

nr. 4
ANUL VI (64)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică
BUCUREȘTI-APRILIE-1968



SOS. SALA DE CINEMA



Salvador Dali despre Ursula Andress:
«după Garbo nu văd o alta în stare să
recreeze mitologia ecranului»

(Foto Unifrance)



Victor Rebengiuc a făcut nu demult un
film în Bulgaria și va face — sperăm —
cît de curînd un film și în țara noastră.

(Foto A. Mihailopol)

CINEMA
ANUL VI NR. 4 (64) APRILIE 1968

Redactor șef: **Ecaterina Oproiu**

Prezentarea artistică: **Radu Georgescu**

Prezentarea grafică: **Ion Făgărășanu**

**S.O.S.
sala
de
cinema**

**FILMUL
HIPPI
UN NOU VAL
?**

Mircea Alexandrescu



**Filmul
HIPPI
un nou val?**

**S.O.S. SALA DE CINEMA
răspund**

Irina Petrescu Ion Frunzetti
Corneliu Baba Silvan Iosifescu
Virgil Calotescu Iulian Miha
Ion Cantacuzino Mircea Mureșan
Virgil Cîndea

**Puncte de vedere
Suvenir
din București**

George Littera

6

7

8

9

10

11

**CUM VORBIM ÎN FILMUL
ROMÂNESC:**

UNDE E CUVÎNTUL CARE...?

12

Al. Racoviceanu

13

14



Nina Cassian
**DARWINISMUL
ÎN LUMEA VEDETELOR**

9

10



BALONUL

**MARIN SORESCU
CRONICA
UNUI POSIBIL
CINEAST**

(supliment)

16 Savel Stiopul

Supliment

● Filmele americane, engleze, franceze vor rezista automobi-
lului și TV-ului? ● Cinematograful de artă nu este un lux ● Scri-
soare deschisă D.R.C.D.F.-ului ● O propunere: o sală patronată
de critică ● Filmele lunii ● Cinemateca: Iscălitura lui dumnezeu
— D.J. Suchianu ● Documentar — Dinu Kivu ● Telecronica și
telefilie — Valentin Silvestru ● Cronica publicului — Ana Maria
Nart ● Cineclub ● Curier ● Gopo: Scurtă istorie a cinemato-
grafului ● Informații ● Maxime și minime

