul”...

Cinema: Dar noi nu vrem să-l „înlînim” și cu altă mai puțin să-l descurajăm pe spectatori, ci mai degrabă să-l nelînim, să le trimitem seara de a cunoaște, de a înțelege

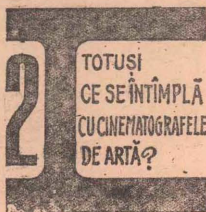
mai mult, de a diferenția el înșiși, critic, opinea unui cititor. Dar dacă un film de Godard, primul pe care îl văd, poate nu e deloc semnificativ, în plus de decepționa.

V. Stan: De acord. Așa că mai departe din lista noastră. Vom pomeni cîtiva autori. Am să enumăr acum toate filmele de artă pe care intenționăm, pînă acum cel puțin, să le propunem spre a fi luate în considerație pentru achiziție în anul viitor: „Elena Magioni”, „În arșia nopții”, „Desertul roșu”, „Blow-Up”, „Eclipsea”, „La dolce vita”, „Femeia e femeie”, „La întîmplare. Balizăzar”, „Fundatura”, „Te iubesc, te iubesc”, „Omul care mîine”, „Mi-reasa în negru”, „Play/Time”, „Balul vampirilor”, „Plecare”. Sigur, e o listă succintă.

Cinema: Ce e cert însă în toate acestea, sau ce socotești dumneavoastră primordial?

V. Stan: N-am încheiat lista. Pentru la anul încercăm să prezentăm cele mai valoroase filme din țările socialiste; avem o serie de filme sovietice valoroase, unele recente, altele puțin mai vechi, din producția maghiară („Tatal”, „Internaționalistii”). Am dat cîteva nume, dar asta nu înseamnă că am epuizat filmele. Vom prezenta o serie de autori foarte cîruiți în critica cinematografică: Antonioni, Fellini și Godard. „Pentru rege și țară” de Losey a fost prezentat în octombrie, cu ocazia Zilelor filmului englez și la care și achiziționat pentru difuzarea restrînsă, dedicată iubitorilor de film. „Am trecut la Maria-bud” de Alain Resnais va fi de asemenea achiziționat și prezentat. „Procesul” de Orson Welles va fi supus discuției comisiei de selecționare în maximum o lună de zile. „Othello” și „Macbeth” de același autor, vor fi și ele solicitate spre vizionare. „Vista lui Matei”, film cu care Polonia sa prezentat la Cannes, e deja achiziționat. Filmul sovietic „Tre ploi la Plușine”, premiat la festivalul de la Leningrad, e deja achiziționat, iar filmul cehoslovac pentru copii „Fuga” se află acum la vizionare. În ceea ce privește „My fair Lady”, „West Side Story” sau „În arșia nopții”, ele presupun prețuri atât de exorbitante, încît deocamdată... Filmele pe care le-am citit coincident de altfel și cu recomandările pe care dumneavoastră le-ați făcut.

G. Ravas: Pînă acum am citit doar titluri, exemple, în timp ce dumneavoastră vreți să formulați, foarte concret, niște direcții precise de preocupări și perspective practice. Devisa și sarcina noastră permanentă este să luăm tot ce se produce mai bun în cinematografia mondială. Vrem să avem reprezentate pe ecranele românești toate școlile, toate curentele, toți marii regizori, cu tot ce au mai reprezentativ. În acest scop am luat inițiativa întocmirii unei liste de propuneri. Dorim ca planul tematic al anului viitor să fie stabilit cu concursul tuturor acelor care pot aduce o contribuție în această privință.



Cinema: Noi am publicat în revistă — acum vă propunem să trecem la alt capitol — o serie întreagă de materiale: articole, anchete, collovii, chiar și o scrisoare deschisă, privind necesitatea unei diferențieri a salilor. În primul rînd prin creșterea unei rețele a cinematografulor de artă. Argumentele sînt atât de numeroase — istorice, estetice, psihologice, economice, etc. — și au fost repetate de atîtea ori, încît nu le mai ream. Dumneavoastră nu ați răspuns încă în nici un fel solicitărilor noastre, iar cinematografele de artă continuă, din multe puncte de vedere, să rămînă o ficțiune.

#### O convenție secretă?

G. Ravas: Am întîlnit și scris, și văd că o repetați și acum, că nu avem cinematografe de artă. Eu cred că altă intervenție și lipsa de informare a dumneavoastră. Problema e alta — nu că nu avem cinematografe de artă, pentru că noi avem în București, la Iași, Cluj, Timișoara ș.a.m.d. Există aceste cinematografe. Le-am făcut în urmă cu un an și jumătate. A rămas însă deschisă problema ce aducem pentru aceste cinematografe.

Cinema: Dar e suficient oare să spunem că un cinematograful e „de artă”? Dacă repertoriul lui se compune din „Orașul misterios”, „Valea” sau „Rebus miraculos”? Afară de asta cînd te uiti la repertoriul publicat în ziare, nu vezi nici o indicație că ar fi vorba de un cinematograful de artă.

G. Ravas: Eu cred că nu asta e esențial.

Cinema: Atunci e o simplă convenție între noi, să-l zicem de „artă”?

G. Ravas: Eu cred că dacă firmă e așa sau altfel, interesează mai puțin în cazul de față... Trebuie să discutăm, întradevăr, în ce măsură am reușit să aducem la aceste cinematografe filmele potrivite.

Cinema: Atunci să vorbim concret. Cîte cinematografe de artă avem?

G. Ravas: În București — unul.

Cinema: Există perspective să e mai facil vreunul?

G. Ravas: Deocamdată, nu.

Cinema: Într-o discuție pe care am purtat-o acum un an și ceva cu tovarășii Ovidiu Andrei, ni s-a dat același răspuns: „Deocamdată e suficient cel pe care îl avem”.

G. Ravas: Repet același răspuns. Vrem să-l facem pe acela ca lumea, mulțindul în alta parte, renovînd complet o sală foarte o să facem un al doilea, anul viitor, dacă reușim cu primul.

Oare nu credem că dacă un film e plictisitor înseamnă că e de artă?

V. Stan: A doua sală care se proiectează în oraș în momentul de față e într-o dispută între noi și Ministerul Invățămîntului, e sala „Libertatea”, dacă nu mă-nep, transformată în ultimii cinci ani — o sală minunată — în depozit de choroeste al Teatrului „Tîndărică”. Asta e altă problemă...

G. Ravas: Problema în primul rînd, după mine, nu e clădirea, ci ce rulează în această clădire. Cred că toată lumea e de acord că în ultimele 6 luni, mai bine spun în acest an, noi am adus filme special pentru acest cinematograful.

Cinema: Care filme?

G. Ravas: „Hirofina, dragostea mea”, „Cenuși și diamant”, „Ocolul”, „Fragil sîlbatic”, „Prințesa”.

Cinema: Am vrea să vă întrebăm: Nu există oare tendința ca filmele care nu au succes de public și care sînt mai greu de suportat, nu pentru că ar fi bune, ci pentru că sînt plictisitoare, să fie considerate ca filme de artă și programate la „Central”? Unii par să aibă convingerea că dacă un film e plictisitor și nu prea te antrenează ar fi cam de artă.

G. Ravas: Greutatea e că din cele 150 de filme pe care le împărțim de sîntem obligați să aducem filme de cinerit, filme pentru copii, filme de toate genurile și filme de artă. Așa că dacă vom putea cumpăra 920 — maximum opt filme de artă pe an din țările neosocialiste. Și asta făcînd sacrificii, renunțînd la altceva, la alte filme care trebuia să ne asigure înlocuirea sarcinilor noastre economice.

#### „Film de artă” înseamnă un film pentru 23 de spectatori!

Cinema: E cazul, poate, să facem o precizare. Noi nu vrem filme de artă pentru 20 de oameni. Sînt numeroase filme de calitate care sînt capabile să publice larg, la să „Eclipsea” — film de valoare care va avea și public, „Jules et Jim” — un film de va-

oare cu sigiliul lui Truffaut care va avea, credem, succes. Sigur că în materia aceasta nimeni nu poate să jure, dar se pot face pronosticuri. „Jurnalul unei cameriste” n-o să formeze la casă o coadă ca la „Tarzan”, dar va fi un film cu succes de public. „La dulce viață” — sigur că da, și el. „Vă place Brahms?” nu e o capodoperă, dar e Ingrid Bergman, e Tony Perkins. Sau filme ceva mai vechi — să zicem „Nopti albe”, cu Maria Schell și Jean Marais, film psihologic și poetic — care la vremea lui a fost respins (numai Dumnezeu știe de ce, poate pentru că Visconti își permitea să dea o versiune modernizată a nuvelei lui Dostoievski) e un film care și astăzi și oricând va înfrunți sufragiile publicului. Sau „Miracol la Milano”, despre care am mai vorbit. Noi nu vrem filme îă care să vină câte 30 de oameni. Noi ne referim desigur și la filmele de avangardă, la filmele experimentale, dar avem în vedere în primul rând marele repertoriu, operele de rezonanță culturală.

V. Stan: Fiindcă a venit vorba de „Miracol la Milano” — filmul e foarte vechi, știți. Să vă furnizez o informație tehnică. El a fost dat la televiziunea din Roma și în revista de specialitate a televiziunii italiene s-a consemnat că la această emisiune frecvența spectatoriilor a fost foarte redusă.

Cinema: Am putea să facem un pariu cu dv., că nu aveți dreptățe. E cel mai mare film al lui De Sica, omul care a fost socotit de mulți, timp de un deceniu, cel mai mare regizor din lume. Tocmai asta înțelegem noi înainte de toate prin filmele de artă — filmele în care se regăsesc aspirațiile și originalitatea unei epoci.

## 3 CÎTEVA SOLUȚII PENTRU O SITUAȚIE CRONICĂ

Ing. C. Pivniceru. Aș vrea mai întîi să spun două vorbe, ca simplu cetățean, despre repertoriu. Disputa în jurul repertoriului este un proces care s-a manifestat, se manifestă și — de ce ne-am minti? — sînt conșvici că va continua să se manifeste. E în firea lucrurilor. Important este totuși de a se găsi niște soluții la o situație care a devenit cronică. Alegerea repertoriului cinematografic, în condițiile unei țări socialiste, e un act de cultură. Și — ceea ce poate să pară paradoxal — această cultură trebuie făcută în condițiile unei eficiențe economice.

În intenția Centrului Național al Cinematografiei — recent înființat —



După „Ana Karenina” producția sovietică va fi prezentă cu o serie de filme valoroase („Zlarișul”, „6 iulie”, „Contemporanul tău”, „Tandrețe”)

O zonă de mare interes din geografia cinematografică: filmul japonez („Barbă-Roșie”)



Am acordat prioritate Teatrului Național. Dar să vedem „Becket” și la cinema.



Comisia repertoriului, care este prevăzută a-și începe activitatea la nivelul Centrului Național, va trebui să fie foarte reprezentativă. Această comisie va trebui să-și asume sarcina de a jula pe viitor politica repertoriului cinematografic. D.R.C.D.F. rămâne însă organ de specialitate care este informat de ce se întâmplă în lumea cinematografică, cunoaște conjunctura economică, participă la festivaluri și are posibilitatea de a viziona direct filmele ș.a.m.d. Va fi vorba deci de a îmbina activitatea acestor două organisme.

#### Cine poate spune că ne cunoaștem publicul

De asemenea, eu zic să nu ignorăm — și cred că am ignorat — publicul românesc. L-am ignorat în sensul că n-am găsit o modalitate de a testa, de a depista, de a întreba, de a studia, de a face teorie în legătură cu publicul românesc. În capitalism, barometrul este rețeta, iar producătorul, când face planul de perspectivă, testează în prealabil publicul. Când am fost, de exemplu, anul trecut la Londra, la casa Rank, ei știau bine că filmul istoric nu mai merge la ei — publicul nu-l mai agrează; ca atare, au eliminat filmul istoric dintr-un condei, și iată cum actual de cultură se face acolo strict numai prin prisma rezultatelor economice. La noi situația e diferită și e bine că este diferită. Dar va trebui și noi să cunoaștem publicul. Mai ales acum, când filmul intră într-o concurență din ce în ce mai acerbă cu televiziunea, și nu numai cu ea.

Cinema: Centrul Național are o intenție mai precisă în această privință?

C. Pivniceru: Intenția noastră s-a concretizat în cadrul Direcției difuzării și exploatarei filmului la C.N.C., unde există două servicii — Serviciul repertoriului și Serviciul propagandei și sociologiei filmului, care au obligația de a se ocupa de latura aceasta, dacă vreți, teoretică a studiului publicului spectator. Dar eu nu cred că două servicii vor rezolva totul. Eu văd această preocupare pentru testarea și înțelegerea publicului desfășurată până la, la întreprinderile cinematografice, unde și acolo să avem oameni calificați care să organizeze întâlniri, anchete, foarte multă activitate „cu condeiul” în ziarle locale, în școli, în licee și universități.

Revenind la repertoriu și tocmai în legătură cu o cercetare științifică a cerințelor publicului, este adevărat că nu vom putea aduce, și nici n-ar fi bine să aducem numai filme de artă sau numai filme care pun probleme cu totul și cu totul speciale pe plan estetic sau strict cinematografic. Va trebui ca, din punctul de vedere al genurilor, repertoriul nostru să fie diversificat. Trebuie să avem și film polițist, și film istoric, și dramă socială, și comedie ș.a.m.d. Va trebui deci să avem filme care se bucură de audiență largă și să



Ma bine mai târziu decât niciodată („Viridiana”)

Ma bine la timp decât mai târziu („Accidentul”)



avem și filme care, poate, se adresează unor categorii mai restrinse. Sînt pantofi de 280 lei, după cum sînt și pantofi de 60 de lei.

#### O moștenire grea: sălile. Ce focuri cu ele!

C. Pivniceru: Acum în legătură cu situația sălilor. Vorbește pe poziția celui care răspunde de latura tehnică în C.N.C. Moștenirea este grea. Am preluat aceste săli de cîteva luni,

A. Ovidiu: Unele din ele au încă mobilierul cu care au fost naționalizate. Se împlinesc 20 de ani de-atunci.

C. Pivniceru: Adăugați la aceasta faptul că înșiși Capitala are un număr foarte redus de cinematografe. Am o listă a cinematografelelor care au dispărut din rețea de la naționalizare încoace, înfundată altă destinație — teatre, case de cultură, instituții ș.a.m.d. Sînt 24 la număr.

Cinema: Și cîte s-au construit?

G. Ravaș: 15.

C. Pivniceru: În al doilea rînd, o serie întreagă de săli preluate la naționalizare sînt improprii dezvoltării pe care a înregistrat-o tehnica cinematografică în ultimii ani. Sînt cinematografe care nu pot fi adaptate la ecranul lat, nu mai vorbesc de ecran panoramic, sunet stereofonic sau un anumit grad de vizibilitate. Ele sînt lipsite de tratament acustic, de ventilație și de alte condiții elementare ale unei săli moderne.

#### Perspective imediate: Pentru București 1.000.000 lei

Am solicitat sprijinul Comitetului de Stat al Planificării și vreau să vă spun că am găsit foarte multă înțelegere. Ni s-au alocat fonduri foarte importante pentru construcții și reparații.

Noi am repartizat chiar pentru anul viitor sume mari Municipiului București și celorlalte unități administrative, iar pentru reparații capitale, am distribuit Bucureștiului un milion de lei.

Dar asta nu înseamnă că am și rezolvat în întregime problema spectacolului cinematografic. Pe deasupra o bună protecție depinde și de proiectant, de calificarea și de interesarea lui, de pregătirea și spiritul de inițiativă ale responsabililor de cinema.

G. Ravaș: Avem încă mulți responsabili de cinema, chiar în oraș, cu 4 clase elementare.

C. Pivniceru: Am fost extrem de scrupulos cu o serie întreagă de meserii și de specialități, iar aici — am vedea, repet: e vorba de o instituție de cultură — am permis ca sălile de cinema să fie conduse de orice neavenit.

## Cu unele condiții:

- să punem mai multă exigență (uneori competență) în susținerea filmului nu numai ca element de comerț, ci și ca element de artă;
- să trecem la diversificarea sălilor de cinema;
- să nu mai preferăm filmele anoste (multe, prea multe) filmelor „dificile”;
- să nu mai socotim cinematograful de artă „un rău necesar”;
- să nu mai credem că cinematograful de artă e făcut pentru filme plictisitoare;
- să nu mai confundăm filmul de artă cu filmul pentru snobi;
- să înțelegem că „a sluji publicul” înseamnă a-l educa;
- să îmbunătățim condițiile de vizionare din sălile noastre de cinema.

deci

**DA!**  
**PUTEM SĂ VEDEM**

- **FILME MAI BUNE**
- **MAI MULTE FILME BUNE**
- **MAI MULTE FILME BUNE**  
**ÎN CONDIȚII MAI BUNE**



# ALBALA

Cineva mi-a făcut observația că ocupându-mă de snobii cinematografului, în urmărl trecur, dau prilej să se bucure tuturor spiritelor obtuze. Pentru o foarte scurtă durată însă, fiindcă n-am de gând să le uit nici pe ele. Să vedem, prin urmare, cum se manifestă primitivismul gustului în cea de-a șaptea artă.

După mine, nota lui caracteristică e o averseune viscerală împotriva a tot ceea ce solicită intelectul. Caliban scotește creierul un organ prea delicat ca să fie pus în mișcare pentru niște nenorocite de umbre care se mișcă pe plinzi. La școală, la birou, la dezlăsată invincibilitate, da! La cinematograful în nici un caz, pentru că ar însemna să faci o risipă absurdă de materie prețioasă! Aici, el ar vrea să trăiască strict la nivelul simțurilor. Să i se excite privirile, auzul; dacă se va învârti un cinematograful tactil, obiectiv sau comestibil, îl va avea de client sigur. Lui Caliban îi plac de aceea filmele cu femei „sexy”, care se dezbracă des în cursul acțiunii, aleargă ca niște piardă Răpirea fecioarelor, pentru că are scene de barem. Înclin să cred că pentru motive analoge și un film ca „Noaptea lui Iguana” a fost la noi șifrată atât vreme. Caliban e un „voyeur” nemămurit. Dacă i s-ar filma cu raze infraroșii apărânderea ochilor în clipa cînd țarază și sfîșie fetei pe care v-a răpitoa bluză, am avea documentul cel mai revelator.

Caliban gustă la cinematograful și banda sonoră, dar țarază sub o formă nezerebrabilă, strict elementară. Filmele cu mult dialog, și încă spiritual, îl scot din sărituri. Preferențele lui merg către limbajul monosilabic și, dacă se poate, monosilăbulat. Practic tipul de vorbire care îl încântă este cel din așa numitele „bandes dessinées”, un nor din gura personajului cu o singură exclamație expresivă: „Brrrrr!”, „Uuuuuff!”, „uuuuuu!”, „Phiiiiri! La o producție ca „Loana”, care-i prezenta pe oameni neajunși încă la cuvinte, împărțindu-și deci sentimentele doar prin sunete guturale, s-a simțit sigur în elementul său. Cînd e vorba de lumea modernă, Caliban reclamă ca limbajul uman, prea complicat spre a fi urmărit fără eforturi mintale, să lase loc punnilor și gloatelor. De aici, atracția pe care o exercită asupra sa filmele cu cowboy și cu gașetă.

La cinematograful, el pendulează însă între două extreme. Pe de o parte, caută „senzatii tari”, fiindcă numai ele îl electrizează, punându-i stăpînire pe întreaga ființă automat, prin reacții primare care nu cer nici un consens cerebral — și cantate unașă de violență sau senzitație din filmul contemporan vine în întîmpinarea acestui gust al său. Pe de altă parte, evită orice efort nervos, nu-l displace nici să fie doar un gînditor sentimental și este totodată consumator prin definiție al producțiilor melodramatice, muzical-liricromene de tip Sarita Montiel. Cum se vede, Caliban nu ni se înfrîntă ca un „spectator dificil”. El înghite și filme istorice și de aventuri și de groază și drame didactice și comedii ușoare. Totul e ca regiunea să știe în ce fel să-l ia, pe care coardă sensibilă. Secretul constă în inducția intelectuală în film. Coeficientul ridicat și obligator de înepie liniștitoare e mada din

os, vișina din fondant, marmelada din gogoșă, dulceața pe care el o caută.

## Modelul de „sănătate”

Caliban n-are nimic comun cu omul simplu, să zicem fără cultură cinematografică. Adecea tipul obuz de spectator se recrutează din medii instruite; e inginer, medic, economist, profesor universitar. Uneori trimite chiar într-o călătorie, scrisorile foarte fluente și cu o argumentație strînsă. Particularitatea lui e că scotește cumpărarea biletilor de cinematograful, o permisiune la satisfacerea ființei sale strict instinctuale. Sub protecția Intenției lui vrea să petreacă două ore exclusiv epidermice, ca la baia cu aburi.

Caliban nu este însă deloc liberal. El are un acut sentiment reprezentativ și înțelege să și-l manifeste cu multă energie. Căut îl de bătaie și gustul său este „sănătos”, termenul fiind identificat aici cu trivialitatea cea mai răspîndită, cu inerția, lenenia gîndirii și filozofia lucrurilor comune. Orice leș din acest perimetru devine pentru el instantaneu o expresie a anormalității. Cui îi place filmul lui Bellocchio „Cu pumnii în buzunare” nu poate fi un om ca toți oamenii. E sigur că are înclinații morbide și planșește în ascuns să o asassineze pe marea-să Oamenilor cu gustul „sănătos” trebuie să le repugne filme ca „Hiroșima, dragostea mea” sau „Fragii sălbatici”. Dacă nu mor de plicisală la ele, e pentru că sînt sofisticăți într-altă înclinație pierdută complet reacțiile naturale. Caliban îi suspectează de neîncredințate pe toți acei care declară că le-a plăcut „Aventura”. Dacă nu sînt lovit pur și simplu de o incurabilă perversiune, crede el — „a fac pe nebunii” și trebuie numai puni „muștrului” ca să recunoască îndată că „Aventura” e secret, fără îndoielă, îl preferă și dinșiul lui Antonioni pe Totó, dar nu vor să o spună, fiindcă țîi să pară interesanți.

Caliban se refuză să acorde cel mai mic credit culturii cinematografice pe care o consideră un „mof”. Cînd i se vorbește de ea, răspunde invariabil a se da! „Sînt interesat cu o bun și ce nu e bun; instinctul lui „sănătos” nu-l înșală niciodată. Caliban nu chește cronici cinematografice din principiu. Adecăea sînt „fumeșterii intelectuale”, teoriilor („cuvîntul îl utilizează, dîndu-i sensul cel mai peiorativ cu putință). Primitivitatea e și la garanția emoției autentice și aceasta nu trebuie să vină din cap, ci din măruntaie. Dacă se sînt are, unora, să răsfășoie o revistă cinematografică e numai pentru pozele de acțiune semi-nude.

Caliban detestă inovația. În cinematograful ca și în altă parte, ea face apel la o simțămînt, înclinație instinctivă critică asupra obiceiurilor noastre, lucru care îl irită la culme,

regimul lui fiind comoditatea. Troglodit și pentru principiu să se schimbe, dar să nu se modifice nimic. Și aici „sănătos” îl pare numai ce a mai înținit. Paradoxul lui e că ajunge să considere „bolnăvicioasă” însăși mișcarea, prefăcerea, cînd organismul abia prin ea își vedește vitalitatea.

Caliban e de fapt un sclerotic care se dă drept omul cu „sănătatea cea mai explozivă”. El îi trimite la clinică pe alții în timp ce creierul său își adăugă zilnic noi straturi alarmante de grăsimi.

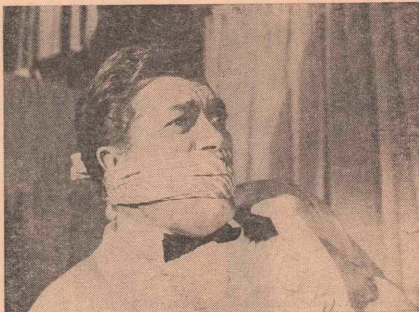
## Mica fișă lingvistică

Și Caliban are, în materie de cinematograful, un limbaj prin care

criptic vorbitor. Rosteste vorba „sublim” și visează niște sarmale cu varză.

## Reflecții finale

Remarcă că și în cazul acesta n-am revelat nici una din calitățile persoanelor. Caliban nu suferă de complexe în fața artei. El are o sensibilitate virgină, nefălșită de reacții împrumutate. Că e sincer în gusturi, cu orice risc, nu încapă îndoielă și aceasta constituie o dovadă de curaj. Că se mișcă între extremele emoției estetice, nu vîd, iarșii, pentru că-l am reprobă-o. Faptul dovedește o latentă apetență la grandios și ea poate fi, de asemenea, un stimulent în creația cinematografică. A cîștiga și adăuna acestui tip de spectator cu filme într-adevăr bune



Pe Caliban îl încîntă... limbajul neartcurat

se lasă, la rîndul lui, imediat recușione. El utilizează de predefiniție cuvintele care mută acțiul satisfacției estetice în cîmpul gastronomic. Dacă un film l-a plăcut a fost „fain”. Interpretă era o „bombană”. Pe eroul principal „țîi venea să-l mîning”. Cum totul se desfașoară aici în valuri memoriale imediate, despre filmele care l-au entuziasmat, Caliban spune că l-au „făcut praf”, „l-au topit”, sau l-au „dat gata”; și pe cele care l-au decepționat le califică cu un cuvînt lung iarșii din sfera consumului larg, drept „raharuri”.

Mai interesant e însă codul folosit de el. Acesta se bazează pe o permanentă substituție de noțiuni. Cînd Caliban vorbește de „simplu” sau „pe înțelesul tuturor”, trebuie să a traducem „rudimetar”, „pușori”. Cînd zice „fără fașoane” are în vedere „ordinar” și „grosolan”. Cînd pronunță cuvîntul „atractiv”, să fiți siguri că se gîndește la „senzational”, „jetfin”. Cînd spune „încîlci” s-a lovit de o idee. Caliban e cel mai

a fost mereu ambiașilor marilor regiilor. Cineva îi atrage atenția că lipsa de gust e educabilă estetică. Dar nu de tipul fără cultură cinematografică a fost aici vorba, ci de cel care refuză principiu să se instruiască și-și scotește aplecarea spre trivialitate o înșurș.

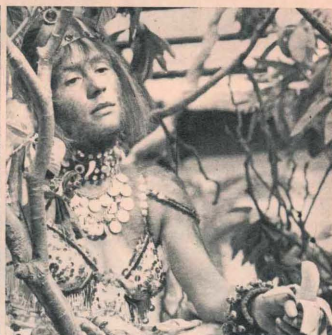
Să adăugăm că toată lumea are dreptul să se relaxeze la cinematograful. Cine cere ca urmărirea unui film să se prefacă în dezlăgarea unui rebus sau într-o lecție plicticoasă de psihologie confundă arta cu tortura și are o natură masochistă. Pe Caliban îl distrează numai grosolaneria, dar refuză să accepte a se plictisi la cinematograful, el afirmă un principiu care merită să fie apărut. Prin urmare, poate exercita și o acțiune pozitivă mobilizînd rezistența elementară și etică umană autentică împotriva exceselor intelectuale ale filmului de azi. Fîndcă fără aceasta, cine știe dacă nu ajunge gîmă acun la cinematograful abstract!

OV. S. CROHMĂNICEANU

# CINEMATOGRAF



...comicul idiot...



...exoticul excentric...



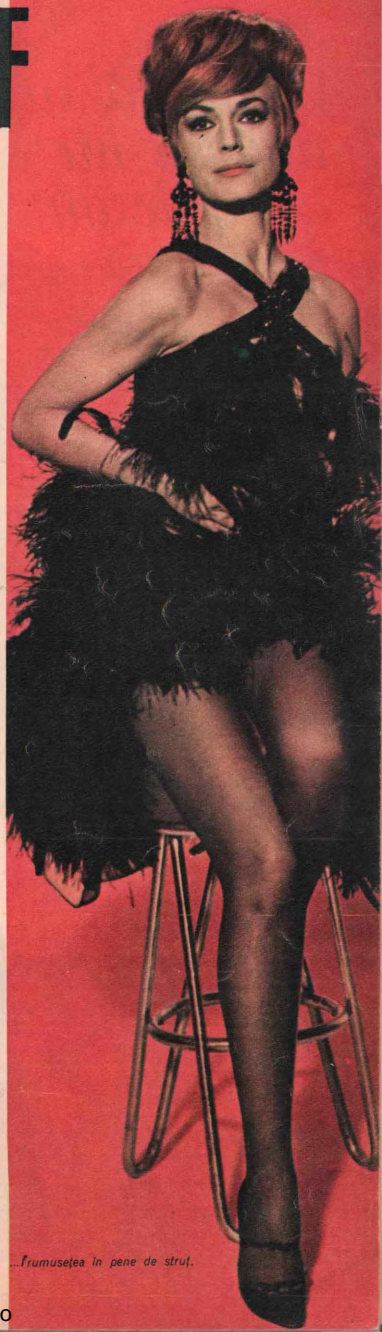
...durerea fotogenică...



...violența spectaculoasă...



...groaza șarjată...



...frumusețea în pene de struț.

# Vrem să suferim dar să nu complicăm!

# TEROAREA

Citeodată, desăvîșirea alunecă în tăcere pe lângă noi, aproape nevăzută și numai după ce a trecut simțim tremurul ușor de aer pe care l-a lăsat în urmă. «Lola» a lui Jacques Demy este melodrama perfectă — și perfecțiunea unei opere «ușoare» nu este mai puțin întreagă decît aceea a creației grave. Cu toate acestea ea a rulat modest, nesemnificativ, la Cinematecă, stîngindu-și ecourile în săli pe trei sferturi goale. «Roata vieții», «Robi» și multe alte filme arată limpede, scintindu-și triumful pe firmele celor mai mari cinematografe, că melodrama n-a murit, că poarta și dragostea publicului față de acest gen au rămas la fel de aprinse ca orînd. Atunci de ce melodramele oarecare, neîngrijite, les învingătoare din bătălia pentru public, în timp ce melodrama desăvîșită, adusă cu inteligență gingașie la transparența vibrantă a opere de artă, se vede osîndită, la tristă singurătate?

## O fatalitate?

Faptul se repetă și cu alte filme care tin de genurile populare. «In genunchi mă întorc la tine» și-a aflat cu înverșunare succesul, în timp ce «Domnișoarele din Rochefort» au stîrnit o curiozitate îndoită, sovăitoare: mai mult decît clasicul, celebrul «Cîntînd în ploaie», model al filmului muzical american, a întîmpinat o primire nehotărîtă. Chiar și cel mai popular dintre genurile populare — filmul polițist — pare să demonstreze aceeași însingurare a realizării perfecte. «Sfinții» și «Baronii» și «Campioni» pîntulesc milioane de perechi de ochi în fața televizoarelor, dar minunatul «Denuțător» al lui Melville nu cîștigă masa. «Trageți în pianist» înfruntă, la Cinematecă, rezistența fîșîșă a unor spectatori. Pare o fatalitate: cum se ridică la demnitatea creației, filmul popular și pierde o parte dinori foarte însemnată din popularitate, și ceea ce părușe pînă atunci în caracterele genului său o cheie de succes sigur, intră în zodia tulburare a îndoielilor. De ce? Cum se explică această trădare a spectatorului care, în fața opere pure, începe să devină indiferent? Ce friuri ascunde il tin legat și-l trag brutal înapoi tocmai atunci cînd are prilejul să se apropie de cea mai plină intrupare a genurilor pe care le prețuiește?

Poate că obișnuința e cauza, obișnuința unor moduri cinematografice instinctiv iubite, refuzul de a admite ceea ce este nou în versiunile de astăzi ale melodramei filmului polițist, filmului muzical. Dar nu, aceste filme nu sparg tiparele, nu se despart de ceea ce s-a statornicit. Noutatea lor înțește numai, subliniază de foarte multe ori ceea ce este mai obișnuit, mai tipic pentru genul dat, îngroașă conturul, ridică înzecit intensitatea situațiilor, conflictelor, acțiunilor tradiționale. Dacă «Domnișoarele din Rochefort» tre-

bue să cînte și să danseze, atunci totul trebuie să cînte și să danseze în film — și strada devine o scenă de balet și culorile se leagă între ele legănate, așa încît orașul, și fiecare casă, fiecare încăpere intră în dans și în cîntec. Și dacă misterul «Denuțătorului» trebuie să ne țină cu sufletul la gură, atunci enigma polițistă se păstrează nepătrunsă pînă în ultima clipă, căci deși am văzut cu ochii noștri cum s-au petrecut faptele — și crima, și încercarea de spargere, și trădarea — nu știm pînă la cadrele finale nimic. Și dacă Lola a fost o femeie părăsită, dacă toată fericirea ei atîrnă de întoarcerea singurului bărbat iubit, atunci revenirea acestuia la înfățișarea unui marș triumfal de operă și se deapănă solemn de-a lungul întregului film. Obișnuința ar trebui să-l facă pe amatorul de melodrame, filme muzicale sau de istorii polițiste să admire uimit și încîntat performanța cineaștilor francezi; și noi știm că nu se întîmplă așa.

O cauză este poate prelucrarea. Într-adevăr, sublinierea, întărirea, înzecirea caracterului de gen — a specta-

culosului coregrafic și muzical, a tensiunii enigmatice (suspense), a creșterii gradului sentimentale — care este de fapt dragoste și înțelegere și bucuria acestui gen — scapă trăirii cinematografice cu totul inconștiente, vizionării deloc gîndite. Pentru a gusta înalta știință a unei balerine trebuie să fi urmărit cu migăloasă atenție zeci și zeci de spectacole de balet în așa fel încît ochiul să distingă limpede tot ceea ce noua mestră pune în cel mai mic arabesc de mișcare. Dar asta înseamnă

Ana Maria NARTI

(Continuare în pagina 20)



De ce «Baronul» — și nu «Denuțătorul»?

# MELODRAAMEI

De ce  
să nu  
complicăm?



Karenin, Karenina, Vronsky — până unde-i melo-ul, de unde începe tragedia?

Puține cuvinte sînt disprețuite în limbajul critic în halul la care a ajuns cuvîntul «melodramă». Melodrama nu mai e un gen, ci o ocară. Melodramă înseamnă tot ce e prost, ridicol, vechi, desuț, stupid, sentimental, idilic, ne-inteligent, neadevărat, caraghios — ce ar mai lipsi? — plicticos. Criticul prost rîde de melodrame cu gura pînă la urechi, ca copiii răi care-și bat joc de un copil în cîrje. Criticul bun și ager la mînte nici nu se uită la ea, incredintat că inteligența lui nu are ce face într-o sală unde lumea consumă abundent lacrimi în batistă. Într-adevăr, ceea ce compromite melodrama e cantitatea de lacrimi. În a doua jumătate a secolului 20, teroarea inteligenței — consecință probabilă a terorii atomice — a izbucnit să stabilisească această lege strîmbă în sala de spectacol: a plînge la un film sau la o piesă e descalificat, semn indiscutabil de slăbiciune omească; în secolul nostru — avînd probabil în vedere progresul spiritului — omul nu mai e slab, nu mai plînge, îi e interzis să mai plîngă, omul gîndite, crierul are prioritate asupra inimii (fiecare e mîndru că stie ce e catastrofe a dus priorității inimii asupra crierului, deși n-ar putea cita nici un exemplu convingător). După cum se știe, crierul nu consumă lacrimi; crierul — într-un secol de mare consum — e un frigider

de lux în care nimic nu se topește, nimic nu curge și tot ce e mai bun în lumea sentimentelor (cinism, scepticism, orgoliu, neîncredere în semenul flămînd, lăcomie, sete de putere, lăsatate nămită deșteptăciune, etc. etc.) se păstrează în forme solide, ca ghiata pentru whisky. În acest frigider, siropul e exclus. Or, ce alt nume mai denigrator poartă melodrama decît acela de sirop?

Dar publicurile — căci am jurat că nu mai folosește termenul inefficient și fără adevăr: publicul — nu se prea formalizează de injuriile aduse melodramei. Sute de mii de oameni consumă sirop. Televiziunea a înregistrat un «boom» proiectînd din stocul de melodrame ale decenului patru. În septembrie, buceștenii («cele») au consumat mii de batiste la «Neînțeleașul» și «Prințesa» — melodrame indiscutabile. Nu sînt cîntat, doar mulțumit: în zile foarte aspre, concetățenii mei aveau timp să mai plîngă la margine de duioșii «Prințesa» îi ferea de cinism și dezabuzare. Oamenii mai puteau plînge la cinema — era un fenomen social încurajător și frumos, într-o toamnă așa și așa. Prefer să plîngă la «Prințesa» decît să se ridi cretin la comedii cretine. Aceasta pe plan sociologic.

Artistic? Artistic nu sînt incintat, dar nici indignat. Pericolul într-o discu-

ție despre melodramă este acela de a discuta în termeni de melodramă. Care-s acești termeni?

## Definițiile

Larousse-ul explică foarte liniștit și nepolemic: «Melodramă — dramă cu caracter popular în care sînt acumulate situații patetice și peripecii neprevăzute». Cum zice un dramaturg francez socotit de avangardă, Adamov: «Nimic nu mă deranjează în această definiție!». Pe cine ar putea deranja, la drept vorbind? Dacă s-ar reduce la această definiție scoloastică, melodrama ar fi minunea minunilor: și accesibilitate populară, și suflet mare, și aventuri uimitoare — de ce ne-ar mai trebui drame și tragedii? Arta s-ar reduce la melodramă și am trăi liniștiți, legal și acoperiți de definiție. Dar de ce există drama — fără particula emelos în frunte? Pentru mulți această particulă ar veni de la «melodie» și muzica unei melodrame este, după cum se știe, suflarea nasului într-o batistă udă de lacrimi. Numai că «melos» vine de la grecescul «melos» = cadență! Și atunci, drama simplă există doar fără plîns, fără lacrimi, fără batistă? Apelînd din nou la Larousse, ne încurcăm ca ori de cîte ori vrem să trăim legerați în artă:

«Dramă — piesă cu caracter grav, care caută să dea o imagine reală a vieții și care poate fi însoțită de elemente comice». Fiecare termen e aici discutabil și nesigur. Caracter grav? Și melodrama (dramă cu caracter popular) are caracter grav. Imagine reală a vieții? Rare sînt melodramele care să nu plece de la o imagine reală: o femeie naște un copil, un băiat își pierde mama, o femeie nu se poate căsători, un bărbat căsătorit se îndrăgostește de o femeie care întîmplător nu-i soția lui, etc. etc. S-ar putea spune că una din principalele slăbiciuni artistice ale melo-ului — și simultan forța sa socială — este tocmai aseruirea sa față de realitate, lipsa invenției majore, fundamentale. Plecarea se face întotdeauna din adevăr banal, la nivelul zilei și normalului. Situațiile neprevăzute se constituie într-o tehnică bine rodită a unor neadevăruri formale, superficiale dar eficace, în acord secret cu adevărurile bine știute. De fapt, fascinația melodramei e aici, în adevărul la îndemîna oricui, în lipsa de anomalii. Camuș are dreptate: «Romanele feuilleton (ci cine a lansat melodrama în masă dacă nu romanele feuilleton? — n.n.) sînt proaste pentru că în cea mai mare parte sînt adevărate...»

Cit privește «elementele comice», proprii dramei — ele sînt obligatorii în tehnica melodramei. Muzica melo-

Radu COSĂȘU

(Continuare în pagina 21)

# TERCARE



„prinderile ei” provocatoare de cîntăreă de cabaret. Și această tulburătoare asurîrită este foarte departe de nevinovăția femeii care suferă, de obicei, pur, în melodramă. «Domnișoarele din Rochefort» respectă toate regulile vechi în construirea subiectului. Jocul de iubiri care se presimț și se caută pentru a se găsi în fericirea finală se țese cu o limpezime năiv, în toate complicațiile copilărești ale înțelînirilor ratate și ale întrevederilor surprinzătoare de ultimă clipă. Dar între toți îndrăgostiții fericii ai filmului stăruie invizibilă pată de singe a neexplicitei crime pe care a săvîrșit-o cu o cruzime groznică, într-o noapte tăcută, bătrînul domn simpatic. Și iată că realitatea neprevăzută, dureroasă, aburește cu acest fapt pereții de cristal ai spectacolului. Cît despre «Denunțatorul» acesta este de la un capăt la altul o meru reluată răsăturare a conveniei față de realitate. Clipă de clipă, urmînd rebusul aventurii polițiste, întrevădem prin lanțul problemelor sale pasionante, alte și alte umbre ale unor adevăruri ome- nesci amestecate, greu de îndurat. Se- rialurile polițiste fac parte din altă lume, deși urmăresc aceleași desene: în ele înlăuntrirea de enigme e simplă și nu te lasă să vezi decît întrebare de moment, nu comunică nici un fel de nesigurantă, nici o altă umirire decît aceea a acțiunii imediate. S-ar putea ca unii spectatori să se oprească tocmai în pragul acestei noi tensiuni, acestei noi calități de conținut. Realitatea, chiar astfel filtrată, împodobită și ilu-

minată de ceea ce este «ușor» în genu- rile populare, rămîne greu de acceptat. S-ar putea ca aici să se afle cauza cea mai importantă a distanței dintre pu- blic și filmele pe care le-am numit. Produsul cinematografic de serie, de tip «Roata vieții», este înainte de orice limitat, închis într-o sferă ermetică de emoții sterilizate, pe cînd reali- zările care descoperă și împlinesc posibi- litățile de artă ale genului popular sînt deschise, dezvăluind sub toate înfățișările dinainte știute ale subiec- tului și deznoadămîntului neabătute per- spective de adînc, lungi alunecări spre înfrînt. Oricît de amețitoare ar fi aven- turile unui film polițist obișnuit, oricîte lacrimi ar smulge melodrama banală, oricît de frenetic ne-ar cuprinde dezi- lănuirea spectaculoasă a unei ietirne pro- ducții muzicale, noi nu ne contaminăm adînc urmărindu-le, ci ne simțim cumva tot timpul apărați, feriti, excluși de la frămîntarea intensă și chiar și de la excesul de bucurie, de la exuberanța totală. Tocmai de aceea oamenii care iubesc această categorie a cinematogra- fului pot spune cu atîta liniște: «La cinema vreau să mă distrez». Aceste tensiuni ca o singură dimensiune, a- ceste bucurii care ne cuprind pe sfert, aceste tristeți și decite indioșări plă- cute, care nu ne fac să suferim, incită- dar nu tulbură. În clipa în care un cineast trece granița artei, plăcerea încordării senine, neîmpovărate de în- trebări, se împrăștie. Pentru că așa începe de la neliniște.

A. M. N.

De ceșururile Kessler— și nu «Lola»?

De ce «Campionii» — și nu «Domnișoarele...»?

a avea conștiința formei, mai bine zis a alcătuirii artistice și, bineînțeles, spectatorul nepregătit nu cunoaște a- cestă stare. Pentru el plăcerea genu- lui este amoră, nu are contur, există cumva orbește, neluminată în nici un fel. Liniile prea aspre s-ar putea săl- sperie. Dantelările și piruetele de înaltă știință și gingașă sensibilitate, șlefuirile subtile rămîn pentru el adau- suri fără înțeles, care apasă numai asupra înaltării acțiunii. Din acest unghi vizual și psihologic s-ar putea chiar ca urmărirea filmului să fie mai dificilă, mai anevoioasă decît de obicei. Astfel, ceea ce este frumos poate să devină piedică.

Sau poate că de vină sînt picăturile amare de realitate pe care Demy și Melville le strecoară în compoziția împedă a vechilor genuri. Lola este o femeie care a iubit odată și care trăiește așteptînd reîntoarcerea primului bărbat cunoscut; dar ea își trăiește aștep- tarea în tot felul de legături fugare. Ambiguitatea vieții ei întîme se simte puternic, în atmosfera locuinței sale, în halo-ul de gesturi și surisuri care o înconjoară pe Anouk Aimée, în de-



# REAL MELODRAME

ului nu e altceva decât o alternanță a lacrimii cu surisul — după expresia consacrată. Orice melo urdu priceput stie că după un episod dramatic foc trebuie să urmeze o destindere zimboitoare. E o lege — zice-se — a vieții normale. În această ciutură insistență a lacrimii împletită cu surisul, buna melodramă e imbatibilă. Cea proastă o degradează până la stupid — vezi în «Neînțeleșul», răzgâilele fratelui mai mic, nimic altceva decât naive imbecilități venite din inconștiență la care se ride între două lacrimi în batistă. Pruncul se joacă în timp ce fratele mai mare e pe moarte. Cum o să înțeleagă un copil moartea? E dulce, e mic și dulce, zice fiecare. Dar cînd micuțul aplică primele elemente de rasim inoculate de un unchi idiot și se sperie la masă de niște studenți negri, oamenii mari de pe ecran și din sala iar rîd cu simpatie mare față de ingeraua care ne face să alternăm lacrima cu zîmbetul. Melodrama e o tehnică a simpatilor și antipatiilor simpliste, uneori salutare, alteori nu; o simplificare — de multe ori dreaptă, de multe ori nedreaptă.

Camus o spune și mai bine dîndu-ne cheia unei înțelgeri substanțiale. În afara definițiilor pur cantitative de dicționar: «lnt-o tragedie forțele care se confruntă sînt în mod egal legitime, în mod egal înarmate cu argumente. În melodramă sau dramă, dimpotrivă, numai una dintre acele forțe e legitimă. Altfel spus, tragedia e ambiguă, melodrama simplistă. În cea dintîi fiecare forță este simultan bună și rea, în cea de-a doua, una e binele, alta e răul. Antigona are dreptate, dar Creon nu greșește. Prometeu este drept și ne-drept și Zeus care îl oprimă fără milă e îndreptățit s-o facă. Formula melodramei ar fi în esență: unul singur e just și justificabil; formula tragediei: toți sînt justificabili, nimeni nu e just».

Firește, nu trebuie să transformăm aceste cuvinte într-o definiție incasabilă: ele pot fi doar un foarte bun aparat pentru detectarea și înțelegerea mecanismului în melodramă — înțelegere și nu acuzare, nu condamnare, a unui gen care, dacă pricepem bine ce spune Camus, constituie 80—90% din poveștile filmate de la Lumière încocoate. Toate liniile mari de subiecte inventate sau prelucrate de cinema au la bază formula: unul singur e just și justificabil, ceilalți sînt nejustificați, răi, proști, odioși. E formula western-ului unde cantitatea de pumni, gloanțe și morți ne dă iluzia că asistăm la un spectacol tare, violent, care ne oțelește nervii, dar de fapt, în profunzime, se leagă de logica și sentimentalismul celor mai sîroase filme care îndrăgostesc martiri. John Wayne, cow-boyul erou, e singurul just și justificabil ca și Charles Boyer în stădurea lora. E formula tuturor dramelor de familie în care soțul sau soața fug sau vor să fugă cu altul sau cu alta, justificat de urful și mîchindria vieții familiale. Nevelin din «Iubirea lora» sau «Nu sîntem singurii sînt oribile, odioase, ca și un ticlos care terorizează saloon-uri și ranch-uri în Far-west. Între «negativii» melo-



Charles Boyer și Bette Davis...



...Marelle Șarpe...

și «Prințesa»...



...aceiași mecanism, aceiași legături: ei sînt justți, ei și numai ei au dreptate, noi înținem cuve

urilor — desfășurate oricînd, la 1800, la 1900 și orîndue, într-un castel fastuos francez, în New Yorkului condicitorjor sau în munții sălbaici — există aceeași legătură: lipsa de justificare. Și reciproc: între Chaplin, martir al lumii civilizate, al sergenților de stradă și Maigret, omul care caută asasinii și borfași, între Bette Davis și Winetou, aceeași legătură: justificarea. Ei sînt singurii justți — indiferent dacă ne fac să rîdem sau să plîngem în suferințele lor. Fîind justți și buni, noi înținem cu ei. E un pact simplu, simplist, bazat pe simpatia universală. Nimic complicat, — doar o învăluire a ochilor în lacrimi. Nu e scandalos, nici nociv, nici înuman. Noctiv ar fi să ne închipuim că melodrama, eroii și tîntmenii ei sînt apogeele artei. Că arta se încheie cu acest pact simplu dintre Maigret, Chaplin, Ingrid Bergman, Tom

Mix și noi. Că acest simplism e superior complicațiilor tragice.