micromonografie

**BERGMAN
și
filmul
filozofic**

Radu Gabrea

17



18

19

În arenă cinematografia

MAGHIARĂ

20

Eva Sirbu

21

22



**CINEMATOGRAFUL
PE CARE-L
IUBESC
ȘI CARE MOARE**

Vinicio Beretta

24

25



26

27

28



**Trei scrisori
de la
IRINA PETRESCU
MOSCOVA
PARIS
HOLYWOOD**

29

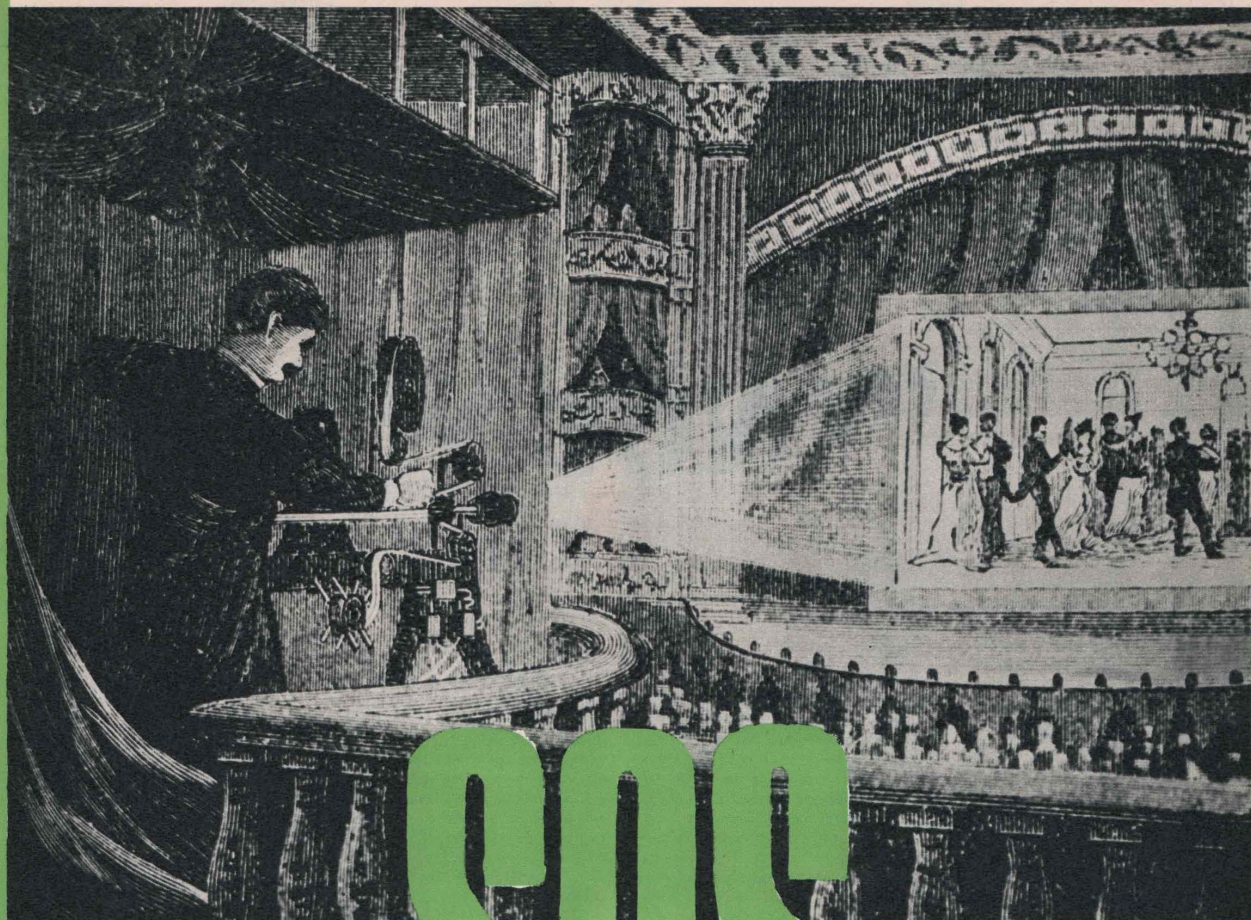
30

IDOLII
Claudia Cardinale
cea mai modestă
celebră
Jean-Paul Belmondo
cel mai urît cuceritor

Rodica Lipatti

**EI VĂZUȚI DE EI
MARIUS
TEODORESCU
despre
ILINCA
TOMOROVEANU**

31



S.O.S. SALA DE CINEMA

Cinematograful s-a născut într-o cafenea.

Obligat a se mulțumi o vreme în compania amuzamentelor de bilci, tolerat apoi ca intrus în vechi săli de teatru sau ținut mai departe în înjghebări de periferie, cinematograful și-a asigurat azi o altă condiție.

Deși își măsoară existența numai în decenii, a șaptea artă a devenit factorul de cultură cel mai solicitat de omul modern. I se cuvine ca atare un cadru de manifestare demn de misiunea pe care o are de îndeplinit.

De aceea ne întrebăm:

• Sînt sălile noastre de cinema un instrument de cultură?

• Ce măsuri se impun pentru dezvoltarea și modernizarea rețelei noastre cinematografice?

Irina Petrescu
Corneliu Baba
Virgil Calotescu
Ion Cantacuzino
Virgil Cîndea
Ion Frunzetti
Silvian Iosifescu
Iulian Mihu
Mircea Mureșan

răspund la întrebările redacției în paginile 8—9 ale revistei și în paginile II—V ale suplimentului.

FILMUL HIPPI UN NOU VAL ?

Cînd am văzut întia oară — astă toamnă în timpul Festivalului cinematografic venețian. — un grup hippy, am rămas adînc decepționat. Țin minte chiar că un fel de alergie îmi ulcerase pielea de parcă nimerisem într-un cîmp de urzici. O veselie confecționată, un ris de operetă, în cascade, fără cauză vizibilă, mai mult un fundal sonor le anunța apropierea. Rideau și băteau ritmul din palme sau din încheieturile degetelor. Nimic nu-i jena iar tăcerea celor din jur păreau s-o ia dimpotrivă drept elogi. Treceau ostentativ de siguri de ei pe sub coloanele (vai, atît de răbdătoare de cînd cu turismul industrializat) Pieții San Marco, chiar prin fața cafenelei Florian, preferată lui Thomas Mann. Pe chipul de o seninătate dubioasă se căsca din cînd în cînd un zîmbet — același la toți — avertizînd că dincolo de el nu s-ar mai afla nimic. Pășeau convinși de admirația ce o stîrneau celor care pînă adineaori priviseră în extaz Palatul Dogilor. Pantaloni negri, impecabil tăiați, haine albe cam trei-sferturi, aducînd a redingotă de modă hindusă cu firețuri pe la manșete și în jurul reverelor, coliere de flori, mărgelile de chihlimbar, perle, brățări și brelocuri. Ce caznă pe sărmanul croitor (dar și ce cîștig pentru că toate aparițiile astea păreau a fi niște copii de bani gata). Ce caznă așadar pe sărmanul croitor căruia i se cerea să încurce, vestimentar vorbind, nu numai epocile dar și continentele și lumile folclorice