Orice complicație tragică pornește de la un contract melodramatic. Tragedia, pînă la urmă, este o melodramă: intens complicată în care se dau argumente solide ambelor părți. Ambiguitatea nu e altceva decît acceptarea argumentelor adevărate de o parte și de alta a moralei. Călinescu a demonstrat aceasta extravagant pe teritoriul «anei Karenina», operă care în multe frigiderare ale inteligenței nu are ce căuta, repudiată pentru procentul de sirop. Pentru Călinescu, meschinul Karenin are tot atita dreptate — dacă nu mai multă — cît femeia idealistă. Karenin e martirul, Karenin e victima bovarismului, argumentele lui morale și sociale sînt superioare celor aduse de femeia nenorocită. În viziunea aceasta, «Ana

Karenina» devine o poveste importantă a lumii în fața căreia inteligența astăzi se tranșeze, supusă unui lung joc hamletian.

Ar trebui să înmulțim aceste exerciții de tragedizare a termenilor melodramatici, exerciții utile pentru inteligența noastră de spectatori și, mai ales, de oameni de oameni ai secolului 20. În loc s-o repudiem, necruțători și stupizi, ar trebui s-o năntăm prin complicații aflate în acord cu adevărul vieții. Iată «Prințesa»-melo de care nu pot ride, chiar dacă nu mi-a plăcut, chiar dacă insistența primplanurilor de un expresionism răzgâlit mă scos din sîrte. Și nu pot ride pentru că filmul se apără printr-o situație în afara binelui sau răului: o femeie naște. Dar asta nu ne împiedică să vedem că drama nu e acolo unde zice scenariul, la ea — ci la el. La el ar fi simburile din care ar putea înflori o situație mai importantă decît cazul clinic particular al «Prințesei»: de ce e un bărbat tînr se îndrăgostește de o femeie aflată la un pas de moarte? În termenii melo, filmul zice: fîindcă e bîn și curat la suflet. Alte explicații nu ni se dau. Aceasta-i logica melodramei. Dar dacă «Prințesa» i-ar fi găsit pe «erintu» cu femeia aceea fatală, în noul domiciliu? Dacă acest bărbat tînr și pur ar fi fost omenește mușcat de ispită și ar fi putut justifica ispită?

«Neînțeleșul» e însă o melodramă deblă, unde nus de pus nici un fel de întrebări. Într-un mediu opulent, pe cît de înlesnit pe atît de diplomatic, un băiețel putred de bogat are mici și inerente maldentenduri cu tatăl său, văduv cinic. Regional vorbă se știe că din aceste povești are un conflict turbat de tandru, în care tatăl nu și înțelegă fiul. Se încearcă acea acumulare tipică în melodramă, numită păsture de mare succes cînd la mijloc mare e și un copil. Numai că micul ențeleș nu e năpăstuit, ci doar privat de cîteva alinări clasice în mediul burghez. Băiețelul e idealizat, tatăl îi pune cenușă în cap și nu înțeleg de ce. Fiul nu face nici un drum de înțelegere spre tată și, în pofida jocului actoricesc, mă îndoesesc sincer de sensibilitatea și inteligența eroului. Totuși lumea plînge în săli din aceste povești care epuise și lipsit de dramă și important: pînă la urmă (în ciuda unui accident tragic, fie-mi iertat...) tatăl trăiește vna trasă de pâr a partinelui care suferă că pruncul său ențeleș face pipi în pat... Firește că nu-i frumos, e chiar urit și supărător, dar pînă la durere mai e. Repet, lumea plînge în săli. De ce?

«Nu dramatizăm!» ne sfătuesc sever realități, deși aceste cuvinte alior merg mînușă pe ritmul unui tangu («Să nu ne despărțim»). Ideea ar fi de reținut dacă toți ceilalți, inclusiv realități, ar înceta și ei să melodramatizeze. Numai că primul imbold al gîndului și al inimii noastre e să punem probleme în termenii melodramei. O melo e melodramatic din instinct: în ochii săi, el și numai el are dreptate, el și numai el e just, el pe sine se ascultă în primul rînd și imediat apare justifi-

care. Din justificare — suferință și din suferință, martirajul. A-și asculta pe ceilalți? A-și da dreptate și ceilalți?

A constata că și tu și ei aveți dreptate? A fi amindoi la fel de justificați în conflict și nici unul just? Toate acestea înseamnă complicații «dramatizări», o înțelegere tragică — eforturi suplimentare într-un secol epuizant prin ambiguitățile, duplicațiile și neclaritățile sale. Judecata noastră e melodramatică. Iată de ce melodrama nu trebuie înjurată (decât dacă vrem să ne trădăm), iată de ce succesul ei nu trebuie să ne înfurie (ci cel mult s-o convertim calm în dramă reală) iată de ce se acceptă act de greu orice complicații plurivalente încercate în filmele populare foarte bune («Denunțatorul», «Lola», etc.) numite și de Ana-Maria Nartî în articolul alăturat: din instinct de conservare. Melodrama ne aparține, e în fibra noastră adâncă.

La teroarea dramelor aflate la fiecare punct al orizontului — nu din pesimism, ci din însăși mersul cumplit al vieții — omul se reținează în sistemul său melodramatic. E un punct de rezistență. Cît de solid? Nu știu. El există indiscutabil și de aceea, plină una alta, ca la școală — aici acolo ne întorcem — să împărțim melodramele, ca și comedii bufice, ca și tragediile crunte și inacceptabile, în bune și proaste.

R.C.

Adamov: «Nimic nu mă deranjează în definiția melodramei...» Gaby Morlay și Pierre Blanchard — («Mélo» — 1933).



9 septembrie «The immortals». Irina Petrescu, Gopo, Petre Sălciudeanu.



Irina, smiel! Pe balustradă! Smiel!



# 6 zile la

Cu un bilet de avion pentru Londra în buzunar, te simți dator să faci un popas prompt într-un magazin de galanterie și să-ți iei o umbrelă. Intenție banal oportună, scuzabilă... și de efect, căci ai a purta «flis» în Anglia este și o probă de bun gust și o dovadă de respect la adresa celor care, mai constant decât orice nație de pe continent, nu iubesc zgolulul în jurul propriei lor mișcări. Mă gîndeam chiar, acolo, după câteva zile de uimire și incitare, ce natural și logic este ca «flisul» să fi luat naștere în Italia...

Probabil însă că și în Anglia starea meteorologică se conduce după aceleași reguli banale folclorice de pe continent: ploaia se pornește cînd te aștepți mai puțin, cînd ești pregătît mai puțin, invariabil... din senin. Și invers. Căci nu-mi pot explica altfel, cum am reușit să beneficiem — în mod cert întîmplător și neorganizat, de cea mai frumoasă săptămînă de toamnă londoneză. Englezii, siguri de ei, iubindu-ne pentru tot soarele și buna dispoziție aduse din Răsărit, și-au uitat recuzita personală de vreme ploioasă, conducîndu-ne calmi și curtenitori la aeroport, fără să-și in-

chipuie că, plecînd cu umbrelele noastre acasă, vom strîni minia norilor de îndată ce vom decola. La cîteva zeci de ceasuri după plecarea noastră, aeroportul Gatwick era inundat!... Să-și fi amintit ei oare de secența pîlilor lui Zamoche din «Dacia» — tradus «The Immortals» adică «Nemuritorii» — care a deschis săptămîna românească la National Film Theatre?... Tot ce se poate...

Luni, 9 septembrie, vizita noastră în Anglia a început în mod oficial. Trecură deja aproximativ 40 de ore de cînd ne aflăm în capitală și gazdele avuseser eleganța să învingă timiditatea unei delegații în premieră — căci nici unul din noi nu mai fusese pînă atunci la Londra. Un excelent spectacol de revistă simblă seara (Sweet Choshy la teatrul printului de Wales), o vizită de dimineață, a doua zi, duminică la Hampton Court (castelul cardinalului Wolsey, cuibul intrigilor politice și amoroase a regelui Henric al VIII-lea și... decorul natural al unui excelent film de dată recentă cu Paul Scofield în rolul principal: «The man for all seasons» — «Un om pentru

toate anotimpurile!); iar seara, pentru varietate și mister, o plimbare de-a lungul Tamisei, în cartierul de Est. În lumina galben-verzuie a felinelor de ceață, casa lui Dickens, cartierul teatrelor Shakespeare, biserica «May flowers» unde primeau binecuvîntarea cel care se imbarcau pentru America și o bere englezească, acră și neacidulată. Tirziu, spre miezul nopții, pentru că unul dintre noi a avut buna inspirație de a-și aminti că împlinește 38 de ani, dl. Leslie Hardcastle, distinsa noastră gazdă de la British Film Institute ne-a dus într-un vechi restaurant cu cîntece vechi, unde tortul cu luminări a fost decupat în aplauzele și bucuria unui «Happy birthday» — un fel de Multi ani trăiască, cîntat în cor de toate mesele, avertizat în secret de pianistul cu jiletică și joben, că la masa din colț, unde se vorbește românește, se serbează o zi de naștere...

A doua zi, luni, conferință de presă. Reprezentantul oficiului de presă de la British Film Institute ne-a anunțat, discret și jenat, în drum spre National Film Theatre, că o gravă a fotografiilor londoneze declanșată cu cîteva zile înainte, va împiedica, probabil, desfa-



Da! Acesta e însuși «Sfîntul»! L-am convins să vină în România. Să filmeze. Și să dea autografe.

# a Londra

șurarea normală a unei asemenea întîlniri... asigurîndu-ne din nou de bunele lor intenții și sentimente, și de neprevăzutul unor situații pe care nu au cum le controla și îmbunătăți.

Holul mic din aripa dreaptă a sălii de cinema unde am ajuns peste cîteva minute, era tîcșit. Mirarea naivă a domnului Thirlwell, sinceră și neacoperită, ne anunța că se înfipsea ceva... Da, evident, jumătate din asistență purta aparate de fotografiat și flash-uri... Asalt. Irina, smiel! Pe balustradă, Irina sus! Pe parapet! Scoate pelerina! Smile! Sprijină minile în centură! Scoate ochelarii. Smile! O țigară! Frantuzească. Mulțumesc. Pauză. Cum te cheamă? Jack. De la Guardian. Din-sul? De la Evening Standard. Brian. Thank you. Și dumneata?... Now, let's come back. Da, hai să ne întorcem în sală. Două ceasuri jumătate de întrebări interesante, sincere, discuție alertă. Gopo este cunoscut. Regretă cu toții că nu și-a adus filmele și sint cucerit de zîmbetul lui de copil cînd le spune că iubeste Anglia pentru că e prima țară care a deschis șirul de peste 40 de premii internaționale pe care le are. În '58 la Edinburg...

Deschiderea precedată de un cocktail nepretențios la care am avut ocazia să salutăm cîteva personalități de seamă ale culturii engleze, de la doamna Jennie Lee și pînă la John Gildud, s-a desfășurat calm și relaxat. Priile neforțat de a schimba cuvinte de salut și de a primi cel mai frumos buchet de ghivece albe. Căci Anglia este țara florilor de toate culorile și a celor mai verzi cîmpeii verzi, cum pe bună dreptate cîntă Tom Jones, «The green, green grass at home». Nu trebuie să ieși din Londra ca să le vezi. Se întind la colțul pieței Grosvenor, unde începe Hyde Park-ul, și se termină la poarta fiecărei case, la ferestre și pe mesele decorate din abundență cu platurii întregi de flori. Englezii stă, întîmplător și de nevoie, în clădiri supraetajate, de sticlă și beton, pentru că altminteri preferă casele mici, de cărămidă, cu ferestre albe, cu grădini și flori, de care se bucură ingenu și reconfortant. Dacă-l prinde o rază de soare trecînd prin Richmond sau Hyde Park, nu ezită să-și scoată pantofii ca să calce pe iarbă, să se întindă pe un șezlong, lăsat acolo în paza bunului lor obicei

de a ști să se simtă bine și fără efort oriunde s-ar afla, beneficiind cu discreție de un bun pe care e de la sine înțeles să-l lase la fel, trecătorului următor, cu picioarele desculțe și el, sau unei doamne fardate care împinge un cărucior.

Această săptămîna de întîlniri oficiale, de dejunuri de protocol sau de mari recepții de noapte ca cea dată în memoria actriței Vivien Leigh cu prilejul premierei londoneze a copiei pe 70 mm. a filmului «Pe aripile vîntului», interviurile, televizate și fotografiate, n-au avut, oricît ar părea de ciudat, aura unei manifestări spectaculoase și obositoare. Eram parcă de cînd lumea acolo, îndeplineam niște sarcini de lucru și respectul manifestat față de eforturile noastre de a face față suprasolicitațiilor, îndeuldea oboseala, atenua somnolența primelor zile, cînd neobișnuiți cu presiunea atmosferică scăzută, mîlțiam politici pe stradă, în lift, în mașinile care nu știau să zdruncine și care nu ne trezeau decît la șocul de a merge anapoda pe stînga, cu senzația că fiecare mașină care vine din sens opus, te sortește carambolului final...

## VEDETELE ȘI GENUL



Rosanna Schiaffino: genul robust-melanolic, ușor de imitat cu condiția să pozezi datele fizice...



Mari Töröcsik: genul fragil-landru, ușor de imitat cu condiția să pozezi datele psihice....

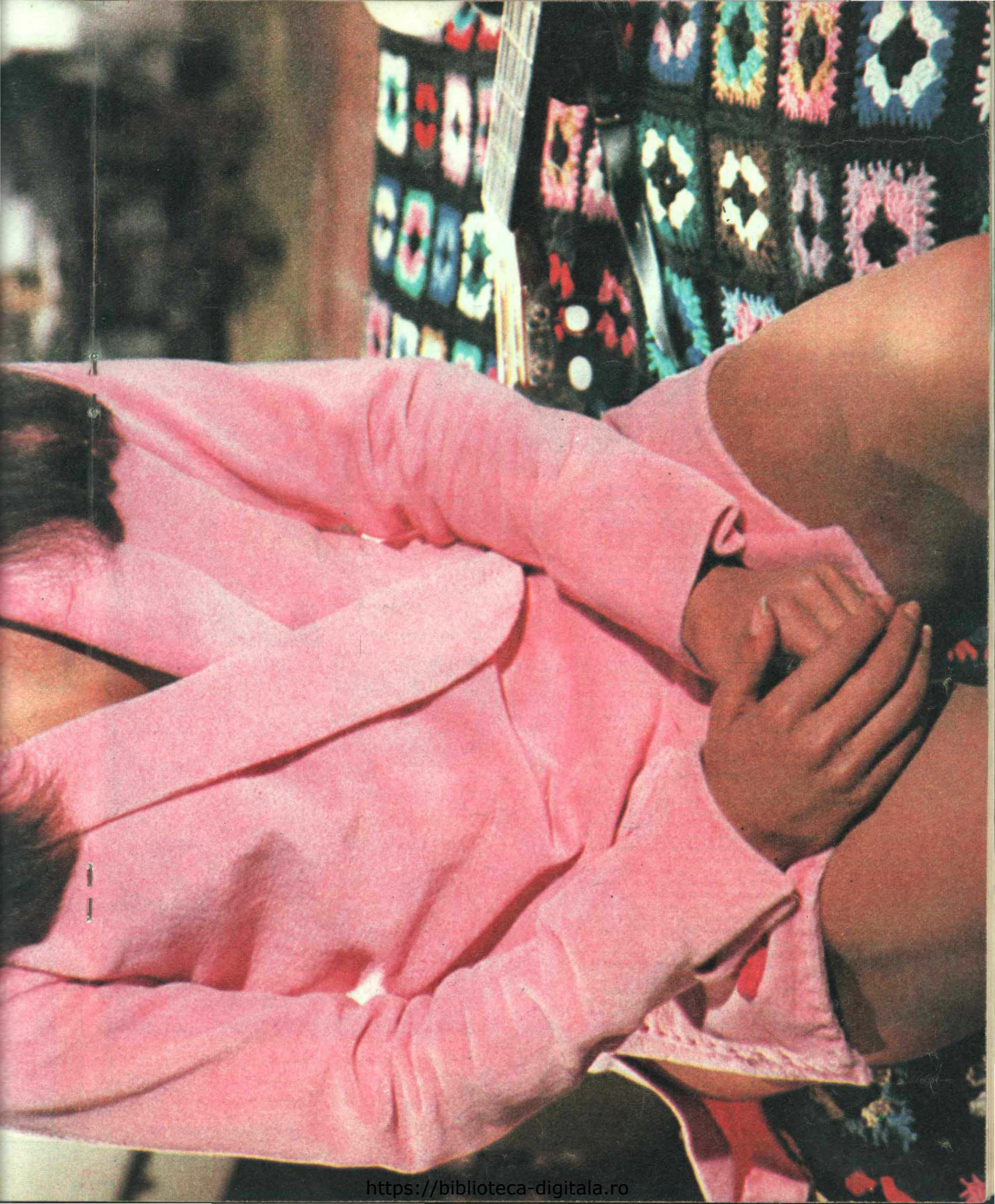
Sarah Miles: genul pușcăncă fără fa-soane, ușor de imitat cu condiția să arăți întru totul ca Sarah Miles...



ROQUEL  
MISS  
NOIEHBRIE  
WALCH



FOTO: COLUMBIA PICTURES



În jumătatea de oră de pe vaporetto nam mai privit deloc în urmă spre San Marco, ci numai înainte spre Lido, căutând să identifice primele semne festive ale insulei filmului. Nici la debarcadere nu mi-au căzut ochii pe vreun afiş măcar. În drum spre hotel zăresc un panou cit o clădire de mare şi descopăr cuvântul: festival — dar nu de film, ci de bridge, foarte aşteptat, pare-se. Vis-à-vis de hotel, escavatoarele se luptau cu o bătrână clădire, tot de hotel, făcând loc probabil unui nou Hilton. Abia cînd o pornesc spre palatul Mostrei, la un colţ mă văd oprit de un grup juvenil şi sonor: un băiat îmi cere scurt parola: Mostra? Da, zic eu. Şi-mi înmînează o foaie trasă la sapirograf. Am timp să descifrez pe maioul lui, scris cu litere moi şi portocalii, cuvîntul electrizant «contestaţione». Am priceput ce cuprîndea hîrtia. Mai fac un pas şi mă opreşte o tînră, tot în blue-jeans, dar cu părul ceva mai scurt decît al băiatului, purtînd acelaşi maiou şi aceeaşi parolă pe piept. — Am primit, spun eu cu timiditate. — Asta-i alta, îmi răspunde plîsîndu-mi sub rever încă o foaie de hîrtie. Mă uit repede peste cele două documente: unul protestează împotriva măsurii de împiedicare a unei manifestaţii de protest; Cellait anunţă că se discută organizarea paralelă a unei «Mostra Cinematografica della contestazione» care ar începe în clipa în care s-ar întruni un număr de filme pe canoanele ei. Primul dintre acestea există şi se cheamă «les encercless» adică *Prinşi în încercuire*, as traduce acest titlu, realizat de un celebru jucător de rugby francez, Christian Gion.

#### Se intră prin spate

În faţa palatului Mostrei, uriaşele panouri — în ani trecuţi luminate incandescent şi anunţînd filmele zilei aflate în competiţie — sînt parcă abandonate. O boare rece dinspre Adriatică le umezeşte şi le scorojeşte, iar intrarea palatului — un perete întreg de cristăi cu uşile ca nişte evantaii transparente, e blocată. Se intră prin spate. Protocolul s-a redus la cîteva gesturi şi asta doar la spectacolul de gală, seara la zece şi jumătate. În rest — spunea directorul festivalului, Profesorul Chiarini — mai multe vizionări, mai multe discuţii, schimburi de păreri, mai puţine recepţii şi mai multă atmosferă de lucru. Cursuri de vară în lege — mi-am zis eu, venîndu-mi în minte print-o curioasă asociaţie de idei, Valeni de Munte.

Asadar, un întreg program: o retrospectivă Renoir, o alta Hitchcock (perioada engleză), şi o prezentare a primitivilor filmului americani, francezi şi italieni, precum şi o dezbateră despre cinematograful şi politica (condusă de Jacques Doniol-Valcroze, critic, regizor şi chiar actor de film).

Dar principala atenţie şi activitate a tuturor o constituie proiecţiile de filme în competiţie. Selecţia şi-a propus să culegă pelicule infăţişînd principalele tendinţe din cinematografia mondială, care ar contribui la progresul acestei arte. Toate valurile şi scuttele, debutanţii promiţători şi consacraţii dinamici. Unii realizatori şi-au retras peliculele în ajun, alţii în ziua rezervată lor şi, în sfîrşit, italianul Baldi, de pildă, a formulat, la conferinţa sa de presă, o curioasă condiţie şi anume că nu acceptă decît sau toate premiile (regie, interpretare, scenariu, imagine, etc.) sau niciunul pentru filmul său «Fuoco». Juriul a optat pentru cea de-a doua soluţie.

În ultima săptămîină tematica filmelor — ca şi cînd realizatorii au conspirat pe mai multe



O comuniune ratată: Kafka — Schell



«Spuma zilelor» e o spumă de nylon

● *Veneţia '68 — un festival fără festivitate.*

● *Lumea se întreba încotro merge filmul.*

● *Acum se întreabă şi încotro merg festivalurile.*

● *În sală proiecţie; în stradă contestaţie.*

● *O teoremă şi patru fintini = Pasolini*



de la  
Mircea ALEXANDRESCU

# tra '29



← Inca Bardot —  
«Sora mea Mijanou»

← Silvana Mangano tot mai deșteaptă «Teorema»

meridiane deodată — a fost năpădită de cazurile neuro-patologice și pe culoarul festivalului a început să sufle un vînt de alienație. Mult așteptata ecranizare a lui Noelle după «Castelul» lui Kafka (cu Maximilian Schell în rolul principal) a fost o decepție, pentru că autorul filmului a crezut că poate înlocui atmosfera psihologică a cărții, și mai ales a personajului, doar cu o atmosferă exterioară, stranie, în care cel mai mic zgomot pare produs într-o cutie de rezonanță și receptat ca atare de o conștiință hipersensibilă.

## Protest, dar pentru ce?

În afara concursului și a programării, și ca o surpriză plăcută, a venit într-o dimineață filmul-ancheta a lui Gideon Bachmann, «Protest, dar pentru ce?». Bachmann (fiu cunoscut din paginile revistei noastre al cărei colaborator permanent este) sondează originile așa-numitului film subteran american și intercalează în pelicula sa fragmente din cele mai reprezentative filme ale principalilor realizatori «underground», cerînd-le apoi să se explice, atît pe planul concepției despre lume cît și al concepției despre film și rostul acestuia în societate. Din această confruntare, atitudinea numită protestatară s-a pus doar într-o lumină de excentricitate, iar la întrebarea «pentru ce?» răspunsul a fost invariabil o ridicare din umeri.

Juriul festivalului — aflat în fața atîtor tendințe și valori și poate în mod involuntar influențat și de agitația de pe de lături, s-a oprit la «Artiștii de sub cupola circului» al regizorului din noul val german, Kluge, conferindu-i mult rîvnitului «Leu de Aur», deși filmul dovedește o inovație cumințe și o îndrăzneală moderată. Nimeni n-a înțeles de ce s-a trecut atît de ușor pe lângă «Faces» (Chipurii) al regizorului american Cassavetes, o profundă și abilită investigare în zonele subconștiente ale individului, acolo unde se produce dedublarea personalității sale sau unde trăiește adevărata față a oamenilor.

Dar cîm nu există palmares fără contestație și nici cineast fără o listă proprie de premii la un festival, fiecare dintre participanți a acordat el premii, contestînd astfel lista oficială (și devenind poate cineast avangardist), a propus în articole să se acorde reparații morale, a suferit pentru festivaluri că nu sînt ceea ce ar trebui să fie după opinia sa și, în mod tacit, fiecare s-a gîndit la cea de-a treizecea ediție a Mostrei — o cifră jubiliară.

## Cine mă iubește, mă urmează!

De talie mijlocie, subțirel, cu fața pămîntie, crispată și tenebroasă, căreia ochelarii fumurii îi sporesc misterul, de la distanță aducînd mai degrabă a adolescent (în ciuda celor aproape 50 de ani), purtînd blue-jeans, jachetă de piele cafenie și cămașă în carouri, cam aștea sînt primele semne pe care le reții cînd îl vezi din stal, pe P.P.P. sau Pier-Paolo Pasolini sau Pier Paolo Pitagora, de la «Teorema» (ultimul său film) încocoș. Și dacă la liniile statice de mai sus adăugi niste gesturi foarte nervoase, largi, puțin teatrale chiar, violente și contrastînd cu glasul stins, gutural, pe care ceva pare că-l oprește să explodeze în acute — îl și vezi sau te și trezești cu el pe buza scenei festivalului călîndînd să domine rumoarea și nedumerirea, cerînd să se facă tăcere pentru a comunica «de parole». Nimeni nu crede, în genere, că două cuvinte, mai ales ale unui temperament gata să erupă,

# most

Îi este obiceiul, face loc proiecției filmului «Teorema». Dar perdeaua, de astă dată a intrării din dreapta, se dă și ea la o parte lăsând să pătrundă fișii de lumină din hall, și odată cu ele, niște umbre (tot vreo 30–40) parcă întirziate, la fel de impetuoașe ca cele ce ieșiseră după Pasolini, în căutare de locuri poate chiar a fostelor locuri.

Pasolini vă așteaptă...

Nu pe mine, pe toți cei din sală îndată după terminarea «Teoremei». Convocarea fugă din om în om, conspirativ și mobilizator, cînd de fapt nimeni, spre sfîrșitul filmului, nu prea mai avea nevoie de demonstrarea teoremei. Ultimul film al lui Pasolini este poate și cel mai bine făcut, cu o mai mare economie de mijloace și cu o epurare a argumentelor. Imbibată de o poezie dramatică, «Teorema», în mod paradoxal, exprimă însăși drama autorului ei: pentru că Pasolini pornind de la niște cazuri, în intenția lui reprezentative



...din față, Geraldine...



Din profil, Chaplin...

vor fi chiar două, iar în Italia știu sigur că urmează o mică demonstrație de oratorie. A și urmat. Nu în pură tradiție parlamentară, ci pe tonul confesiunii cu public. «M-am opus din răspuseri — spunea Pasolini — am protestat, am scris, am urlat în stradă, înainte și după începerea festivalului, că nu vreau ca «Teorema» să fie prezentat la Mostră. Nu recunosc această instituție, contest un asemenea festival și dovada contestării imediate este împiedicarea prezentării filmului meu aici. Dar producătorul a trecut peste voința mea, urmărindu-și interesele sale și a adus filmul» — intrerup pentru o clipă citatul, ca să mă întreb cum l-o fi determinat și pe autor să se aducă la Veneția, și ... continui

citatul: — «Dar, domnilor gazetari, de-acum înainte nu mai pot lupta singur. Trebuie să mă ajutați. Cine mă iubeste, să mă urmeze, părăsind sala, pentru ca filmul să fie proiectat în fața scaunelor goale». Gest solemn de ofensivă generală și trecind rampa își croiește drum printre scaune și spectatori.

Vreo 30–40 de «spontanii» antrenări de «contestazione» sar imediat și indiferent unde, pornesc după maestru spre cucerirea hall-ului. Ca un general cu stînga în sold, Pasolini privește înainte, indiferent la aplauzele care-l însoțesc, și marea cortină de catifea galbenă a intrării se despică sub impetuoșitatea ieșirii din sală. Încă 30 de secunde și lumina descreșcînd lent, foarte lent, așa cum





«Amiază» de Purisa Djordjević — un film politic și o meditație poetică



«Văpaia de soare»

- 10 filme comerciale
- 10 filme bune
- 5-6 filme deosebite
- Restul: nedemn de atenție

# Pola '68: 8 nopți

A fost odată un împărat...  
Credeti sau nu, însă așa începe istoria Festivalului filmului iugoslav care de cinsprezece ani se desfășoară, în fiecare vară, la sfârșitul lunii iulie, în orașul Pola.

A fost odată un împărat care domina împărăția romană; se numea Vespasian și în primul secol al noii ere a construit la Pola un mare amfiteatru, care chiar și astăzi poate primi peste 12 000 de spectatori. Construind această arenă monumentală, Vespasian s-a gândit la gladiatori și la jocurile lor, evident că n-a putut visa că peste opt-sprezece seacuri pe aceste meleaguri se vor întâlni oameni ai filmului care prin pasiunile lor și prin lupta dintre ei au, de fapt, înfățișarea unor gladiatori.

## Cea mai mare judecată din lume

Într-adevăr, arena lui Vespasian, unul dintre cele mai importante și mai frumoase monumente antice din Iugoslavia, reunește, începând din 1954, filme și cineaști, cu scopul de a da sărbătorii cinematografiei naționale o ambianță și o strălucire deosebite.

Nu este ușor: fiecare film apare în fața judecării a 12 000 de spectatori curioși, care din fiecare festival selecționează cel mai prețios film pentru ei, adesea altul decât cel premiat de juriul de specialitate. Însă tocmai în rundurile lor, în tăcerea, aplauzele și fluierăturile lor, se ascunde una din cele mai impunătoare garanții atât ale trecutului și prezentului, cât și ale viitorului filmului iugoslav, a popularității și energiei sale vitale.

Ce a însemnat pentru mine festivalul din acest an, sfârșitul anului filmului, care a adus pe ecrane 30 de filme

artistice noi? A însemnat: vreo 10 filme destinate comerțului pentru public larg, vreo 10 filme bune, acceptabile, 5 sau 6 filme de un ecou deosebit și citeva filme nedemne de atenție.

Spațiul, mai ales cel destinat nouăților, trebuie folosit rațional: de aceea, pentru cititorii revistei «Cinemas» le-am ales numai pe cele deosebite.

## Phönix-ul libertății

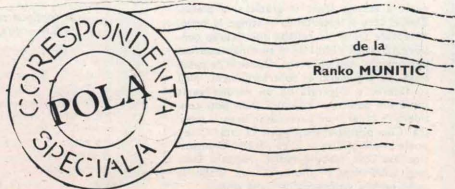
«Cînd voi fi mort și alb», cel mai bun film al festivalului, este în același timp și cel mai bun film al regiunii lui Jika Pavlovici, artist căruia criticii noștri de bulevard îi acordă cu plăcere epitetul de «negru». De ce? Deoarece în filmele lui apare viața fără

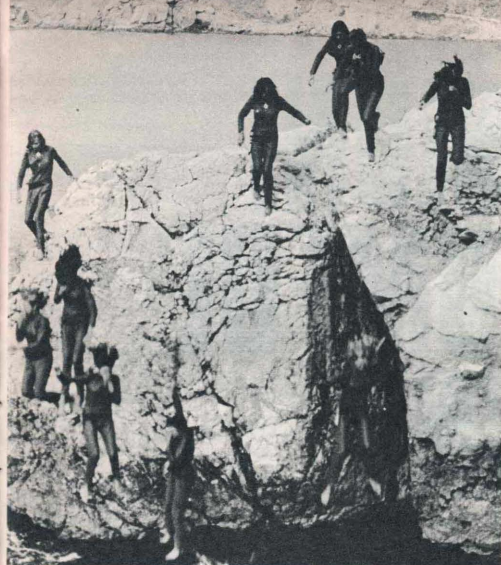
nici o înfrumusețare, fără glazură și parfum; deoarece în operele lui trăiește acea «două parte» a existenței, mohorâtă și cenușie, murdărată și păginită, însă cu nimic mai puțin omenească, umană, demnă de atenție și poezie. Acest film vorbește despre un tânăr care nu a izbutit să pună în concordanță sensul vieții lui cu cel al societății care-l înconjoară. Nelegat de nimeni și de nimic, liber ca pasărea în zbor, se descurcă cum știe și cum poate, răzbat prin realitate cu ajutorul celor mai variate mijloace, iar în cele din urmă moare într-un mod absurd, fără un anume motiv, pur și simplu în timp. A murit într-un mod absurd — dar a trăit oare tot atât de înțelegător, de absurd? Poziția regiunii este ușor de presupus? Nu! Pentru că,

sărman și liber, viața aleasă de el l-a tipărit poate de un mare sens; însă nu l-a lipsit de frumusețe, bucurie și speranță. Ca atare, a fost vrednic de preț tragic pe care tânărul l-a plătit. Asemenea lui Phönix din mitologie, acest sentiment de neîncredere în sine aici din cenușa unei vieți distruse. De aici și dragostea pe care Jika Pavlovici o dedică eroului său dispărut, de aici și gingășia cu care noi urmărim drumul său. «Cînd voi fi mort și alb» este un film de un deosebit ecou în întreaga cinematografie iugoslavă.

## Libertatea ca atracție

«Nevinovăția fără apărare», regizat de Dusan Makaveev, este cel mai neobișnuit film al festivalului. Acest artist inventiv a scos din arhivă un film vechi («Nevinovăția fără apărare»), turnat în 1942 în Belgradul ocupat, de către cunoscutul acrobat Dragoljub Aleksici, aici regizor și erou principal. Naivă și dură, această poveste despre o mamă vitregă rea și despre o fiică vitregă neretică, pe care până la urmă o va salva un tânăr atlet, acest document de o rară naivitate, de un primitivism incitant și de o încredere în sine ne-bună, a fost folosit de către Makaveev ca ax în jurul căruia a montat cadre documentare din perioada războiului, precum și cadre filmate astăzi cu artiști din filmul de atunci, care mai sînt în viață. Iar totul, la înmănunchiat într-un cocktail variat, nebulos, nemaivăzut. Deodată povestea naivă a primit un nou sens: Aleksici, dezvoltat din punct de vedere athletic, care în țara ocupată zboară în fața multimi agitată cu dinții de un avion, rupe lanțurile și eliberează dintr-o colivie un prieren, colivie în care, în momentul





de Bosțjan Hladnik — un film despre seninătate și tristețe.

## în arenă

următor, explodează o bombă. Acest om, puternic și solid, devine deodată simbolul unei dorințe de libertate pe care nu o poate opri nici un fel de obstacol. Și așa cum astăzi sexagenarul Aleksici repetă acrobatiile sale inimaginabile, tot așa iscusitul Makaveev ne pune la dispoziție o paradă cinematografică de o atractivitate și o strălucire deosebită.

### Libertatea, un lucru firesc

«Bejenia» al lui Djordje Kadjevici este ca valoare imediat după filmele amintite până acum. Această povestire caldă despre un tânăr sărac care rătașcește prin haosul celui de-al doilea război mondial incercând să păstreze singura ființă ce i-a mai rămas, un vițelul, a obținut, alături prin simplitatea adine umană, cît și prin viziunea poetică a tragediei care se naște din această situație, aparent lipsită de importanță, un mare succes. Deoarece acest om pierdut, dezorientat, care din instinct fuge de atrocități și se îndreaptă spre o viziune a libertății tulbur și neclară, dar totuși posibilă, a devenit un mare simbol al întregii vieți omenești, în același timp o viață de nimic și măreție, lipsită de importanță și destoinică. Interpretarea excepțională a lui Slobodan Petrovici a venit în întîmpinarea meditației profund filozofice a regizorului.

### Libertatea ca viziune

Asemenea tragediei antice a răsunat forța filmului «Voinici», regizat de Mircea Povești. Este o povestire despre doi partizani care, imediat după război, nu se pot nicicum descurca în acele momente de zbuciumare din

pragul păcii. Este o parabolă simbolică despre eroi care, fără să vrea și pe neobservate, continuă jocul cu moartea, și care la urmă, asemenea unor copii orbi, se omorî un pe altul. Povestea s-a transformat într-o viziune deosebit de clară, într-o viziune monumentală, aproape mitologică, a forței umane care nu poate fi oprită nici chiar atunci cînd apucă pe căi greșite. Tragedie a oamenilor incapabili, de a se desprinde de propria lor viază despre viață în momentele cînd această viziune și-a trăit traiul. «Voinici» rămîne una dintre cele mai complexe, dar și cele mai bizare creații văzute în arenă. O perioadă halucinantă și aspră, în care spuma singurînd a războiului încă nu s-a retras de pe malul nisipos, curat al păcii — a căpatat, prin acest film, o transpunere poetică superbă.

### Libertatea ca joc

În final voi aminti un film excepțional realizat, fără pretenții, însă nu și de neluat în seamă: «Văpa de soare» a lui Bosțjan Hladnik, un vast poem al tineretului, al seninătății, al energiei și bucuriei de viață, dar în același timp un conglomerat excepțional realizat din cele mai diferite detalii ale acestui univers modern cu adevărat inebunător, o parodie lucidă a unui mînușchi multicolor pe care această epocă îi poartă adesea fără nici un motiv și fără un adevărat sens. Prezentat în ultima zi a festivalului, acest film dinamic a descoperit pe autorul care, în ciuda anilor, în fața experienței și a timpului, a rămas tînr și care, prin creația sa este în stare să ne înveselească și să ne întinerască pe toți care l-am văzut filmul.

## OLIVER TWIST...



Londra secolului al XIX-lea, așa cum a descris-o Charles Dickens și așa cum a reprezentat-o Cruikshank, desenatorul primei ediții a lui «Oliver Twist» (apărută în timpul vieții autorului) este din nou fundalul unui film. Transcrierea cinematografică a capodoperei dickensiene a fost văzută de o lume întreagă acum mai bine de un deceniu. Dar cariera cinematografică a micului Oliver nu s-a terminat. Pentru că cinematografia cunoaște o instituție sacro-sancită care se numește remake și pentru că de la «West Side Story» și «My Fair Lady» — prima reluînd într-o altă modalitate artistică tragedia lui Romeo și Julieta, cea de a doua, trecînd pe portativ o «pie-



ȘI...

## OLIVER!

să neplăcută» a lui Bernard Shaw — s-a deschis gustul pentru muzicalizarea cinematografică a unor capodopere literare și dramaturgice. Este exact ceea ce au și făcut cu romanul, devenit piesă și devenit mai apoi dramă cinematografic, al lui Dickens, regizorul Carol Reed, în filmul care acum se cheamă simplu, «Oliver», pe un scenariu scris de un actor Vernon Harris (care a jucat ani de zile la Londra în dramatizarea pentru teatru a romanului) și cu muzica scrisă de o celebritate londoneză a genului Lionel Bart. Nu facem decît urarea de a-l vedea și noi, dar nu așa cum a fost văzut «West Side Story» sau «My fair Lady».





# ANTONIONI SI TRIUMFUL IMAGINII

— «Ce-ai fi făcut

într-o lume

fără peliculă?»

— «Aș fi inventat-o!»

«Cerul e alb; țărâmul mării pustiu; marea rece și goală; hotelurile albe pe jumătate închise! Pe una din băncile albe de pe Promenade des Anglais stă masecul, un negru îmbrăcat cu un tricou alb. Pe plajă nu e nimeni, doar un inotător care plutește încet la câțiva pași de țărm...»

Antonioni povestește astfel o întâmplare la care asistase la Nisa în timpurile războiului. Se descoperă apoi că inotătorul e mort. Urmăzătorul evenimentului obișnuit, mulțimea, strigătele, spaima de moarte a unora...

«Dacă aș vrea să construiesc din asta un fragment de film, aș căuta mai întâi să înlătur faptul în sine, păstrând numai imaginea descrisă în cele patru rînduri de la început. Pentru mina plaja aceea albă, si-lueta singuratică, tăcerea, posedau o extraordinară forță de șoc. Faptul nu adăugă nimic. El este de prisos. Cuvintele acestea conțin cred în esență o cheie a înțelegerii estetice cinematografice a lui Michelangelo Antonioni.

Faptul, evenimentul, implică acțiune. Acțiunea înseamnă dramaturgie, spectacol. În «Strigătul», în «Aventura» sau «Noaptea» evenimentele sînt fie eliminate, fie împinse către limitele filmului. Iar în «Blow-up», redarea evenimentului dramatic, crima, deși pare surprinsă chiar în momentul desfășurării ei, este evitată printr-o elipsă imensă, ca să fie reconstruită abia ulterior din imaginile ei fragmentare.

Toate aceste evenimente, de multe ori brusc și aparent inexplicabile, acționează apoi ca un reactor puternic, dezvăluind realitatea stărilor de spirit a personajelor și situația lor în raport cu lumea (dispariția Anei în «Aventura», moartea lui Tommaso în «Noaptea») și definindu-le prin reacțiile lor față de ele.

Faptul este aproape întotdeauna analizat în cinematograful lui Antonioni prin reflexul lui în oglinda conștiinței, prin urma pe care o lasă în eroii săi. Căci e mai interesant să examinăm ceea ce rămîne



Evenimentul devine simbol. («Noapte»)

Antonioni fluierat. Antonioni adulat. La noi aproape necunoscut. Și iată-l prezent în această stagiune întâi cu «Noaptea», în curînd cu «Blow-Up».

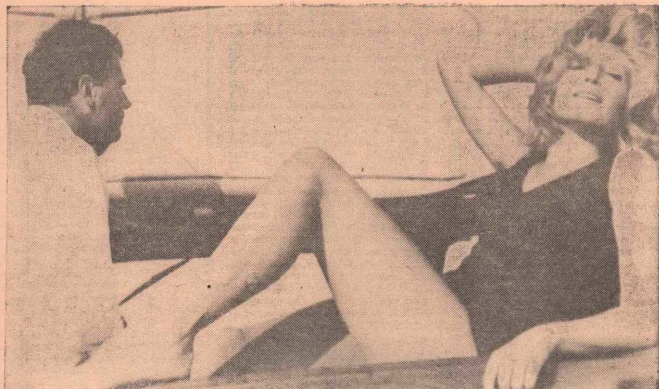
in personaje după experiențele lor trecute» (Antonioni).

## Horor facti

Așteptarea faptului ca o premisă a filmului, poate explica structura de film polițist «à l'envers» a filmelor lui Antonioni: pornirea pe urmele unui eveniment misterios inițial care își prelungește pînă în final efectul ca un ecou, adevărul dezvăluindu-se pe parcurs, treptat, fără nici o surpriză.

Faptul este doar elementul care dezvăluie adevărul psihologic, proiectîndu-l în sfera imaginii, a vizibilului. Filmele lui Antonioni sînt filme ale stărilor de spirit, nu ale faptelor. Acest «horor facti» din filmele sale a condamnat definitiv «infama tradiție teatrală» în cinematograful. Prin Antonioni cinematograful a căpătat acea libertate de expresie a romanului vizată de Alexandre Astruc cînd își proclama celebrul său «camera-stylo», sperînd că limbajul cinematografic va deveni într-o zi «un mijloc de scriere tot atît de simplu și subtil ca cel al limbajului scris».

Odată cu decorurile de carton pictat și cu minunile trucajelor, Méliès a dăruit cinematografului și moștenirea aristocratică teatrală de «recunoaștere, răsturnări sau caracter». Cu Antonioni, cinematograful a arătat că poate exista în afara acestora. În filmele lui nu mai există o schemă dramaturgică clasică, o poveste cu crescendo punctată de noduri dramatice cu un deznodămînt, în care personajele se înscriu cu un rol determinat exclusiv de necesitățile acestei scheme. Intriga tradițională e complet înlăturată, iar în locul evoluției în trepte, prin răsturnări și recunoașteri succesive, filmele sale au o evoluție liniară, construită ca realitatea însăși. În locul intrigii, în locul faptului, forța dominatoare devine în cinematograful lui Antonioni imaginea.



Compoziția geometrizează sentimente („Aventura”)

### Tempul imaginii

Acesta încredere în puterea ei virtuală ca instrument de cunoaștere, unealtă perfect adecvată pentru descoperirea adevărului, este în fond una din idelle filmului „Slow-up”, această mărturisire de credință estetică, un fel de ars-poetica a lui Antonioni.

Adevărul poate fi găsit prin intermediul imaginii, care este în stare să forțeze mai adânc realitatea decât o face omul singur și îi poate fi acestuia un auxiliar de neînlocuit. Ce este în fond secvența reconstituirii crimei după fotografiile făcute în parc decât o încercare de a restabili cursul unui eveniment real, irepetabil, prin imaginile sale fixate de ochii păturașilor al camerei de luat vederi în întreaga lui realitate spatio-temporală? Ceea ce face eroii filmului în această secvență nu este altceva decât o folosire inversă a unor legi ale montajului cinematografic, legi care îi aparțin filmului și îi permit să redea cât mai fidel spațiul fizic real și care sînt aici folosite magistral pentru a re-crea spațiul, cât mai concret cu putință. Foto-

graful este încredințat că arma ucigașă trebuie să se afle acolo, pentru că imaginea, în succesiunea lor, ascultind de legile filmului, îi asigură de asta.

Găsirea mai tîrziu a cadavrului în parc nu este decât o confirmare a încrederii absolute în imagine care l-a călăuzit tot timpul pe erou.

Cu atât mai tragică apare în această ipoteză imposibilitatea acestuia de a utiliza pentru birul saocial formidabilă armă cu care este înzestrat. Nu este aora acestă, indirect, o mărturisire asupra condiției dramatice a creatorului de film în anumite condiții sociale?

Impingînd dedramatizarea pînă la ultimele sale limite, Antonioni își propune să facă o cinematografie a senzațiilor.

Și pentru că sentimentele, stările de spirit, se dezvăluie mai bine în momentele de criză, de hipersensibilizare, Antonioni analizează cu precizie aceste momente în viața personajelor sale. (Sentimentele Claudiei și ale lui Sandro le ia înval după dispariția Anel, Lidia își simte cu adevărat singurătatea, inutilitatea după moartea lui Tommaso).

Eliminînd caracterelor, el încearcă

însă să analizeze sentimentele „în sine” prin intermediul unei limbi pe care îl dorește cât mai apropiat de limbajul primar, neconceptual, al cărui mijloc principal de informare îl constituie senzațiile, stările de spirit pe care o realitate dată le generează. De altfel, într-unul din primele sale documentare Antonioni a încercat, după cum a mărturisit mai tîrziu, „să redea cinematografic senzațiile de gol, de fîdă, de omeșenie” pe care le-a simțit într-un funicular, la Cortina d'Ampezzo.

### Joc de-a adevărul

Pe de altă parte, preocuparea pentru „sentimente în afara caracterelor” explică structura neobișnuită a personajelor sale. Ele nu există ca o construcție aporizică. Regizorul nu mai este un fabricant de caractere, ci un observator atent, obiectiv și lucid. Personajele lui nu se nasc într-un mecanism dramatic pre-stabilit, ci dintr-o sursă de reacții spontane în raport cu un anumit mediu, reacții pe care regizorul le observă și le fixează în timpul filmării. El devine astfel un hot de imagini autentice”, fiind instantaneu, manifestări instinctive, iluminări ale interpretului. Filmul la naștere atunci cînd „creatorul convoacă personajele la locul turnării la un joc de-a adevărul” (R. Farabe). În acest joc apar și limitele conceptelor sale.

Tempul cinematografic nu mai este elementul care sintetizează, care condensează realitatea, el nu mai este timpul lăuzitor, stăruind ritmul existenței reale, un timp arbitrar al conceptelor cinematografice impus de regizor. Este timpul real în desfigurarea lui fixă, fluidă. Este durata normată a reacțiilor, a trecerilor de la un sentiment la altul, durată pe care Antonioni o respectă cu strictețe, căreia el i se supune și care determină caracterul filmelor sale. Gesticul personajelor, reacțiile lor, mișcările de aparat — traveling sau panoramici — toate exprîmînd în fond stările spirituale ale personajelor, sînt mișcări în imaginea filmată care îi determină ritmul filmului. Acesta nu mai este exterior, rezultat din montaj, din variația duratei planurilor, care prin alăturare constituie secvența. Ritmul este aici interior planului, aparține imaginii cinematografice înșiși. Astfel este scena magistrală din „Aventura” cînd Claudia se trezește noaptea

durată care, după cum spune el, „îl determină înșiși filmul”.

Dar o realitate pe pînă din optica fenomenologiei care absolutizează fenomenele în sine în afara oricăror explicații și relații cauzale.

Astfel cinematograful lui Antonioni devine — o dropt — o „ferestră spre realitate”, dar o realitate în care evenimentele sînt doar observate și fixate de regizor obiectiv, acesta intervenind cât mai puțin cu putință în desfășurarea lor.