DANDIES — HIPPIES

Ai fi zis că sînt costumați de bal. Ce-i drept la un bal și mergeau. Cel de închidere a Mostrei venețiene. Înarmați cu invitațiile atît de disputate ei făceau așadar parte dintre privilegiați. Erau favoriti, pentru că în saloanele și garden-urile unde aveau să apară cuplul Liz-Burton, B.B. și C.C., ca și alte inițiale de notorietate mondială, nu pătrundea oricine — oricine nu avea grele cauțiuni mondene. Închiriau șalupe iuți, Evintrude, și defilau prin fața mulțimii gălăgioase și destul de împetrită și ea ca vestimentație rămînînd totuși în lăuntru veacului nostru păcătos, răbdător și trist și în lăuntru unor obiceiuri vestimentare ale vremii și locului. Am întîlnit asemenea costumați hippy și pe vaporetto și în avion și la Veneția

și la Ferarra și la Viena. Nu erau deci apariții carnavalești venețiene. Arătau mai de grabă a soli ai unei mode și nu anunțau decît vestimentar (și asta salondard) pe solii unui curent despre care se vorbește mult în lume dar poate prea puțin în cunoștință de cauză, care este obiect de studiu pentru sociologi, istorici, psihologi și care în Europa a ajuns desfigurată, caricată de o preluare juvenilă fără nici o implicație sau semnificație socială, lipsită de teren propriu și propice, pe cit se pare.

Asemenea manifestări s-ai fi atras privirea lui Toynbee, filozoful și istoricul englez, care privind America în retrospectiva celor 18 vizite prelunghite

făcute acolo avea să spună că o găsește de astădată pradă unei crize pe care nimeni n-ar fi bănuț-o cu 24 de luni în urmă?

«America din ultimii doi ani — spune el — a fost violent zguduită, dinăuntru și din afară. Omul de pe stradă nu mai e în apele lui, e nefericit. S-a produs o explozie de violență și de pacifism... Ani de zile America a trăit într-o înșelătoare tihnă, într-o euforie înșelătoare, și asta se prăbușește astăzi».

lată delimitat cu precizie climatul social și moral în care au început să se manifeste formele de nemulțumire — față de felul în care a evoluat și s-a instalat faimosul mod de viață care a

generat o societate mecanizată și mercantilă. După opinia unor tineri chestionați de Toynbee «Occidentul a înțors spatele unei vieți contemplative, s-a extrovertit».

Evident, în masiva reacție de nemulțumire față de violența practică la adresa altor popoare (vezi în special războiul din Vietnam), dar și față de individul pus să devină instrument de exercitare a acestei violențe, apariția hippies-ilor nu este decît o manifestare între multe altele. («Acea a zecea parte din ghețar care iese deasupra apei» — spune observatorul englez).

ÎNAPOI LA NATURĂ

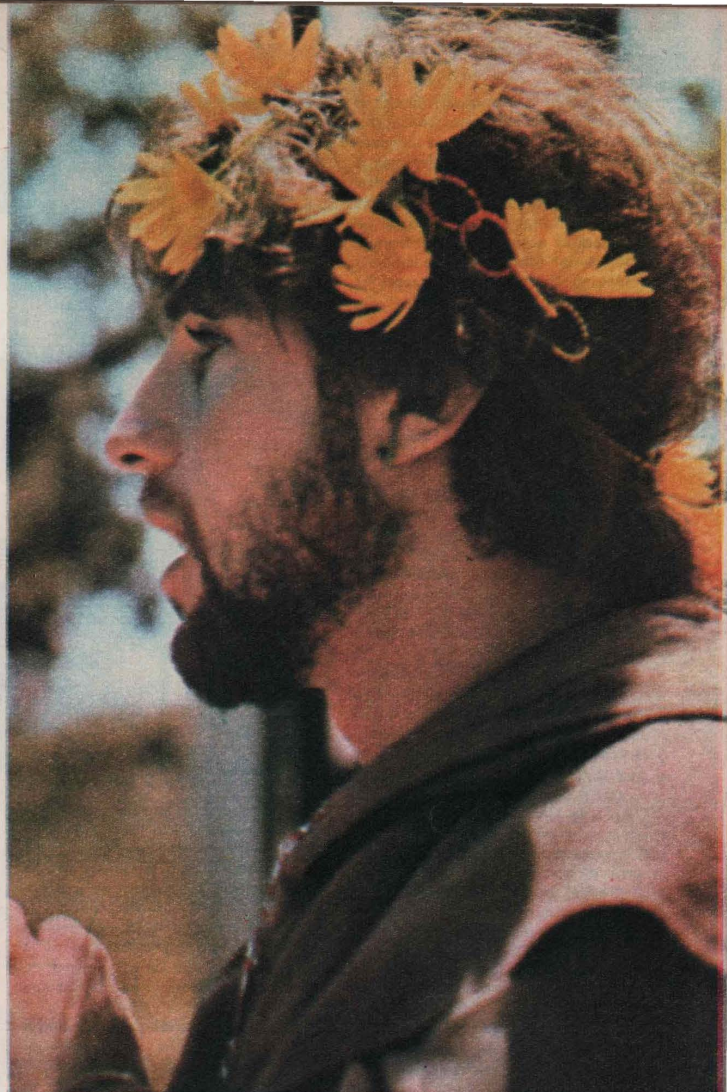
Ce oferă ei? Un fel de rezistență pasivă, de o voită naivitate și o romantică edulcorare, nu fără rădăcini totuși în trecut. Mișcarea hippy nu este o mani-