Ca urmare a acestei concepții, Antonioni desăvîrșește revoluția în montaj al cărui termene apare la Stroheim. El renunță la montajul clasic, elimină succesiunea de cîmp și contracîmp, tăietura fiind considerată de el o intervenție în proces și deliberată într-o realitate dată, care ar altera esența acesteia.

În secvența îmbrăcării Claudiei în camera de hotel („Aventura”) — „cineastul clasic” ar fi realizat filmarea introducînd numeroase planuri detaliu sau „gros planuri” socotite „sugestive” sau „importante”, obligînd spectatorul să vadă într-un mod unic realitatea scenei. Antonioni nu introduce nici o tăietură de montaj, prezentînd simultan cele două personaje în mediul lor firesc. Aparatul parcă se strecoară în realitatea înșiși, dezvăluie gesticul, fața, ochii Claudiei. Tot timpul spectatorul este liber să privească interiorul camerei, să descopere singur elementele pe care le consideră importante în gesticul Monicăi Vitti sau în reacțiile lui Sandro. Nici un prim plan nu se introduce aici pentru a evidenția trecerile de la starea de euforie marcată de dansul Claudiei la starea finală de singurătate, de pustiul în care a plonjat Sandro după plecarea lui Sandro, în camera sordidă de hotel care subliniază sordida perspectiva singurătății ei.

*„Principiul de bază al cinematografului ca și cel al oricărei arte este opțiunea. Cum a spus undeva Camus, opțiunea este revolta artistului împotriva realității”.*

Spectatorul trebuie să observe, să caute, să găsească el înșiși în realitate reconstituită sensul și semnificațiile unui gest, al unei atitudini sau al unui obiect curp în sa.

În aceste planuri-secvențe, pentru a se păstra exactă lumea realității, timpul cinematografic se identifică cu timpul real.

### Identificarea timpilor

Tempul cinematografic nu mai este elementul care sintetizează, care condensează realitatea, el nu mai este timpul lăuzitor, stăruind ritmul existenței reale, un timp arbitrar al conceptelor cinematografice impus de regizor. Este timpul real în desfigurarea lui fixă, fluidă. Este durata normată a reacțiilor, a trecerilor de la un sentiment la altul, durată pe care Antonioni o respectă cu strictețe, căreia el i se supune și care determină caracterul filmelor sale. Gesticul personajelor, reacțiile lor, mișcările de aparat — traveling sau panoramici — toate exprîmînd în fond stările spirituale ale personajelor, sînt mișcări în imaginea filmată care îi determină ritmul filmului. Acesta nu mai este exterior, rezultat din montaj, din variația duratei planurilor, care prin alăturare constituie secvența. Ritmul este aici interior planului, aparține imaginii cinematografice înșiși. Astfel este scena magistrală din „Aventura” cînd Claudia se trezește noaptea

Decorul capătă valori psihologice (schechul „Tre Volti”)



singură și îi caută pe Sandro și treptat începe să bănuiească ceva. Năsterea acestui sentiment este analizată minuțios de Antonioni. Gesturile Claudiei sînt la început lenese, liniștite, jocul în fața oglinzii se prelungește mult, el e filmat fără nici o convulsare temporală. Ritmul se precipită din interior, din gesturile Claudiei care devin mai repezi, mai abrupte, pe măsură ce bănuiala despre infidelitatea lui Sandro capătă tot mai mult conținut în sufletul ei. În locuri unde ritm exterior rezultă din montajul de planuri tot mai scurte, ritmul este aici interior, pornind din înșeși reacțiile personajului. Totul culminează cu goana Claudiei prin coridorul nesfîrșit, încărcat de ornamente baroce, în care agitația și neliniștea ei par mai evident în contrast cu frumusețea greoaie și indiferentă a decorului. Să ne ghidăm, de pildă, la durata planului din „Blow-up”, din parcul cu gazon englezesc, în care fotografia

e redată prin filmarea dansului aproape la durata sa reală. Spectatorul urmărește și sfîrșete prin a avea sentimentul Lidei, prin a simți același dezgust, plictiseală și oboseală sufletească.

#### Decorul, semn cinematografic

Pasiunea pentru autenticitate a lui Antonioni, care a dus la eliminarea criteriului dramatic în alegerea situațiilor și evenimentelor filmelor sale, a dus, evident, la o nouă realizare a valorilor. Valoarea dramatică a unui eveniment este subordonată valorii sale imaginice, figurative. Prin aceasta, Antonioni realizează o întoarcere la sursele cele mai pure ale cinematografiei. Spațiul fizic, decorul devin la el semn, capătă o valoare la fel de mare cu celelalte elemente ale limbajului cinematografic, ca grosplanul sau tăciunea de manta (decorul umed, întunecat din „Strigătul”,

peisajul stîncos al insulei din „Aventura”, decorul geometrizat, modern, abstractizat, de beton și sticlă din „Noaptea”, inspirat parca de formele lui Mondrian sau Malevici, peisajul industrial devorant din „Desertul roșu”, sau decorul stăpînit de obiectul aparatului fotografic transfigurat de razele lunii. Într-o continuă frîngere prin prime de sticlă și prin reflexe care dau lumii forme nebănuite, decor ce apare în atelierul fotografului din „Blow-up”, Acest spațiu devine psihologic și prin stabilirea unei legături între ritm și peisaj, Antonioni acordă astfel o importanță mare planului general foarte larg și foarte lung ca durată, care integrează pînă la dizolvare personajele în spațiu („Aventura”). După cum nota, ca semn al limbajului muzical, are în afară de calitățile sale sonore și o valoare temporală, decorul are și aici o durată, se dezvaluie treptat. El capătă o pondere tot atît de mare ca și cea a persona-



Figurație cu rol principal („Blow-up”)

lă vede pe bărbatul și femeia necunoscută. Fără nici o schimbare de unghi, aparatul rămîne mult timp fix, pe siluetele lor, aproape pierdută în verdele rece al parcului. O senzație de frig și teamă se naște în spectator ca un sentiment al morții.

În afara acestei utilizări „obiective” a timpului, Antonioni mai utilizează timpul „subiectiv”. Prin accentuarea sa, prin ritmul unei exagerate de lent, creînd uneori ceea ce mulți critici ai considerat „timpul morții” al lui Antonioni, el induce în spectator senzația de plictiseală, de neliniște sau oboseală pe care o au multe din personajele sale. În „Noaptea”, tot golul, toată imposibilitatea de comunicare, toată singurătatea lui Giovanni și a Lidei este arătată magistral prin intermediul dansatoarelor negre din cabaret. Erosul forțat, senzația de gol, de inutilitate

„A face filme. Pentru viața mea asta e lucrul cel mai important. Ar fi superficial să fii întrebat ce-mi aduce filmul. Răspunsul e: totul. Fără cinema aș avea senzația că nu exist.”

jelor. De multe ori („Aventura”) spațiul își așteaptă personajele. Lumea este evident atît în peisajul insulei în care dispăre Ana, cît și în spațiul în care călătorește Claudia și Sandro în mașină, culminînd cu plecarea mașinii albe din fața bisericii. Traveling lung, prin strada îngustă, se continuă mult după dispariția mașinii, cadrul rămînd imobil pe fațada casei pe biserică. Agitația eroilor pare astfel inutilă, tot urînd parca să se supună unei încremeniri definitive. Sîrde deja că cerul se va închide în final.

Prin toate aceste elemente, cinematograful lui Antonioni înseamnă un triumf al imaginii. Filmele sale desăvîrșesc o importanță revoluție în limbajul cinematografic iar Antonioni rămîne, incontestabil, unul din cei mai remarcabili artiști ai filmului contemporan.

Radu GABREA

#### BIOFILMOGRAFIE

- 1912 — Se naște la Ferrara (Italia). Cea mai mare pasiune a copilăriei: să deseneze.
- 1936 — Suedii clasice la Polonia, apoi Institutul tehnic. Publică în „Il Corriere Padano” primele cronici de film.
- 1939 — Redactor la revista „Il Cinema”. Scrie un scenariu destinat lui Rossellini.
- 1941 — Asistent al lui Marcel Carné la „Trubadurii diavolului”.
- 1942 — Primul său film, „Documentarul „Camenii” Padului”. Tot atît de revoluționar în documentar pe „Lost Obsession” în domeniul filmului de ficțiune, apreciază critica vremii.
- 1943 — „Neteza urbană” — documentar despre camenii care întrețin curățenia orașului.
- 1943-1951 — Realizează mai multe scurtmetraje — dintre ele, un film despre telefericul de la Corda D'Ampezzo.
- 1951 — „Cronica unei iubiri” — primul său lungmetraj. „Obiectul meu de a țurna scene foarte lungi s-a născut spontan, în timp ce turnam...”
- 1952 — „Cel învinge”
- 1953 — „Doamna fără camelii”
- 1953 — „Sinuciderea tatălui”
- 1954 — Încearcă să obțină bani pentru „Strigătul”. Subiectul nu interesează pe nimeni, între timp tuneează un film inspirat de romanul lui Pavese, „Femei singure”.
- 1955 — „Prietenule” — filmul său cel mai pavesian. Tot mai mulți critici încep să facă legătură între cinematograful lui Antonioni și o frază din „Meseria din a trăi” a lui Pavese: „Principala problemă a vieții și următorează: cum să te rupi de propria singurătate, cum să comunici cu ceilalți oameni...”
- 1957 — „Strigătul”, „Înainte eroii mei se complăceau în durerile lor și în crizele lor sentimentale. Sînt acum în fața unui erou care încearcă să acționeze, să se opună nenorocirilor...”
- 1959 — „Aventura” — Prima consacrare a lui Antonioni. O consacrare — dramatică. După prezentarea filmului la Cannes Monica Vitti mărturisea: „Auzoam în spatele meu, în sală, sarcasmele. Antonioni era aparent impasibil, dar niciodată nu îți vezi zîmbetul atît de înspăimîntat, palid și crispat... Mai trziu, în mașină, a început să plîngă în hohote”.

Și numai după cîtiva ani: —

„Unul dintre cele mai frumoase filme ale tuturor timpurilor” (Michael Aubrian).

# GALA FILMULUI SOVIETIC

„Trebuie scris pentru cinematograful. Filmul este pe înțelesul maselor și al tuturor națiunilor”, spunea Tolstoi, fără să știe atunci, la începuturile filmului, că operele sale vor deveni, peste ani, scenarii pe toate platourile lumii.

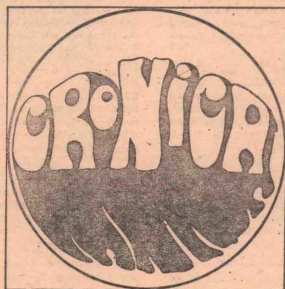
După „Război și pace” a lui Serghei Bondarciuk, ultima ecranizare Tolstoi din lume, „Anna Karenina” în regia lui Aleksandr Zarihi va constitui un moment în Gala filmului sovietic din această lună.

Fidelitatea față de clasicul roman sau, dimpotrivă, interpretările originale ale regizorului care dau filmului pe alocuri o viață autonomă, vor fi desigur tot atâtea puncte de interes pentru critici. Latura feminină a distribuției, pe treptele celor trei generații — Kitt : Anastasia Vertinskaja, Anna : Tatiana Samoilovași, în special, principesa Betsy, interpretată de una din cele mai celebre balerine ale lumii, Maia Plisetskaja — constituie una dintre seducțiile filmului.

Cu „Mariana, agentul 0555”, părăsim saloanele „fin de siècle” și asistăm fără menajamente la lupta împotriva fascismului dusă de sovietici în timpul ultimului război. „Mariana” este deci un film de război. Nu despre luptele deschise din prima linie de foc, ci despre cele subterane, din prima linie de spionaj, organizate în spatele frontului înamic. Elanul eroic este tradus cinematografic potrivit exigențelor genului și intențiilor regizorului.

Mai interesantă este experiența pe care și-a propus-o regizorul lui Karassik de a face un film-document despre Lenin. „6 iulie”. 6 iulie 1918. Pacea fusese obținută de Lenin la Brest-Litovsk. Revoluția trebuia salvată. Stenogramele unei singure zile din acea etapă de lupte pentru cauza revoluției proletare, consemnând activitatea lui Lenin, dictează în cronologia lor reală, pas cu pas, substanța scenariului.

Cel mai puțin eroic, cel mai puțin somptuos, cel mai simplu dintre filmele sovietice prezentate, este însă și cel care își stăruie mai mult în minte: „Tandrete”. Un film care ar fi putut tot atât de bine să se numească ca mult celebratul film al lui Leblouch, „Un bărbat și o femeie”. Mai puțin spectaculos decât exemplul citat, dar de o poezie tot atât de emoționantă. Un film despre fericirea sau neîntrecerea în doi. Se rostesc adevăruri simple, cunoscute. Emoția întâlnirii lor este însă mereu înnoită atunci când o acționează ca Tatiana Doronina — o Anouk Aimée cu stăpân în priviri — trăiește atât de adevărat pe Nura, femeia de la răscrucea virtuților. Între gesturile zilnice cu care ea împlinește evlavios coziile fetei care merge la școală și imaginea bărbatului ce numără seara, ban cu ban, clișeul adus de ea de la oraș, Nura înțelegte privirea unui alt bărbat în care ghicește că fericirea se poate numi și armonie. Dar fericirea ei trebuie să rămână acolo, lângă datoria intranzigentă față de ea și față de cei din jurul ei, chiar dacă atunci nu se va mai putea numi armonie. Autorul acestui film, Tatiana Lioznova, a scris în imagini o poveste aproape de sufletul oricărei femei, o poveste aproape de sufletul oricărui bărbat, o poveste aproape de sufletul fiecăruia dintre noi.



VĂ RECOMANDĂM  
SĂ VIZIONAȚI

capodopera	★★★★
neapărat	★★★
pe răspunderea noastră	★★
pe răspunderea dumneavoastră	★
pe răspunderea DRCDF-ului	■



Vizualizare enormă și voluptuoasă („Noaptea”)  
Izolarea de sine („Samuraiul”)





## NOAPTEA

★★★★

Coproducție italo-franceză. REGIA: Michelangelo Antonioni. SCENA-RIUL ȘI DIALOGURILE: Michelangelo Antonioni, Ennio Faiano, Tonino Guerra. IMAGINEA: Gianni Di Venanzo. MUZICA: Giorgio Gaslini. CU: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernhard Wicki.

„Noaptea” i-a făcut pe unii să-și amintească existențialismul lui Sartre și fenomenologia lui Merleau-Ponty, arta lui Antonioni a fost apropiată de cea a lui Cehov și Scott Fitzgerald, obsesile autorului — s-a spus — sînt pavesiene, au fost invocați Giorgio de Chirico și Morandi, Vailland și Pierre Kast. După toate aceste savante voluptăți ale criticii, cum să îndrăznim să scriem că „Noaptea” e nu numai cel mai pur film antonionian dar, într-un fel, și cel mai tradițional?

De la „Strigătul” la „Noaptea” universul poetic al lui Antonioni are o uimitoare coerență. Motivele circulă redate din noi unghieri, sensurile s-au multiplicat. „Strigătul”, ca și „Prietele”, fusese un arhetip. În timp ce „Aventura” împlineste căutările cineastului într-o operă magnifică de revoluție a limbajului, „Noaptea” poate fi înțeleasă ca o contemplație, ca o antologie a întregii creații a italianului. Mediul investigat a rămas același, condiția cercetată de aseme-

nea — anxietatea sentimentală și intelectuală a omului modern, atașamentul pentru personajul feminin („un filtru mai sensibil decât oricare altul”) e tot atât de viu ca și înainte, temele sînt neschimbate — dezagregarea lentă și disperată a iubirii, egoismul bărbatului pus în cumpănă cu luciditatea femeii, feminitatea misterioasă, enigmatică, aspirația spre fericire, libertatea lăuntrică a omului de artă și realizarea lui socială, dezastrele timpului și ale obștinței, dificultatea de a comunica, singurătatea care devine copleșitoare. Sînt, însă, tratate amplu, simfonice, în variații subtile.

Ca „Strigătul” și, mai ales, „Aventura”, „Noaptea” e opera unei fervori analitice leșite din comun. Pare o analiză microscopică, o analiză capilară, care observă nervurile cele mai delicate ale realității psihologice. Antonioni ne face să simțim frîngerea resurturilor interioare, luminează dialectica mișcărilor lăuntrice, captează nuanțele. E o artă a semnturilor, a penumbrelor, a sur-

prinderii gestului infinitesimal și a ascultării țîșerii. Lidia răscăpăe într-un Milaf de sticlă și beton, pustiu ca un deșert, sau în cartierul de periferie, privește trecătorii, o bătrînă, o fetiță, zidurile roșii de vreme, un ceas sfîrșind sau aburul rachetelor și lăță ființa intimă a filmului — un monolog interior, vizualizare enormă și voluptuoasă. Pentru Antonioni cinematograful trebuie să fie, cred, această magie nespectaculoasă care se naște și se exercită sub ochii noștri, această atingere a plămîni și această respirație firească a „subiectului” prin zeci de detalii insolite, văzute pară înconștient, înmulțindu-se aparent haotic. Niciodată, ambianțele, decori, n-au fost, ca aici, dramatis persoane și nicodată meteorologia poetică a lui Antonioni — ploaia sfîșuitoare, lumina crudă a după-amiezii, seara căzînd molcom, zorile livide și mersușe în care eroii încheie print-un gest disperat drama — n-a fost mai tulburătoare.

## SAMURAIUL

★★★

Coproducție a studiourilor franco-italiene. Un film de Jean-Pierre Melville. IMAGINEA: Henri Decae. CU: Alain Delon, François Périer, Nathalie Delon, Michel Boisrond, Caty Rosier.

„Samuraiul” este un film despre singurătate. Egală cu singurătatea profundă a samuraiului sau a tigrlui din junglă poate fi și aceea a omului singur în vacuumul civilizației. Esența solitudinii a rămas aceeași. Adncimile ei sînt însă mai greu de bănuț. Dincolo de vitalitatea zgometoasă a mașinilor, de surisurile machiate, de reclamele multicolore, Melville știe să descopere izolarea de sine, construind numai prin sugestii „stările” personajelor sale.

Pentru iubitorii de etichete, „Samuraiul” trebuie numit, în primul rînd, un film psihologic. Tot pentru acesta, „Samuraiul” este și un film polițist. Sîntem martorii unei crime, urmărind o dată cu poliția vinovatul,

asistăm la duelul de forță dintre o bandă de gangsteri și un luptător solitar.

Care sînt interesele celor care plătesc crime? De ce Jef Costello omoară? Nu primim nici un răspuns, pentru că toate acestea „nu au importanță”. „Nu au importanță”, așa cum însuși Jef Costello — samuraiul parizian cu privirea expresivă în inexpressivitate — o spune, de fiecare dată, cînd este întrebat: de ce? Așa cum mecanismul polițist al Samuraiului „nu are importanță” decât în plan secundar, decât în măsura în care, creînd un subtil, periculos joc de situații, evidențiază caractere și tensiuni psihice.

Parabola samuraiului este refăcută pe un meridian vestit, astăzi. Samu-

raiul lui Melville a lăsat spada. Tînește cu pistolul. Tot fără gresală. A renunțat însă și la cauzele drepte, fiind mai mult un simbrăș al morții decât al dreptății. Tradiția legendelor cu samurai este însă păstrată prin aceea că ei nu pot fi nicodată învinși cu adevărat. Nici prin moarte.

Renunțarea la jocul de-a crimea și la miza lui mercantila este spectaculoasă. Mimînd o nouă crimă, pe care era hotărît să n-o făptuiască, Jef Costello se predă. Nu poliției, nici bandei care-i cumpărase priceperea. El se predă morții, singurătății eterne.

Melville a făcut un film „strîns” ca o partidă inteligentă de șah. Fiecare personaj are rigurile sale.

## VARĂ CAPRICIOASĂ

★★

Producție a studiourilor cehoslovace. SCENARIUL ȘI REGIA: Jiri Menzel, după romanul lui Vladislav Vancura. IMAGINEA: Jaromir Sofr. CU: Rudolf Hrusinsky, Vlastimil Brodsky, Mila Lyskova, Frantisek Rahak, Jana Drchalová. Film distins cu Marele premiu la Festivalul internațional de la Karlovy-Vary, 1968.

Uimitor este acest unic spirit care străbate peste tot în filmele lui Menzel. Pentru că dincolo de evidentele sale calități de cineast competent — scenarist, regizor, actor —

ceea ce aduce Menzel nou în cinematograful, este tocmai spiritul său antipostic prin excelență, care dezvăluie aproape cu cruzime permanența anumitor ipostaze groteske ale

Echilibrul delicat („Vară capricioasă”)



celor mai intime manifestări umane. Nimic, nici războiul („Trenuri strict supravegheate”), nici absurdul morții („Moartea domnului Balzhazar”) nu pot îndepărta grotescul.

"Noaptea", din care s-a făcut adesea un standard al cinematografului modern și al așa-ziselor deamnatizări, are atributele clasicității. Există aici o puritate și o geometrie cristalină, o artă a rigorii care se întîlnește doar cu exactitatea lui Stroheim sau a lui Bresson. Povestea, concentrată în timp, se dezvoltă în ritmuri înecate și lentore, sau mai bine zis lentorii, devin imagine dramatică a filmului, o imagine insolită a spaimei. Dar nu există nici o "lungime", nici o alunecare înălturi în acest film al digresionilor. Apoi, actorii evoluează cu o extraordinară precizie ritmică, traveltugurila laterală și înăpoi, remodelările cameralului pentru a reinventa ambianța sau pentru a descoperi o fizionomie sint act de rigorozitate, încît s-ar putea zice că filmul se datorează unui inginer, la Antonioni, ca la Bresson, simplitate a doar aparentă.

George LITTERA

## PRO SAU CONTRA?

George Littera are dreptate în tot ce spune altă de frumos despre "Noaptea" și despre Antonioni. Dar e prea puțin, pentru că întodeauna e prea puțin ceea ce scrii despre capodopere. Sistemul datoriei lui... Nu știu niciodată ce va urma sau cum va mai urma ceva, alt de perfect și de uimitor, după ce vezi fiecare film al lui Antonioni. A mai urmat însă experimental "Deșertul roșu", genială ratare. Și "Blow up", filmul-minut. De fapt "Blow up" este o continuare a "Noaptei" în zilele noastre. Dar începând în parcul roman la începutul zorilor se retrădise în următoarea zi pe gazonul Hyde-parcului. "Blow up" e

drama matorului, a convenției spectacolului, o fascinație terifiantă pe care vizualul o exercită asupra lui Antonioni. Între un film și altul Antonioni face sinteza a tot ce s-a petrecut în cinema. Și astfel își exercită această artă condamnându-l contemporanul să inventeze un alt cinema, mereu unul nou, cu speranța că Antonioni se va opri de data asta și că astfel vor coexista, ca un omagiu.

Gelu IONESCU

Îl voi continua pe Gelu Ionescu nu pentru că G. Littera n-ar spune totul despre o capodoperă cum este "Noaptea", dar pentru că după "Blow Up" care continuă "Noaptea", așa cum prea bine afirmă Gelu Ionescu, Antonioni pare să-și fi ales, poate pentru un timp sau numai

pentru un film, acela filmul de acțiune, a filmului atitudine. Declarațiile pe care le-a făcut înainte de începerea primei sale realizări americane ni-l relevă ca pe un foarte preocupat observator al fenomenului social concret și al unui aspect ocult: violența. "Zabriskie Point", filmul la care lucrăm în prezent, la Los Angeles, la pulsul unei lumi la ceasul contestației, al negării întregii opoziții și poate că nu se spune Antonioni și al cărei afirmării. Oricum, rețele și lucidul analist care este Antonioni pare să simtă nevoia acum de a prinde evenimentele în substanța lor, dincolo de vîlva publicitară pe care o provoacă. Între "Noaptea" și "Zabriskie Point" lăsați pe de-a scrie de fapt și istoria unei epoci.

Mircea ALEXANDRESCU

Drumul său obligatoriu. Dacă meseriile lor se învecită, un personaj e defoliat, celălalt rămîne în joc. Cuvinte aproape că nu se rostesc. Gîndul se exprimă prin gesturi laconice.

Melville a gîndit filmul odios în imagini și aici avem înălțarea psihică, și încă o dată, "primere" imagini, într-un subtext al gîndului necrofit, cu care mîsoară singurătatea, inteligentă cu singele rece, bărbărie spectaculoasă. Treptat, civilizația de motoare, butoane și automate este prezentă. Aparatul însă o învecită, zăpăcit, suspinând-o parcă, lent, cît mai lent cu puterea. Samurailor, acesta cu tencolait, pălărie moale, mînuși albe, care fură mașini și omorîu cu o siguranță rapidă, are necărită de statuie. Aparatul face

popasuri prelunge pe nemăsură unei expresii. Tehnica acestor oprii este altă de bine gîndită, încît îți lasă impresia că secvențe foarte lungi sînt o înălțare de stop cadre. Ritmul static exterior amplifică prin contrast emoția interioară. În film nu dă momente, ci feluri de suspense. Totodată ritmul trăgînat aproape exact samurai apăsare de strămășul său de la spate răsar.

Nu din obișnuință, nu pentru că se cade ca ultimele rînduri să fie dedicate interpretării, ci pentru că sobrietatea lucidă și poezia reținută a jocului lui Alain Delon ne obligă să-l amintim numele ca egal pîrtă la fascinația înțelea a acestui compozitor cinematografic, alături de Jean Pierre Melville.

Adina DARIAN

## PRO SAU CONTRA?

Am dublă asupra opiniei că "Samurailor" e o parabolă. Ei se află la limita de jos a spațiului ce permite o interpretare simbolică și la limita de sus o filmului cu poveste și lecții. Or o parabolă cuprinde întodeauna un transfer clar urmat de o certă și explicită intenție morală.

Sîntem înaintea unui caz de singurătate animată. Este și un film despre ascenda performanței. Jef-Delon apare ca un inger al crimei care și îndeplinește sacral ritual, în afară de fericire și nefericire. Misterul său rămîne

socrul. Sîntem cenzurați. Delon se poartă cu noi ca un stăpîn — să nu uităm însă și pe Citty Roiser, forestiere și vitrinole, toate ale lui Melville, vecinul capodoperei.

Gelu IONESCU

Îl socot pe Melville un bun, un strălucit meserieș. Meserisărilor nu este oprit accesul la subtilitate și elocvență — iar cronică aduce în acest sens argumente edificatoare. Dar — ceea ce cronică nu spune — el își barează totuși drumul spre marș ară, print-o corecție afectivă în tratarea lucrurilor comune, în atmosfera, simboluri și aluzii — vezi colivia, simbol al singurătății, vezi albul cu telefonul, cînd albul e urmărit de polție, vezi însăși liniaritatea expres-ermetica a eroului, "cross" după un model exotic.

Valerian SAVA

Ne reamintim de falomasa exegeză shakespeariană a criticului polonez Jan Kott care încearcă să-și explice convectura tragicului în grotesc, ca o trăsătură specifică a unei anumite arte. La Menzel, dacă acest lucru este mai puțin clar în primele sale filme, el devine evident în "Vară espriosa", și poate tocmai excelența de stil caracteristic pentru Menzel explică nedesăvîrșirea filmului. Nu mai este, evident, vorba de conversiv. În acest film grotescul domnește nestînjnit, zugrăvind psihologii, analizînd mediul social. Filmul întreg este o încercare de a demonstra inconsistența unor simboluri poetice uzate, inconsistentă care ține de semnificația pe care o atribuie acestor simboluri poetice erorii filmului și care distruge aura de poezie a simbolului, închinînd iremediabil în el însuși cercul de grotesc și de urîtenie.

Venirea în țîrgușorul de provincie a unui echilibrat care însoțitoarea lui stîrnete în acest orăpel furtuna,

dezîntîndul refuzurile celor trei onorabili cetățeni ai țîrgului.

Dar saltîmbacul este urit, puțin idiot, iar însoțitoarea lui, blondă fermecătoare, este departe de a fi altceva decît o altă variantă, e drept, puțin mai tînără, a nevastei neglijate a domnului Antonin. Cei trei onorabili, pîlăsiți de partidele de pescuit, viceșii și încearcă pe rînd o aventură cu acțiunea necunoscută, în timp ce nevasta neglijată a domnului Antonin se refugiază în vagonul circului pentru, a-l îngrîji, așa cum o merită, pe un om așa de extraordinar". Și pe acest subiect cu resurse comice evidente își țese Menzel admirabilul său covor de detalii și observații tipologice.

Dar, cum se întîmplă de multe ori în artă, în mod inexplicabil, nici talentul, nici premisele excelente nu împiedică filmul în ansamblu să lase o senzație de nedesăvîrșire. Există poate o prea unilaterală caracterizare a personajelor, o exploatare nenunțată a mizei erotice.

Cu toate acestea, filmul conține câteva momente cinematografice unice.

Să ne amintim numai de acea secvență sortită să rămînă fără îndoaială antologică, cînd domnul Antonin și colonelul îi cos urechea preotului cu un cîrlig de pescuit. Este o secvență prototip pentru a călă spirit al lui Menzel de care vorbeam la început.

Structurat după exemplul lui Forman, pe mari momente de analiză, duse pînă la detaliu, fundamental anti-epic, filmul se dezvoltă printr-o dilatare excesivă a momentelor cheie, printr-o insistență deosebită, aproape înăpăstiată asupra lor și poate și asta să fie o altă cauză a incompletetii sale reușite. Această dilatare excesivă la Forman sau Paser se baza pe revelarea unor adîncimi psihologice, îndetălit și suspensul erau în personaje. În gesturile și acțiunile lor, pe cînd aici, filmul are subiectul detaliu de schematic, previzibil și revelările psihologice sînt mai puțin minuțioase.

Radu GABREA

## PRO SAU CONTRA?

Se pot admira aici calitățile creației de atmosferă, tehnica strălucitoare, de virtuozi și scăpările ironiei lui Menzel. Dar filmul dă mult mai puțin decît pretinde, are destule efecte telefonate și, cum observă cronicarul, o dezvoltare schematică. E mai degrabă un mecanism (care funcționează impecabil, fără îndoaială), decît un organism viu. Armătura parabolă se vede bine, în timp ce acțiunea, pulsația detaliului de viață lipsește.

George LITTERA

Mi-a plăcut mult "Trenuri strict supraproiectate", în ceea ce privește "Vara capricioasă", împărtășesc mai puțin entuziasmul cronicilor. Filmul mi se pare, la nivelul autorului, doar ca divertisment, un intermezzo în care realizatorul se amuză, savurîndu-și propriile subtilități.

Valerian SAVA

(Cronica filmelor continuă în pag. 46)



„Billy minicosul”

(„Oare a avea imaginație însemnă a minți?” — T. Liana)

## Cronica spectatorului

Despre „Fragil”... lui Bergman

„Filmul este o confesiune; a regizorului sau a unui bătrîn oarecare, asta nu contează. În film se află teama de ireversibilitate, obsesia ireversibilității, încrederea în ireversibilitate. E greu să stabilești preciz coordonatele acestor concluzii. E mult mai simplu să înțelegi că o reală și adâncă conversație între oameni.

Secvența cu primul vis. Bătrnul se găsește singur într-un cartier necunoscut, pustiu, lipsește limba ceasului din stradă. Timpul e singur. A apărut un om. Dar e orb și mut, e și el singur, e poate singurătatea în persoană. Când o atingi se prăbușește, dar moartea ei e doar ficțiune. Singele i se împrăștie, ea dispăre ca orice cor în descompunere. Cel care moare cu adevărat ești tu. Ești ucis de propria-ți singurătate. Apare un dric. El e singura farmă de viață. Ea nu o arăbă pentru că n-are viațio. O roată se desprinde. Se oprește strivită. E partea ta de vină și de viață. Restul, chiar și pe trei roate, merge înainte. Apoi fica în fața morții. Dar obsesia morții e nelămurită față de obsesia unei vieți egoiste. Când ești egoist, singurătatea e cea mai grea și cea mai „obșivată” sentiment, mai ales când ai fost obișnuit să fii singur. Visele îți lămuresc adesea sensurile vieții și încearcă să te învețe să trăiești așa ca să și te spună la un moment dat că ești valoros pentru că ții să trăiești. De fapt nu ții nici atunci, ai vrut să pleci singur la drum, dar împrejurările te-au azvirlit într-o furtună, meară a vieții (accidentul); relațiile dintre oameni, adevărul și duritatea concluziilor.

Regizorul nu vede o graniță clară între vis și realitate, confundă intenționați (aceiași actori) personaje din viața cu cele din vis. Și așa e mereu preț în visele sale conversând cu ele. Unele sunt umiltoare, dar fi spun adevărul. Ele pătrund în conștiință, „clare”. Într-o secvență, Isak se apropie de un geam și privește înăuntru pe Sara și pe Siegfried. Rîndurile de păr și negru, fusese atras de muzică, de muzica vieții dinăuntru. Vrea să pătrundă și el în ea, dar mina i se oprește într-unul care-l sfredește dureros. Privește într-un microscop, dar își vede ochii în locul realității, e o continuă întoarcere în sine. Nu înțelege rîndurile de tablă pentru că nu a știut să ceară lătare la vreme și în urechi își sună o replică precedentă: „Iuma îți spune prietenul omăni”. Pentru că nu ție cine este Isak Borg.

Diagnosticul îl greșesc. Il obsedă moartea și ea ride de el, de greseli lui, demonstrîndu-i clinic că existența i-a fost absurdă singurătate. Soția i-a murit devreme, poate din cauza incompetenței lui în a trăi. Și-a ucis intimitatea de dragul singurătății. Ajuns la capătul drumului începe să înțeleagă marea lui eroare. Și atunci caută intimitatea pierdută (în relațiile cu menajera), caută căldura sentimentului în acel „să ne scriem” adresat tinerilor, se caută pe sine în coplărie (ultima secvență). Sara în alb și Isak în negru. Sara îl duce de mîna. Ei doi înseamnă un început și un sfîrșit. Între ei există coplărie și afi. Dar ei rămîne departe de firul ei, în virtutea ireversibilității. Teamă de ireversibilitate ar putea fi și retragerea în moarte sau pur și simplu renunțarea la o existență vie, împărțită cu ceilalți. Încrederea în ireversibilitate s-ar putea defini prin titlul filmului: fragil se împrăștie, sint reoluți, dar pentru că există o „cauzalitate” în faptul că s-au împrăștiat, el nu mai înseamnă pe urmă același lucru.

Reapare repede o viață, nici un cuvînt de prîsos sau poate două-trei de atmosferă. Felul de a trata viața mi se pare nou prin lipsa de a apela la fantastic. Muzica aproape că nu există sau atunci când apare, reprezintă lucruri foarte precise, indispensabile expresiei de ansamblu. Ocolind discuta care se poate înfățișa în jurul oamenilor din film (caci acestui film mi l se poate face o cronică) și o discuție despre religie, în care regizorul rămîne neutru sau poate că nici nu are hotărît răspunsul.

Isak Borg pare a fi „Umberto D”, dar mai filozof și mai necunoscut.

ADRIAN ISTRĂTESCU  
Liceul Gh. Lazăr — Sibiu  
str. Tipografilor nr. 10

### „Vin elclitii”

„Ce contează dacă artistul își sparge numele unu în cap sau apucă o piciorul o hirtie de 10 lei? Ce dacă publicul vede mai mult numele artistului pe generic sau ride la prima lui apariție din simpatie și cu simpatia rămîne. Intriga? Cît se poate de puieră. Umor? Numai dacă te gîndești la coada de la „Republica” la prima reprezentare (deși nici acestua nu era mare, căci publicul are fier). În schimb, peisaje cîte vrei — cum nici în documentare nu înțelegi. Mă mir că elclitii n-au fost și pe literal sau pe la mișcările din Moicovici. De la „Corigența domnului profesor” comedie românești încep să cam rămîne repetate.

NICOLAE DĂSCĂLESCU  
student, anul IV  
Institutul de Construcții  
București

### Poșta „Cronicii spectatorului”

ALEXANDRU DAVIDESCU — str. Maximilian Popper nr. 35 București  
Cronica dumneavoastră la „Mes-teaculni” are multe calități dar punctul de vedere nu mi se pare ferm. Vă rugăm să reveniți.

### În jurul articolelor noastre

#### • N-ai fi necesar un sondaj printre elevii

„Aș vrea să subliniez că nu trebuie confundată introducerea filmului în școală cu obiect de studiu cu modernizarea mijloacelor de predare prin folosirea filmului didactic sau științific. Filmul didactic va deveni fără nici un fel de discuție un prețios ajutor al profesorului, la fel de obișnuit ca harta sau mulejele. Dar asta nu înseamnă că elevii fac cunoștință cu arta filmului, după cum privind un mulej de ghips nu se potede sculptura. Consider că este absolut necesar să se prezinte elevilor, cel puțin celor din ultimii ani, un curs în care să se predene istoria, teoria și estetica filmului, toate însoțite bineînțeles de exemplificări corepunzătoare. Evident, se pune problema suprancăririi elevilor. Dar pentru a rezolva această problemă propun să se facă un larg sondaj în rândurile elevilor din clasele X-XIII. Ei vor putea spune mai precis dacă au sau două ore pe săptămîna în care să se studieze arta filmului constituie o suprancărire a activității lor școlare.

SILVIU ZIMBA  
str. Horezu nr. 19 — Craiova

„Filmul trebuie introdus în școală pentru că cu cultivate sensibilitatea elevilor, să le exerseze puterea de judecată asupra filmelor foarte bune.

MARCEL POPESCU  
elav cl. X-a — Căilărași

#### Opinia unui profesor:

În calitate de diriginte la o clasă cu elevi mai mari, am clutat să programez vizionarea și discutarea unui film românesc cu o valoare deosebită pentru a tinerilor noștri. Trebuie să spun că am găsit foarte greu filmul care să răspundă scopului urmărit și întrebărilor înfrigate ale elevilor mei. Poate că se vor găsi scenarii și regizori care vor spune că nu au posibilități noastre. În a cunoaște specificul problemelor tineretului. Care documentarea în sensul acesta este atît de dificilă? Pentru că vorbesc despre asemenea

întrebări, iată și cîteva pe care mi le-au pus elevii mei: „Mai există eroi în zilele noastre?”, „Se găsesc astăzi iubiri atît de frumoase ca aceea dintre Romeo și Julieta?”, „Putem vorbi cu părinții despre iubirile noastre?”, „Cît poate dura o prietenie adevărată?”. O sursă interesantă de informare o oferă reportajele și anchetele din ziare. Unele din acestea sînt alarmante. Specialiștii noștri ar trebui să le studieze.

Prof. ANATOL PAVLOVSCHI  
Liceul din Urziceni

#### Opinia unei eleve

„Trebuie să remarc, de la început, zgîrcina cu care a fost reprezentat tineretul nostru în film. Găsesc lucrul acesta inexplicabil. Nu știu de ce există înrădăcinată ideea că pe ecran tinerii trebuie să apară neapărat numai în posturi de eroi imaculați. Când îți cunoasc altele cauze (relatate în anchetele ziarelor) de tineri care au pășit greșit în viață, în filmele noastre nu mi se arată decât personaje stereotipe pe care debitează replici sfîrșitoare. Eroul e sau student sau muncitor pe șantier. Dar atunci cînd se încearcă a scria un scenariu aparîndu-și ocrălia, se pornește o adevărată campanie împotriva realizatorilor, iar uni amici de-ai mei care păreau aștezați și foarte de treabă, își aduc deodată aminte că s tineri respectabili și cer înlămurarea filmului. În consecință, filmul abia dacă e programat în cîteva săli obscure de cinema. Și ficut vîlă — filmul e imoral, filmul e fals, etc. — i s-au găsit păcate adevărate, dar cîte neadevărate, încredințate absteria atenției publice de lăfăia înscrucere ale filmului românesc, spărgîndu-se toate oalele în capul bietele „fete fermectoare”. Dar pentru numele lui dumezeu, arăstăm! În întodezina de scoră imorală în acest film! Priviți cîi tineri își pierd vremea tot încercînd la IATC și nefăcînd nimic în tre timp și nu mai au nimic de spus!”

Dacă nu avem multe filme bune, oare nu aveți și dumneavoastră, stimați croniciari, o parte din vină nelăcurajind în întodezina de scoră unele filme ca „Diminețile unui băiat cumințe”, „Gioconda fără suris”, „Meandre”, îngenuchinînd însă cu laudele la filme „fără valoare” numai pentru că erau acolo o cooperativă agricolă și un șantier? Ar fi bine să reflectați la problemele acestea, stimați croniciari.

„Din toată scrisoarea mea aș vrea să înțeleg că am atenuat aceste rînduri pe hirtie din dragoste și respect pentru această artă și că nămi credincios că filmul românesc, în ciuda filmelor proaste pe



„Harakiri”  
„Elevii mă întrebă: „mai există eroi?” — prof. A. Pavlovski.)



„Copilăria lui Ivan”  
„De ce nu avem un cinematograf de reîlăziri?” — M. Boholțeanu)

care le-am văzut. Cred într-o schimbare, cred că va veni o vreme când studioul „București” ne va oferi numai filme de calitate. Cine știe, poate că și scrisoarea mea va ajuta într-un fel?

ILIANA MICU  
Magistrala Nord-Sud nr. 15  
Bloc 9 scara C, et. 8, ap. 109 —  
București

N.R.: Hotărât că scrisori ca ale dumneavoastră, pline de sinceritate și pasune față de filmul românesc — chiar dacă punctele noastre de vedere diferă — nu ne pot decât ajuta în argumentarea marilor existențe ale cinematografului nostru. În ce privește filmul la care vă referiți, revista noastră și-a expus părerea deschis și fără menajamente demonstrând defectele lui profunde, slăbiciunile mesajului, echivocele supărătoare. Fiește că nu avem orgoliul de a spune ultimul cuvânt. Nu dorm și detinem tristul privilegiu al adevăsurilor monopolizate. Regretabil a fost — după părerea noastră — că în cazul de față nu s-a decisărgic o dezbateri, ci o „baterie” unilaterală împotriva unui film, departe de a fi „necivul” rebut al studioului nostru. Or filmul nostru nu se poate dezvolta decât în discuții vii, contradictorii, pro și contra. Niu ne rămâne decât să sperăm că în viitor vom face filme mai bune decât acesta, filme în jurul cărora pasiunile să se confrunte multilateral (și abia de ce să se confrunte) cu acuitatea cu care o faceți și dumneavoastră. Vă mulțumim.

„Angelica și Sultanul”  
„Cine nu și-a dorit să fie frumoasă ca Angelica?” — N. Ursecu)



## Cine își ride de noi?

Am 18 ani, aștept și eu ca și mulți tineri de vârsta mea, filme dedicate nouă, filme care să ne convingă. Dar noi „înghitim” filme cu viteji medievali sau cu falmoși cuceritori ai far-vestului; ieșim însă de la „Un bărbat și o femeie” cu sufletul rădind de o copleșitoare mulțumire, încrezători că în viață dragostea nu are opreliști. Am văzut și filme ca „Statornicia rațiunii” care, chiar dacă nu ne-au mulțumit pe deplin, cel puțin au analizat problemele tineretului și au prezentat o anumită situație care ne-a făcut să reflectăm. Și în cinematografia noastră există câteva filme care s-au ridicat din nolanul de mediocrități, ne-au plăcut filme ca „Pădurea spinzuraților” sau „Răscola”. Am început să realizăm și noi câteva seriale dintre care „Haiducii” s-au remarcat printr-o oarecare spontaneitate, umor și fantezie. Așteptând „momentul românesc” în film, ne permitem totuși să consumăm peliculă cu „Zile de vară” care nu-și fac loc nici măcar în limitele mediocrității. De ce ne sîm impulsul capul cu subiecte atât de fide și lipsite de importanță? De ce „sîntem siliți” să înghitim colorate idilice scene cu fete transformate în naiade și atitea altele? De ce actorii buni ca Ștefan Bănică și Coca Andreescu sunt obligați să-și trivializeze personalitatea în asemenea „filme”? După vizionarea lor, ai senzația că cineva

își ride de tine, că cineva socotește minciună capacitatea ta de a aprecia un film.

GEORGETA CĂPRUȚĂ  
str. Tipografilor 29 — Sibiu

## Felicitări lui Ion Bostan

Bravo, de zece ori bravo, felicitări din toată inima, lui Ion Bostan pentru scurt-metrajul său „Histria, miracolea și lebedele”. Este un adevărat poem simfonic în imagini pe care tare ai vrea să-l vadă multă, cit mai multă lume, mai ales tinerii.

PROF. SARVAS KARIPIDIS  
str. Bach 5 — București

## De ce nu pot vedea filmele care-mi plac

În nici o țară nu s-a ajuns încă la o asemenea tehnizare încît să-ți se proiecteze același filmul pe care vrei să-l vezi. Sînt de acord, așa e. Dar atunci ce rămîne de făcut? Singura soluție posibilă ar fi readucerea pe ecrane a cit mai multor filme valoroase, rulate de-a lungul anilor. Să primim înăz programul filmelor ultimilor luni. Din aproximativ 30 de filme cite rulează săptămînal la cinematografele din Capitală (exceptînd Cinematograful din Capitală sau două sînt valoroase, restul balast — non artă. De ce oare nu se readuc cit mai multe filme bune pe ecrane? De ce oare nici un cinematograf nu este „specializat” în această direcție? Priviți vă rog și dumneavoastră,

programarea filmelor în ultimele luni și fiți sinceri, tovarăși răspunzători de răspîndirea artei filmului: cite filme valoroase găsiți și pe care ați dori să le vedeți?

MIRCEA BOHOLȚEANU  
Biblioteca Centrală Universitară  
București

## Și lărași despre reîlăziri

Vreau să aflu de ce nu se achiziționează cit mai multe comedii ale marilor clasici ai genului, mult mai scumbele decât jalinicele comedieroa ce domină ecranele în prezent. De ce nu se reiau marile comedii ale ecranului? Ele ar trebui scoase de la naftalină și repuse în circulație, nu de alta, dar noi, tinerii de azi, abia dacă am aflat de la cei maturi sau din vreo statistică întîmplătoare despre ele.

AUREL POP  
Jibou

## N-o înfieriți pe Angelica!

De ce s-o înfierăm pe Angelica? Oare nuia de filme cu gust amar avem nevoie? Să nu rezisti decât la o jumătate din „Angelica” mi se pare exagerat. A viziona doar filme strict psihologice, strict apropiate de viață, înseamnă a-ți limita orizontul; e ca și cum ai elimina din literatură basmele și din viață — revoria. Pentru că cine nu și-a dorit să fie frumoasă ca Angelica, viteză și stăpîn pe sine ca un cow-boy? Văd și „Cleopatra” și „Angelica” și „Căderea imperiului roman” și mi spon că „Război și pace” a fost incomparabil mai bun. Părerii și iar părerii.

N. URSESCU  
studentă — București  
N.R. Părerii și iar părerii...

## Dialog între cititori

● Răspuns cronici semnate de cititoarea Carla Barbu la filmul „Billy minciunosul” (Cinema nr. 7/1968):  
„Am citit cronica Carlei Barbu înainte de a vedea filmul. De obicei procedez invers. Am rămas surprinsă, după vizionare. Nu prea se potrivea cu ce citisem. Billy nu este nici „minciunos”, nici „fricos” (cuvîntul „las” îl găsesc prea greu, prea nepotrivit). Billy nu este un minciunos. Are imaginație. Tovarășul Carla Barbu clasifică oamenii în două categorii: minciinoși și „fricoși”, cel mai adesea lasi!” Oare a avea imaginație, înseamnă a minti? Dacă-ți numim pe Billy minciunos pentru visele sale, de ce nu am numi-o minciunoasă și pe fetița cu chibrituri a lui Andersen ca și pe atîta alți vizitatori? Găsește această categorisire îngustă, neîntemeiată.

T. LIANA  
Galați

## EXPRESUL COLONELULUI VON RYAN

★ ★

Producție a studiourilor americane.  
REGIA: Mark Robson. SCENARIUL:  
Wendell Hayes, Joseph Landon.  
Dacă romanul lui David Westheimer.  
IMAGINEA: William H. Daniels.  
MUZICA: Jerry Goldsmith. CU:  
Frank Sinatra, Trevor Howard, Brad  
Dexter, Sergio Fantoni, John Leyton,  
Edward Mulhare, Wolfgang Preis.

Mark Robson face parte dintre regiilor pe care Hollywood-ul i-a lansat în anul 1949-50. Într-o perioadă când America, traumatizată însă de pe urma războiului, dar operându-se deja distanțarea necesară, începe marea serie a filmelor inspirate din campania din Pacific și de debacularea în Europa. Seria se continuă și azi, pentru că tema este prea ademenitoare, succesul prea la îndemână, pentru a se renunța cu ușurință la ele.

Desigur, nu toate aceste pelicule pot fi asemuite — ca stil, valoare cu adevărat cinematografică sau ambii artiști — cu un film din 1949-50, cum este „Luzul celui mare”. Nu știu dacă, în general, clădit în istoricul genului, cu excepția aceluia „Zis ca mai lungă” (care rămâne pentru filmele inspirate de cel de-al doilea război mondial, ceea ce „Luzul” lui Renoir este pentru primul război) ar putea fi desprinse multe altele. S-ar mai putea probabil aduce „Evadată”, „Podul de pe râul Kwai” sau „Evadarea care merge”, în schimb, misună produse de duzină — americane de producție americană sau sinteză desvârșită, o desvârșire strict artizanală însă, și trebuie să recunoaștem că nu sîntem atenta de răsfăț înțeles să privim cu blazare la reușita unei pelicule ca „Expresul colonelului Von Ryan”. Film care ne cerește prin ingeniozitatea scenariului, vigoarea ritmului și măiestria interpretării; film care se străduie — și, cred eu, izbutește — să țină trează atenția spectatorului ce se va surprinde, nu o dată, cu răsufarea tăiată, stînd în cumpănă dacă să i se ridice părul mîncă sau să zăbovescă.

Regizorul nu are ambiții exagerate și se ne aștepte să ne-o demonstreze. El se ascunde — cu modestie sau pentru că puterile-i se opresc aici — împoia scenariului, multumindu-se să-l pună în mișcare și să aplice ceea ce meseria și experiența lui învâștă. Deci, un film fără pretenții estetice, fără să poarte pecetea unui dirijor foarte personal și mînt de har. Dar, dar un film desvîrșit executat, pe o temă suprapopulară și, prin asta, cu atât mai primejdiosă. Pentru că trebuie să simțim banalitatea subiectului. Cu ce? Cu meserie. Să fie acesta oare un merit derizoriu?

Un lagăr de prizonieri în Italia anul 1943, în care ajunge, picat din cer și în flăcări, pilotul american Ryan, Frank Sinatra. Colonelul Ryan începe prin a colabora cu autoritățile lagărului — de unde și porecla de „Von” — pentru că, pînă la urmă, să organizeze evadarea întregului lagăr și îmbarcarea lui într-un tren (expres). Destinația: libertatea. Încercarea de analiză psihologică de la începutul filmului este sumară și, cunoscînd metodele genului de care pomeneam, falimentară a priori. Împănarea clasică în buni și răi arhimozată, iar complexitatea dramei, opusă extremei simplificări a moralei ce decurge din ea, învîșată pe de rost. Toate le știu dar pe toate le aflăm din nou, știm și că un film cu prizonieri și lagăre de război este o poveste despre copii parșii: naște o reacție fulgurătoare de simpatie în sală. Mesajul profund uman este inevitabil. Toate astea le știu prea bine și totuși filmul ne place. Ne plac încă pînă și cunoscutul „potea fetei”. Da, devreme ce ele sînt prelucrate, metamorfozate, asimilate cu inteligență unui tot ce vadește știință a meseriei, talent cinematografic. Nu har, nu geniu. Nici măcar talent pur și simplu, ci numai cinema.

Rodica LIPATTI

### PRO SAU CONTRA?

Scenariul ingenios, e mult spus. Dar știință de cinema, ritm viguros și interpretare cu adevărat excelentă, este cit se poate de exact. Pentru că, ce altceva poate face credibile cele mai neavenisime situații, cucerindu-ne atenția și simpatia, deopotrivă?

Adina DARIAN

Ce importanță are, spune Hitchcock, dacă o situație este verosimilă sau nu? Filmul nu se oprește niciodată, pentru că se verifică verosimilitatea.

Dacă un film ne poate ține două ore cu răsuflarea oprită, ajunge, și filmul lui Mark Robson reușește din plin acest lucru.

Radu GABREA

## COLIVIE PENTRU DOII

★ ★

Producție a studiourilor cehoslovace.  
REGIA: Jaroslav Mach. SCENARIUL: Jaroslav Mach, Vladimír Menšík. IMAGINEA: Josef Hanus. MUZICA: Stepan Lukes. CU: Vladimír Menšík, Constanța Meriková, Jaroslav Marvan, Maria Rosulkeva, Jan Skopeck.

Prima parte a filmului — cea pînă la înnoarea clasică a corului și a fetei bună, în filmele lucrate după tabieturi, expunerea se cere de obicei a fi scurtă și rapidă. Școala cehă — în plîscarea ei inteligentă de a dedramatiza acțiunea pentru a ajunge la drame mai „adevărate” — renunță la tabieturi, lungștie introducerea cu răbdarea ei fier binecunoscută de la Forman, Passer și discipoli lor. Mach nu trădează colegii de școală și practică împreună cu ei acel neo-neorealism care cu oameni fără cuvinte mari, cu existențe mărețe, la nivelul cotidianului surprinde în intimitatea lui împiedic. Eroul e muncitor necalificat, într-un depozit de hîrte, la subsolul unei tipografii, tînar necalificat în muncă dar calificat în triștește unei adolescente dură cam prea departe. O mamă sfidătoare care ar vrea să-și vadă băiatul căpătuit, un suferințar care ca Cendra la zlinic mîncare de la „Gospodina”, fotografi mulți ale orașelor lumii pe unde tabieturi nu speră să ajungă, un amant vechi cu o via corvoiză în care mai trăiește un act bătrîn, cu fular mătăsos la gît, un patofon la care mama pune înaintea unei plăci de pe vremuri, zburde triste, de unul singur, prin orașul populat cu baruri medicale în care tinerii se simt nestingheriți și soliste vestigii de muzică ușoară dau ochii peste cap, focose, întonînd „Pepito mi corason”.

Drama e aceea din „Marty”, filmul american surprinzător, mic și înfocșorător, drama „Băiatului bătrîn” căruia simțăm seara cu singurătatea ei i se pare cea mai îngrozitoare și la săpătîmii. Se dovedește că băieții bătrîni sînt în secolul 20 la fel de intereseanți ca fetele bătrîne. În secolul 19 cinematografic de Bette Davis: tîmzi, alergic la vulgaritate, suspicioși față de vitalitate, virtoși cu măsură, puțin bovareci, economi, dar dacă să-și facă păr averea, dau peste o lume de lumînă. Portretul eșeb e tipic, poate prea tipic, tratat însă fără emfază, cenușiu și tușant. Dar din clipa când apare raza, interesul se stinge. Intrăm într-o intrigă avară, pe schema virtuții decente care întîlnește vicul decent. O fată blondă, mîncare de borbai, șantașată de acestia. Raza căută adăpost înfîmșitor. În apartamentul scorciit și luminescă citeva zăle existenta timbului singuratic care, firește, habare n-are ce picătoasă idoliștrăzică. Dar chiar dacă ar ști... Pînă la urmă, vicul moderat e învins de virtute moderată și după un gest furios fata se decide să-și ispășească hoțiile. Cercul se închide, eroul răzbeie iar singur. Regia fără gafană, și fără locuri lor, deși acest Cendra (Vladimír Menšík) m-a părut mult mai savuros în „Dragostele unei blonde”. Alci aduce un foarte expresiv tipumeat de drăgăstie, de un moment dat nu mai avem nici o surpriză. Fata arevse grijă să-și expună mai puțin și să extragă astfel mai mult.

Radu COSAȘU

### PRO SAU CONTRA?

Mie teamă că acest „neo-neorealism” (cum înnoavează autoral cronici) sînt să acuzăm subconștient senzația de naturalism pe care filmul mi-a lăsat-o mie. Mach este alci epigonic și prin asta nu înnoavează de „neo-neorealism”, precum colegii săi.

Savel STIOPUL

Filmul mi-a plăcut mult pînă de la R. Cosșu. E o ontologie de soluțione mai vechi și mai noi ale cinematografiei, înnoavează școala strălucitoare căld. Cehov + Bardem + Marty + Forman... Din creștămănta asta ies cu toții bagatelizăți. Și-i bine să ne păstrăm totuși idoli.

Alice MÂNIOIU

Nu se poate spune „nu” unui film pentru că nu e copodopod sau experiment inedit. Acesta e un bun film „de școală”, dintre celea care apar în jurul realizărilor de vîrf ale unui curent, susținîndu-i evoluția. Are dreptate Radu Cosșu.

Valerian SAVA

## FETE ÎN UNIFORMĂ

Producție a studiourilor din R.F.G.  
REGIA: Geza Radványi. SCENARIUL: F. Andam, Dr. Franz Hollering. IMAGINEA: Werner Krien. MUZICA: Peter Sandoff. CU: Lilli Palmer, Romy Schneider, Theres Giese, Blandine Biebler, Adelheid Seck, Gina Albert, Sabine Sinjen, Christine Kaufmann.

Încorigibili, oamenii cumeșede se lasă mereu, de bună vîle, impresionăți de melodrama de tip clasic în care doi tineri se iubesc neunește și fără speranță. Șablonul, cu condiția ca să fie frumoasă, el sincer, și amîndoi să joace bine (sau „bine”) s-a dovedit o rețetă fără epurci. Happy-end-ul e numai un accesoriu neglijabil. Totuși, fiecare regizor, diruit cu autotiputieria și orgoliul creatorului, caută să mai schimbe procedura, bîndînțele în linițele relativ rare ale tiparului. Așa cum se întîmplă și cu Geza Radványi: meseri fără cur, lucrînd curat, dar învechit și cu sibișnice pentru declamatorismul regizoral, ei face pe un șablon deja de pe atît lume, un film și mai desuet decît modelul. Se petrece într-un pension pentru fete tinere de vîif nobilă. Pensionul, ca și educația, sînt pruzace, deci primul e o citadelă zăvrită, departe de lume și mai ales de bărbai, iar educația aduce grozav cu instrucția militară. Manifestările anarhice sau părăile personale sînt pedepsite. Sentimentele de orice fel sînt nepermise. În sus-descria citadelă momeșe o mulțime de drame, inclusiv nefericite dragoste. Dar (alc vîle nouataș și totodată problema centrală a filmului), ea (Manuela) o iubeste pe ea (profesoara). Se adaugă sosul de gelozie. De intrigă și sinucideră și desparțire. De altfel în pension excepții sînt cele cu înclinații normale. Concluzia moralizatoare — adresată directorilor — sugerează că a te împotrivi firescului uman are ca unic alternativă derivarea lui spre neferice, fără comentarii. Probabil că oamenii cumeșede nu vor avea întocrit și vor plînge „ele” fiind frumoase și foarte sincere, iar evoluția psihologică a evenimentelor fiind, ca în toate producțiile autorului, măiestrită gradată.

Acestea fiind zise, sau mai degrabă oculte, vom considera „Fete în uniformă” încă un film subred, mult, prea mult îndostat actorilor.

Eva HAYAS

### PRO SAU CONTRA?

Freud în versiune Lehar, povestit de cel mai corect și mai picăstitor regizor de film, Geza Radványi. Un film cu Romy Schneider mereu cu lacrimi în ochi și cu Lily Palmer cu suspine în gîtlei.

Iulian MEREUȚĂ

Aprezierile cronicii sînt exacte, tonul e cam indulgent.

Adina DARIAN



Pe Senta Berger spectatori nostri au văzut-o recent în filmul italian «Operațiunea San-Genaro» unde, probabil, nu le-a lăsat o impresie covârșitoare. Actrița trece totuși drept o mare speranță a ecranului de peste ocean, invitată și pe continent să joace în filme co-producție. Optimisti, cum ne știm, noi continuăm s-o considerăm o speranță...

Foto: COLUMBIA PICTURES



«Mari actori sau neprofesioniști?»

## DIALOG PRIN PARIS

### **UN FILM PE LÎNGĂ CARE NU POȚI TRECE INDIFERENT**

*Michel Cournot,  
semnul critic  
de la «Le Nouvel  
Observateur»,  
are vocația succesului.*

*Trei cărți,  
trei premii.*

*«Martinique» (1948)*

*Premiul Fénéon.*

*«Primul spectator» (1957)*

*Premiul Deux Magots.*

*«Copiii dreptății» (1958)*

*Premiul Italia.*

*Un film,*

*«Les Gauloises bleues»,*

*selecționat*

*pentru vijeliosul*

*Cannes '68.*

*Dacă festivalul a fost*

*pulverizat*

*nu a fost*

*vina filmului.*

*Poate intruciva*

*a autorului.*

→

nate publicului snob de pe Champs Elysées, ci numai acelui public popular care nu-și aduce de acasă gata pregătite reacțiile, interpretările, emoțiile și un întreg sistem de gândire pentru a detecta simboluri chiar acolo unde nu sînt.

**L**es Gauloises bleues, notații de viață. Dragostea, despărțirea, singurătatea, împlinirea. În fiecare moment se întîmplă ceva. Apar tot felul de oameni. Apar și dispar lăsînd în urma lor dîra durerii, a bucuriei — a vieții. Observații lucide, reținute cu încredință, tandre, prin privirile unui copil matur și ale unui matur cu suflet de copil.

«Les Gauloises bleues», un film care nu poate fi povestit. Un film făcut pentru a fi privit. Poate cheia acestui film o dă însuși Cournot, personajul.

«A face cinema nu înseamnă a pune în scenă, ci a pune în imagini. A face cinema înseamnă a compune, a imagina, înseamnă a face poezie. Filmul e făcut din culorile și ritm, nu din subiect, nu din personaje».

Cournot vorbește cum înțelege, cu ritm și culoare. Răspunsul lui nu vine la întrebare. Aște gîndul acestui moment rostit cu glas tare.

Mi-amintesc cum mi-a povestit interviul lui pentru radiodifuziunea franceză. Era întrebare despre «Les Gauloises». El răspundea despre «Camermann» lui Buster Keaton.

«Îl văzusem în ajun. E genial. Filmul meu e desigur foarte frumos, dar Keaton era genial și cu el în minte nu puteam vorbi despre altceva».

Fără să-și întrebă mi-a vorbit cu multă admirație pentru cine l-a citit pe Cournot în «Le nouvel observateur» și că de rar se întîmplă să folosească tot materialul despre «Har Albal lui Goppo. Îl văzuse la Moscova în 1963. Îl considera printre cele mai bune filme ale festivalului. Dorise să-l cunoască pe Goppo pentru a-i spune. Nu l-a cunoscut. Cîte intenții nu se pierd la un festival!

**C**ournot mi-a spus cum lucrează pe stradă. Acolo descoperă oameni, lucruri, idei. Sau în metro. Îmi spune cum scrie repede, fără să corecteze, în picior.

Figurată? O detestă.

«Nimic mai fals. Aleg întotdeauna. În cinema nu există cale de mijloc, ca în teatru. Ai nevoie ori de mari actori (în «Les Gauloises» ei sînt Annie Girardot, Bruno Cremer, Jean-Pierre Kalfon) sau de amatorii».

Cum este Nela Bieski pe care a ales-o pentru rolul principal după numărate căutări. Numai că, după acest prim rol, Nela Cournot cu greu ar mai putea fi numită o amatoare. Și tot pe ea a ales-o Cournot pentru următorul său film. Există o singură soluție, să facă din Nela o mare actriță. După cum i-am cunoscut pe amîndoi, nu le va fi prea greu.

**I**ată cîteva impresii din aduceri aminte, notate în picior, despre ultimul regizor francez, născut dintr-un critic. Despre un film care este unul dintre acele rare exemple de cinema care te marchează. Îl poți iubi. Îl poți detesta. Nu poți trece pe lîngă el indiferent.

Mă gîndesc că Michel Cournot îi seamănă. La Paris are sau prieteni sau dușmani. Poate că pentru el nu numai în cinema, dar și în viață, nu există cale de mijloc.

Adina DARIAN

# Panoramice peste latouri

**D**oi tineri — Ripu și Vuică — muncitori și elevi la cursul seral erau dintr-un oraș de provincie, se îmbătă cumplit într-o simbată seară, se bat, dărîmă o baracă și sparg capul responsabilului bufetului «Pescăruș». Ajuns la miliție, cazul lor devine subiectul unui film educativ. O reconstituire. Navele lui Horia Pătrăscu se deslășădă în atmosfera sufocantă a unei dîmnicii de vară. Decupajul lui Pintilie umărește atmosfera navei, cu un plus de lentărie și arde. Poate și cu un plus de monotonie. Dar ceea ce am văzut la filmare arăta altfel. Arăta altfel și materialul filmat: viu, plin de nuanțe, plin de semnificații pe care nu le-aș numi colaterale ci (ținînd de însăși substanța subiectului.

## Echipa

Se spune că marele secret al lui Pintilie stă în felul în care vede și și alege oamenii. Actorii. Echipa. Probabil că e și așa dar precis nu numai atît. Echipa «Reconstituirea» e făcută din echipe. Mai întîi Pintilie și Huzum, operatorul, care se cînoiește, se întîlnește într-o idee se resping în alta, pentru că sînt constate finalmente că sînt de acord. Apoi echipa Pintilie-Edith Mandel, secundul lui. De o sută de ori pe zi Pintilie cheamă enervat: Edith! Ca și cum Edith tocmai acum ar lipsi, de o sută de ori Edith răspunde calmă din dreapta sau din stînga lui: «Da, sint aici. Acesta extraordinar. Nu există al doilea regizor secund ca se. Este absolut ererant. E cel puțin la fel de pistolăg ca și mine», spune Pintilie... Apoi echipa Sergiu Huzum-Dinu Tănase, secundul lui și Paul Misiric, cameramanul. În timpul filmării Huzum îl brufulește pe amîndoi, apoi într-o pauză mă roagă să scriu neapărat despre Paul Misiric, pentru că e cel mai bun cameraman din cîră există pe lumea asta. Apoi echipa sunetului, cu Andrei Papp mereu distrăbșut sub căști și Eugen Zaharia umblînd tăcut cu microfonul-gîră printre noi. Și în sfîrșit, echipa actorilor care e făcută din singuratici: Emil Botta, hieratic, tăcut și zimbor; George Constantin, mereu izolat într-un colț; mereu cu un plicet vechi întipărit pe față, plin în momentul filmării cînd învie dintr-o dată, explodează într-un farmec unic, instabil. Ernest Maftei, vechic cu o glumă de spus — și cele mai bune se nasc din felul cum își modelează ei textul, cum găsesc cuvîntele noi — Ștefan Moiseuc — pe care-l bănuim persecutat de ideea că a face destul pentru rolul lui și tinerii debutanți: Ileana Popovici, Vladimir Goppo, Gigi Mihăiță, Niki Wolcz. Primii trei cuceriti de film și de

Pintilie în egală măsură, ei parurea mare de Pintilie. Cîră se încheie la Pintilie. El face ca toate echipele la un loc să devină una singură, înstrădușă și autonomă. Nu se bagă, nu se amestecă, nu cere decît ca fiecare să-și vadă de ogorul lui. Pintilie care stă în scaun și absoarbe fiecare cuvînt, prinde din zbor o schimbă și o fixează (casa, spune-o așa), mîinează pentru fiecare scena respectivă, apoi se înfundă în scaun, dispare pentru tot ce nu e scena aceea, nu vede și nu aude decît felul în care ceea ce el a mimat, începe să existe altfel, jucat de George Constantin, de Maftei, de Moiseuc. Cum se modifică interpretarea lui, cum se împlinesc ea cu gesturile alinate ale lui Emil Botta, cu masivitatea lui George Constantin, cu stîngăcia băieților. Cum se naște de fapt acea scenă și naște la rîndul ei foarte multe detalii care i se suprapun: o întoarcere de cap, o pauză, o întîrziere de replici, o repetare. Mai ales aceste sacadente care sînt li-măni! îl stimulează și-l incită, pentru că ele sînt filmul de sub semnul «cuvîntului și-miută în realitate. Acolo unde repetarea este necesară pentru de argument, pauza este a gîndului înainte de a se formula, gestul nu se cunoaște pe sine decît în momentul în care gîndul l-a comandat.

## Secretul spontanității

Vladimir Găetan (Ripu) și Gigi Mihăiță (Vuică) stau unul lângă altul în fața marelui lor miliție (Georgescu), Ripu pu ușor întîmînat, Vuică totuși buimăc. Plutonierul de miliție (Ernest Maftei) mîlănează zmeură și le oferă și lor. Responsabilul bufetului «Pescăruș», Toma (interpretat de Ion Rădulescu, unul dintre sefi de producție ai filmului) mîlănează și el zmeură.

**C**ritica delirantă pe care o adresas recent filmului lui Michel Cournot zărele franceze mi-a amintit cum am văzut «Les Gauloises bleues» în zilele acestui răscolit și răscolitor mai parizian.

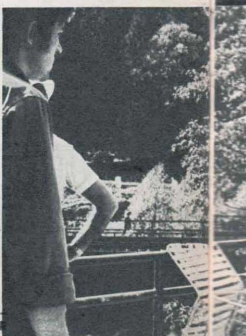
Filmul făcuse cale întoarsă de la Cannes fără să fi întîlnit opinia criticii, a spectatorilor, fără să fi dezlegat pariurile pentru Marele Premiu. Furia canneză îl oprise căle de la o celebrată formală. Evenimentele din mai îl puneau însă în valoare într-un fel cu totul neprevăzut, actualitatea se percutantă.

În acele zile cînd a contestat era cel mai conjugat verb din vocabularul limbii franceze, a prezenta un film, fie și numai pentru prieteni, însemna un act îndrăzneț.

**M**inusculele ca de proiectie de lucru pe rue Lauriston. Cournot în pulu roșu și Nela Bieski — doamna Cournot — în pantaloni, arătau pentru prima dată «Les Gauloises» citorva privilegiați. Prietenii și colegii țineau caseră curiozitatea de pe neprevăzutele «happenings» real ai străzii asupra happening-ului imaginat pe peliculă. Între ele, nici un contrast. Atunci cînd o singură și îmbătrînită de a binele gînduri sau fafte, «Les Gauloises» era mai mult decît un film actual. Era un film care avusese intuiția actualității, anticipînd-o. Flash-back-urile din povestire realizaseră, inconsistent poate, un flash-ahead în timp. Revendicări sociale, confuzii politice. Îmi vine în minte albumul de fotografii pe care învînt îl răsfoiește în așteptare la mînată. Poze cu copii mizeri, schilodiți de foame asupra căreia aparatură se oprește îndelung. Îmi pare făcută ieri la Bistra.

**S**criam atunci că «Les Gauloises» se lasă mai mult simț decît înțeles. Călea înțelgerii clasice fiind parcă voit barată de autor prin paranteze care se deschid mereu și mereu.

«Este un film simplu, nu trebuie decît să-l privești, să te lași în voia lui. Este un film care nu trebuie înțeles, interpretat, îmi spune Cournot după cîteva zile, într-o discuție răzleată pe străzile Parisului, atunci cînd îl întrebam dacă nu se teme că filmul lui ar fi greu de urmărit prima dată din pricina încălțării de implicații exprimate printr-un montaj de idee sacadat ca firul gîndului. Îmi spune, tot atunci, că nimic nu i se pare mai aproape de prostie decît inteligența. Filmele lui — îmi spune — nu vor fi niciodată desti-



# «Reconstituirea» sau filmul unui film.

În scena asta toată lumea mă-ninca zmeură.

Pintilie (lui Maftei): «Ești vesel îți place atmosfera desăvârșită de aici, măncăci, te pazez tot timpul, tot timpul îți cad boabele pe jos. Acum dă-le, dă-le și lor! (băileților): Voi nu luști încă, vă uitați la ei. (lui Maftei): Dă-le în mână: «Luști! mână (băileților): Luști! Și tu Găelan. Bagă restul în gură, Maftei. Și acum vine replica maiorului: «Sintetii liberi! Copilul tău să mîncați. N-ai înțeles, «Sintetii liberi! Vă opriți din mîncat, n-ai realizat încă, dar bate altele singele. «Sintetii liberi, mână. Aici reacțiile voastre se diferențiază. Tu, Vuică, rămîi în continuare năuc. Ripu trece în altă zonă de agoră suspiciune față de acest «Sintetii liberi al maiorului. (Lui Toma, responsabilul bufetului): Ești înduioșat. Îți pare bine că totul se termină cu bine, te bucuri că toată lumea e așa cumsecade. «Buni băileții! — spre maior spui asta. Dar de fapt, domnu? Rădulescu, fă cum îți vine. Nu trebuie să ascuți ce-ți spun eu.

George Constantin (bine dispus): Asta-i vasați și pentru noi, actorii.

Pintilie (violent, amuzat): Nui Nui Pentru voi nu. Voi aveți nevoie de indicații.

De fapt asta intră în metoda lui de lucru: la neprofesioniști contează pe spontaneitatea reacțiilor, în actorii stimulează meseria. Indicațiile lui sînt ca niște excitații nervoase care le împropăștează cunoștințele, a trăgîndu-le astfel tot în zona unei spontaneități, dar a unei spontaneități conștiente.

## Limpede și ghețos

Scenă în interiorul bufetului «Pescăruș», cu Emil Botta — profesorul Paveli și Ion Rădulescu-Toma, responsabilul bufetului. Scena bețel. Actorii nemachiiați — lîmple cu mercur ale lui Sergiu Huzum exclud

machiajul și afară se filmează fără reflectoare, deci fără-machiaj. Toma se apără moale împotriva gestului imperios cu care profesorul îi cere «lichior de mandarină». «Nu pot, zău, mă vede maiorul și mă distruge» — se lamentează Toma, răsucind trîmbușul în gîtu sticlei.

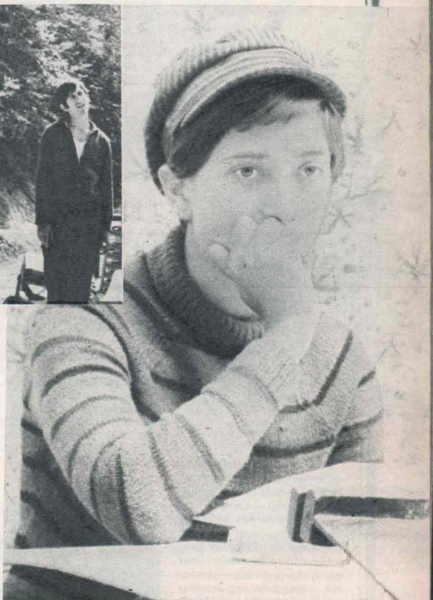
Pintilie (rînd): «Foarte bine! Asta e foarte bine: amă distruge» și desface sticla. Apoi lui Emil

Ceva limpede și ghețos e și în felul în care lucrează Pintilie. Nu numai luciditatea cu care urmărește fiecare mișcare, fiecare ton al actorilor, dar și cea izolată a lui în filmul pe care-l face. Pentru el filmul nu începe în momentul în care filmează o scenă și nu se termină o dată cu înregistrarea ei pe peliculă, ci există tot timpul și el există în mijlocul lui. Se

stare foarte precisă, dar cu marginile elastice, margini între care fantezia actorului se poate mișca în voie. Și atunci cînd descoperă pe loc un gest, improvizază o replică sau o mișcare, ele sînt limpezi și precise, se fixează repede, nu-l trag în afara scenariului, ci dimpotrivă, îl duc mai în adîncul lui, mai aproape de o realitate care include și gîndurile și senzațiile



V. Găelan și G. Mihăiță: șansa de a lucra cu Pintilie.



Ileana Popovici: pata de culoare a «Reconstituirea».

Botta: din momentul acesta ur-măriți circuitul alcoolului: după care se scoate, lichidul — cum curge în pahar — totul trebuie să fie ca o experiență chimică. Imediat ce s-a turnat, jappi o radeți. Expresia aceea golănească: rade-oi aici se potrivește foarte bine. Vă toarnă și iar jappi! E o beție de umor. De umor glacial. Paveli nu are nici o sorăială. În el e o construcție de sticlă și oțel. El limpede și ghețos: «Mă lîmăi cu lichior de mandarină. «Toarnă... Calm, cereți calm: «Toarnă... de man-da-rin-... Sintetii formidabili Eu tocmai începusem să citesc replica și dumneavoastră m-ați simțit și ați spus-o exact așa! Tragem.

uită la Ileana Popovici cum își ascultă tranzistorul — ca și eroina ei Ileana umblă tot timpul cu un tranzistor după ea — și spune: «Ar trebui să existe și în film un asemenea moment, în care asta mică să asculte muzică, așa în timpeneș. Se uită la lumea care se oprește pe șosea dincolo de calea ferată, să privească, și deodată îl roagă pe Sergiu să filmeze cu tele-obiectivul fețele celor care privesc: «O să fie revolte. Poate chiar maiorul cînd se joacă cu obiectivele, îl descoperă acolo». Ceva limpede și ghețos e și în felul lui de a da indicații actorilor. Nu numai după de tipul ești așa, ci puneri într-o anumită

și reacțiile noastre în fața ei. Este în Pintilie o mare împotrivă de idei. Actorii o simt, se lasă 'contaminați' de ea, îi vin în înfrîmătură, ca Emil Botta cu acea: «de man-da-rin-».

«Cît timp lucrez la un film nu vorbesc despre el. Nici despre film în general. E o superstiție a mea».

Probabil «superstiția» de a nu epuiza în cuvinte ceea ce trebuie spus în imagini. În film. În «Reconstituirea».

Eva SÎRBU

Lucian Pintilie: a fi mereu în mijlocul filmului.

Emil Botta și George Constantin: spontaneitatea conștientă.





Ea nu ține să semene cu B.B.

**V**izita pe șantierul «Măriuca» mi-a dezvăluit o atmosferă dominată de elanurile proprii oricărei debut.

— Ne propunem să sugerăm în filmul nostru realitățile dure ale războiului prin intermediul plămîniilor unui copil, să privim viața — și moartea — prin ochii larg deschiși și plini de întrebări ai Măriucăi. E drept că eroina e o fetiță de 12 ani, dar filmul nu se adresează în mod special copiilor: va fi o metaforă lirică cu rezonanțe — în intenția noastră — mult mai largi. (Precizarea de mai sus o face regiunea Titu Constantinescu. Poet și autor al unor cărți pentru copii, el este proaspăt absolvent al IATC și în filmul său de diplomă, «Babada», e-a evidențiat concludent înclinările lirice.)

Constantin Neagu (care aduce în tandemul de realizatori al acestui film experiența cîștigată ca secund la «Anotimpuri», «Tudora», etc. și,

recent, ca regizor din partea română la «Frumoasele vacanțe») intervine în discuție: — Scenariul lui Călin Gruia, de la care am pornit, se bazează pe un fapt autentic: sacrificiul ofranei Maria Zaharia, moartă eroic în primul război mondial. Mormîntul ei se află în centrul Măsoaleului de la Mărașești. Evocarea nu va pune însă accentul pe elementul tragic, apăsător, ci va împingea respirația amplă și spiritul eroic al eposului popular.

## Filmare de noapte

(deși e duminică și se lucrează toată ziua.) Măriuca — Intruchipată de Brîndușa Hudecu din Iași, elevă în cl. VI-a — conduce, călare, un grup de ostași români spre a-și salva bunicul din minile vrăjmașilor. Grupul de călăreți coboară în galop o coastă ripoasă; dar în planurile care se filmează de la distanță, Brîndușa poate fi înlocuită de dublura ei... «casadoru» Pavel Vasile, călăret excelent, elev în cl. a VII-a. Alegerea micilor interprete pentru rolul principal pare a fi inspirată. Brîndușa-Măriuca e ageră, dezinvoltă și, lucru principal, crede în ce are de făcut. Așa că va apărea pe ecran spontană, dinamică, impunând ostășii, așa cum impunea pe vremuri Maria Zaharia. Măriuca este totuși la vîrstă cînd începe să joacă și visează, la vîrstă a poveștilor frumoase.

Echilibrul celor două planuri — real și imaginar — e esențial în acest film. Este și părerea actorului Ion Caramitru (al cărui talent l-am auzit în «Dimineața...», dar mai ales în «Cămoara din Vadul Vechia»): — Trebuie să confer personajului nu numai dimensiunea reală, să creez tipul ostășului român din primul război mondial care luptă pentru independență (îrîi sale, ci și o dimensiune imaginară, cu valoare de simbol, așa cum apare «frunțașul Iliei în visele Măriucăi.

Deși în film există scene de luptă, autorii nu mizează — după cum mi-au spus — pe «acțiune», ci au optat pentru un ritm mai lent, pentru atmosfera și curgerea de baladă (susținute și de caracteristicile scenografiei semănate de Nicolae Teodoru și Filip Dumitru, ca și de muzica scrisă de compozitorul Grigore Iosub). Particularitățile de concepție ale filmului vor solicita și experiența operatorului Viorel Todan, ca și virtuțile echipei sale (cameraman: Gh. Cricleș, secund: Radu Dumitru). De altminteri Todan spune că a preferat «Măriuca» altor propuneri ale studioului, tocmai datorită problemelor de creație a căror rezolvare i le impune realizarea filmului.

Și Illeana Oroveanu, autoa-

rea costumelor, a fost atrasă de ineditul și poezia scenariului:

— Mi s-au părut interesante îndosebi secvențele de vis; trebuiau surprinse aici, inclusiv în costumajie, optica, fantazia, nostalgia și în același timp naivitatea unui copil de 12 ani; și n-a fost simplu să mă transpun în mentalitatea Măriucăi...

## Există însă și dificultăți

...care pică din senin. Luni dimineață, în livada de meri de lângă mînăstirea Văratec, urma să se turneze secvența enunată din visul Măriucăi. Totul e pregătit. Illeana Oroveanu a terminat cu aranjatul costumelor, iar Angela Ochigiu cu machiajul. Interpretul lui Ion Pasăre (unul din rolurile importante) studentul în anul IV la FAO din Iași Zaharia-Pârșolea poartă aripi din frunze și seamănă cu «Fifi Inaripatul». Mulți membri ai echipei ajută la împodobirea merilor cu beteală și serpentine (recuzitul cerut la studio, de care ar fi fost mare nevoie, nu a sosit încă). Regizorul secund Ilie Șterian dă îndrumări de mișcare copiilor. Mașiniștii au instalat sînele pentru travelelung semi-circulare care va cuprinde planul general al livezii pline de copii și scăldate în soare. Sînt prezenți pe platou și Iurii Stoica, sosit pentru a realiza «efectele speciale» ale secvenței, și Maria Neagu care, la masa de monșai, va ordona întregul material. Dar soarele nu s-a arătat. Deși în zorii fusese senin. Deși absolut totul era pregătit. Deși a doua zi copiii erau obligați să meargă la școală. Deși... În consecință, s-a filmat... sfîrșitul secvenței. Vîntul pustii, simbol al războiului, (provocat de obșnuitul avion de recuzită) smulge podobeale, alungă copiii.

Iar a doua zi, cînd soarele n-a mai fost amenințat de nori grăi (Todan privea încîntat prin filtrul de contrast la niște norișori deșota care spunea că sînt niște «cumuli» superbi și trebuie neapărat prinși) regiunii se grăbeau să profite de vreme și să turneze una din cele mai complicate secvențe ale filmului — nunta din visul Măriucăi.

Laura COSTIN

Foto: Victor BIRCI

**I**n nici un caz nu va rămîne acest titlu, mă asigură Alecu Croitoru. Pentru că eu nu urmăresc frumosul ci fantasticul. Atmosfera de basm, nu de idilă.

Ca să mă limpezesc citesc, scenariul noului său film, ale cărui exterioare le termină acum. E într-adevăr ceva straniu în simplitatea «poveștii lui fără fașe, fără cuvinte, ca un cîntec ce esențializează ceva specific românesc: dorul, aspirația diverselor virse.

Mai întîi e copilaria răsunătoare ca o joacă pe malul apei; apoi tinerețea întrăbătore care se caută în ochii celui-lalt și o ia la fugă de-a lungul rîului, pormind nici ea nu știe, după ce vis; apoi maturitatea greavă, aspirată de viață — drumul pe rîu, urcușul pe stînci, lăudăla continuu de trecere nu se străduie. Și apoi e bătrînețea; împietrită în tine dar și seninată, care știe să te apropie de liniște, de împăcare cu moartea.

Înlocuș pe regizor într-o prospectie în căutarea fantasticului. Refuză peisajul bucolic, plaiul — gură de rîu — pe oprim pe valea Ariegului într-un loc cloduit unde izvorul dispare înghițit de munte.

Aici se oprește drumul eroilor mei — ei dispar deodată «în piatră», nu mor — cum spun bătrîniștii noștri: «se duc în luto.

Eu n-am să le-apuc «bătrînețea». O vor fi mai săptămîna viitoare. Asistînd la startul din Chelie Trușă. O codană sprintenă, urmărită de un caț, aplecat de-a lungul rîului, căutînd o floare, căutînd băiatul care-a scăpat o floare. E o joacă a simțurilor încă ingenu. Apele se repezi, calul nechează, dragostea dă tircoale și se oprește în Chel. Aerul vibrează săgetat de ochii negri, de ochii albaștri.

## Nu idilic

— Și vrei să spui că filmul va evita idila, că floarea asta roșie, că floarea asta albastră...

— Ferește-ne doamne de literatură! că de Eastman Color avem noi grijă să iasă cît mai puțin «briarbi». Filmăm ca la «reportaj, cu puține proiectoare, pe orice vreme, adesea în corușă.

Azi e Mircea Mladin la aparat. Cristea intră alba peste cîteva cadre «în scenă». Are timp să mediteze:

«Frunțașul Iliei» (Ion Caramitru) în visul Măriucăi.



# izvoarele frumuseții?



Balada virstelor (Vistrian Roman — Mihaela Caracas)

Îl cheamă Vistrian Roman și se spune că seamănă cu Robert Mitchum

— Incercăm să găsim și în imagine ritmul interior al filmului vieții — scenele de dragoste de pe riu — apoi tot mai domol, mai interiorizat, sentimentul, plină aproape de împietrirea finală.

Regizorul îl completează: — E o metaforă a virstelor, acest film. Fiecărei etape îi corespunde plastic un element primordial. Copilăriei — izvorul, zbenguiala în apa iute. Tinerețea e un virtute de aer, plătire amăliță între pământ și cer. Povestea noastră de dragoste ajunge la împlinire, la maturitate; aici motivul poetic e focul, focul moartii, pe care-l întrețin cu grijă sfântă, pe un virf de munte soții-oierii.

În întinsec: într-o seară ploioasă la o proiecție cu materialul filmat la stîna, pe protagoniștii idilei de foc, soții Bașta. El actor cunoscut, ea soție discretă, aducînd în refugiu de pe virful muntelui ceva din intimitatea de acasă. Privirea lui sînt neguroase ca Pîscul Pătrului, întoarse înăuntru ca pentru o gravă conversație, gesturile ei sînt obosite, au o grație hieratică. Din hirjoana de rîmă a tine-reții din Chei a rămas o smir-nă tare, ară în ceramică de Obroca.

Mihaela Caracas, «tiner-

tea» de 14 ani, își cercetează lucid alter-ego-ul matur, prezentat de doamna Bașta. Tinărul e Vistrian Roman. I se spune că seamănă cu Robert Mitchum. Apropierea îl măgulește, dar simți că tare ar vrea să-și semene doar lui însuși. Refuză — pe cit posibil — roluri de june-prim. Preferă compozițiile: la Teatrul din Pitești joacă Dragoș Manea din «Arborele genealogice», Juan din «Yerma». În film își face abia intrarea: a debutat într-un scurt metraj al Anastasiei Anghel. Aici îl văd că nu cochetează cu aparatul care-l caută ochii și zimbetul fotogenic. Își păstrează umorul, chiar cînd trebuie să repete căderea, de nu știu cite ori, în apa ca gheață. Îl mai rețin și eu cu o poză — «Keystone». Se amuză «reclamă pentru cascadorii locali». După filmare, golește cu spor un gîlnar.

## Nu etnografic

Echipa de jocuri din Salva filmează o datină veche: schimbarea cămășilor. Oierii coboară din munte cu stralele lor înegrite cu smoală și ze (ca să tină la ploaie). În capul satului îi așteaptă fetele dîndu-le cămăși albe

cusute cu flori și doruri.

— Filmul culege multe asemenea obiceiuri?

— Să ne înțelegem. Nu vreau să concurez Studioul Sahia ori Institutul de folclor. Proiectez doar — folosindu-mă de cîteva mari motive populare devenite simboluri — legenda virstelor pe pămîntul românesc. Încerc să depășesc faza estetică a folclorului și să ajung la filozofia lui.

Alături de noi echipa de jocuri pornește domol o tropotită oșanească. Dar nu înregistrează decît masina de sunet chiuliturile mîndrilor feciori cu pălărie cu pene.

— Coloana sonoră nu va ilustra pur și simplu imaginea ci o va comenta, uneori chiar o va desminte, pentru ca să obținem niște efecte dramatice deosebite. De exemplu, pe momentele nunții se insinuează îndepărtat, un fel de bocet-prevestire a mamei care nu va apuca să-și vadă copiii fericiți. Accente aspre, amare, versuri populare sopite răsună pe scene care vizual ar părea prea senine, idilice. În felul ăsta...

— ...Veți încerca balada și nu idila moritnică a virstelor românești.

Alice MĂNOIU

Foto: Raru BĂNICĂ



Dragostea — datină veche!

M. Bașta: «Dai Rolurilor de compoziție...»



# IDOLII

## Monsieur Gabin



ieri...



...azi

Alain Robbe-Grillet îl cataloghează printre mediocritățile desăvârșite. Dictionarele de cinema îl trec la capitolul «monștri sacri», iar istoriografil îl consideră unul din cei mai mari actori pe care i-a dat filmul francez: «Lucien Guitry al ecranului».

«C'est le Monsieur du cinéma» (este seniorul cinematografului) se spune despre el, așa cum Elvira Popescu este «la Grande Dame du théâtre» (marea doamnă a teatrului). Seniori în înțelesul absolut al evului mediu: atotștiutori.

**Domnul** a început prin a munci cu brațele: ucenic, zidar, magaziner. La 19 ani, tatăl său, comic de music-hall, îl ia partener la Folies-Bergère sub pseudonimul de Gabin. După Folies-Bergère urmează Vaudeville, Bouffes-Parisiens și Moulin Rouge, unde joacă alături de Mistinguett și Spadaro. Ca actor și cântăreț. În cinematografie debutează tot cântînd: în opera «Fiecare cu norocul său» (1930). Se părea că acesta îi este genul.

Dar după patru ani de mediocrități mai mult sau mai puțin muzicale, dar foarte puțin cinematografice, Julien Duvivier are năstrușnica idee să-l transforme din actor «lejer» în interpret dramatic, întind în Gabin o mare sobrietate și mai cu seamă un firesc perfect, însușiri care se potriveau personajelor romantic-veriste din «La Banderas» și «Pépé le Moko». Amîndouă filmele reprezintă culmea creației lui Duvivier și de această vigoare artistică va profita și Gabin care își începe, de fapt abia acum, dar în chip strălucit, cariera. «Pépé le Moko» îi prilejuiește crearea nu a unui personaj, ci a unui tip de personaje: actorul izbutește să-i dăruiască «banditului din Casbah» calități profund umane, să facă dintr-un hoț, un gentilom romantic. Hoțul-gentilom, acesta îi este, fără putință de tăoadă, genul.

Au mai trecut doi ani, Jean Renoir se pregătește să dea cinematografului francez una din operele sale cele mai puternice, cele mai semnificative: «Iluzia cea mare». Gabin este ales să joace rolul omului din popor — «un dar al revoluției franceze» — deci un om nou, în contrast cu aristocratul de un rafinament decadent, Pierre Fresnay. Și iată că se încetățenește un nou tip: romanticul-populist care, datorită lui Gabin și unor Renoir, Carné și Jacques Prévert, a rămas unul din cele mai reușite personaje ale filmului francez.

Aparent molcom, ușor greoi chiar și pe vremea cînd era svelt, cu privirea scăpînd parcă de sub fruntea îndărătnică, dintotdeauna brăzdat de riduri «de expresie», cu glasul adînc, cald și totodată aspru, actorul a parcurs o gamă infinită de roluri. De la «omul persecutat de destin», ideal interpretat de Gabin, care creează o prezentă demnă de tragedia antică și reușește să se exprime printr-un joc interior clar, o mimică sobră și de aceea mai eficace, pînă la marele industriaș din «Marile familii».

«Jean Gabin este mereu același, mereu egal cu Jean Gabin» spunea, prețuindu-l talentul profund original și personalitatea, Prévert. Un actor banal, perfect mediocru, care n-a știut nicodată să joace altceva decît pe sine însuși declară disprețuitor Robbe-Grillet, părintele romanului fără acțiune. «Aduce toate rolurile la el», se spune de obicei despre un mare actor. O spun și cei ce critică și acei ce laudă. Dar numai despre un mare actor.

Singurul care nu-și bate, cred, capul cu asemenea definiții este Monsieur Gabin însuși. La 64 de ani o fi știind și de ce.

Rodica LIPATTI

# Casa noastră ca o floare



CITEVA DIN PRODUSELE DE CALITATE REALIZATE DE ÎNTPREINDERILE  
MINISTERULUI ECONOMIEI FORESTIERE  
PE CARE LE GĂSIȚI DE VINZARE LA MAGAZINELE DE SPECIALITATE



Un produs nou, modern și atrăgător, care va aduce în apartamentul dumneavoastră o notă desăvârșită de confort și bun gust. Linia simplă precum și multiplele posibilități de utilizare a pieselor fac din «CAMERA COMBINATĂ CIBIN» o garnitură care nu trebuie să lăsează din nici un câmin. Realizată de întreprinderea Ministerului Economiei Forestiere, camera combinată CIBIN are următoarea componență:

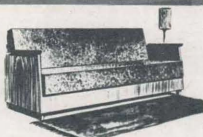
- dulap combinat cu oglindă
- dulap cu două uși
- masă extensibilă
- masă fantazie
- canapea extensibilă
- fotoliu (se livrează cu două fotolii)
- scaun Ott (se livrează cu 4 scaune)

Preturile la canapea, fotolii și scaune oscilează în funcție de calitatea stofelor.

lei 2 432  
1 351

2 885-3 005-3 199  
768-808-851

248-261-274



Recomandăm canapeaua extensibilă MURES. Având materialul, execuția și finisajul de calitate superioară, canapeaua MURES întruosele unanime aprecieri. Rezistența, eleganța și comoditatea sînt atribuțiile care recomandă cu prisosință acest produs superior. Lada pentru așternut, încălzitoare, precum și tapiteria realizată cu stufe de calitate, în culori atrăgătoare, completează fericiți însușirile acestei canapele. Preturile de vânzare oscilează între 2 220 lei, 2 402 lei și 2 578 lei, în funcție de calitatea stofelor folosite.



Comoditatea și rezistența sînt atribuțiile scaunului tapitat LOTRU. Pretul de vânzare: 188 lei tapiteria pe placă, 216 tapiteria pe chingă.

Doriți să înzestrați apartamentul Dumneavoastră cu o bucatărie modernă? Bucătăria MODUL răspunde tuturor exigențelor funcționale și estetice. Se poate livra în ansamblu — 16 corpuri componente cu utilități diferite, masă și trei scaune superpozabile — sau în piese separate, după dorința dumneavoastră. Prin simpla alăturare și suprapunere a corpurilor componente se pot realiza diferite combinații ale garniturii. MODUL, corespunzător spațiului destinat bucatăriei. Preturile de vânzare ale corpurilor componente oscilează între 214 lei și 798 lei. Pretul de vânzare al mesei este de lei 181, iar al celor trei scaune superpozabile — lei 138.



nr.11  
ANUL V (71)  
revistă lunară  
de cultură  
**ci  
ne  
ma**  
cinematografică