Lumea e extrovertită și cenușie. Vrem culoare și meditație





Centrul nu mai e în mijlocul oraşului. E pe malul mării.



Priviţi-mă, sînt nonconformist, nonviolent şi protestez.

festare fără precedent, hippies-ii nu sînt o generaţie spontanee şi, căutînd filiaţii, istoria le poate oferi. În însuşi trecutul nu prea îndepărtat al Americii manifestări similare se pot descoperi. Un apologet al «nesupunerii civice» este celebrul (pe noul continent) necunoscut aproape (pe vechiul continent) Henry David Thoreau, autorul cel mai publicat şi mai tradus în secolul al XIX-lea prin «Nesupunerea civilă» apărută în pragul Războiului de Secesiune, celebru de asemenea cu o altă lucrare «Walden sau viaţa în pădure». El este apologetul nonviolentei care l-a inspirat pe Gandhi şi astăzi în S.U.A. pe Martin Luther King, pastorul de culoare.

Un profet al «psihedelismului» este socotit însuşi marele Charles Fournier, după cum D.H. Lawrence (autorul unei opere extrem de discutate, de cenzurate şi pînă la urmă revalorificate cum este «Amantul doamnei Chatterley»), romanul socotit drept o şarjă la adresa ipocriziei puritane victoriene) este şi el considerat drept un hippy avant la lettre prin naturalismul său uneori naiv, dar în fond protestatar faţă de acelaşi puritanism victorian.

Dacă împingem investigaţia pînă în

Renaştere, îi descoperim pe neoplatonicienii ciudaţi pe atunci cam tot aşa cum sînt azi hippies-ii.

Ce viitor poate avea această mişcare? În ce măsură influenţează cursul societăţii respective? Nu ne vom hazarda să răspundem de la distanţă la care ne aflăm de ea. Ne convinge să nu facem acest lucru tocmai forma caricaturală, partea numai şi numai ridicolă pe care a transmis-o ea, poate fără voia ei, pe alte meridiane. Am putea îndrăzni o ipoteză: că atîta timp cît nu oferă şi o soluţie de schimbare, nu ar putea determina mare lucru. De altfel însuşi Toynbee spune «cît timp nu vor avea un răspuns prompt nu vor ajunge la nimic. Îl vor avea oare într-o zi?»

Filozoful englez susţine că a detectat unele semne încurajatoare în cursul vizitei pe care a făcut-o acolo, semne care se concretizează în aceea că hippies-ii au început să abandoneze boema facilă înţelegînd să-şi caute o muncă. Indiferent de felul acestei munci ei caută să introducă un nou spirit potrivit căruia «a face bani nu va mai fi ţelul suprem al omului şi totul va sta în strîdania de a da un nou stil vieţii americane».

FLORI ŞI L.S.D.

La San Francisco — ca să reiau o butadă a lui Malraux — centrul nu mai e la mijloc pentru că ţinta atenţiei generale este la marginea oraşului într-un cartier care a devenit tărîmul mişcării hippy. Vizitatorii care descriu acest cartier — pe el şi lumea lui colorată extrem de viu şi îmbrăcată atît de «nonconformist» încît te simţi indecent cînd umbli îmbrăcat normal — suferă cu toţii influenţa teribilă violenţei pe care hippies-ii o practică fără s-o ştie: violenţa cromatice-vestimentară. Florile sînt prezente în toate consemnările. Sînt considerate obiect de cult, simbolul unei frumuseţi pe care numai natura o poate oferi.

La începuturile mişcării — care se confundă în negura a vreo 20 de luni de existenţă şi într-o cantitate de flori care ar fi putut transforma în grădină o jumătate de Americă. — protestul nonviolent a luat forma drogării cu L.S.D. din dorinţa programatică a unei rapide desprinderi de realitatea cenuşie, ameninţătoare, insuportabilă şi electronică. Aşa s-a născut psihedelis-

mul sau viziunea în extaz a existenţei umane.

Rezultatul prea rapidei desprinderi de realitate a fost dezastruos. Cei ce n-au suferit accidente fatale au «scăpat» în ospiciu pentru lungi perioade de tratament. «Experienţa» — cum o numesc urmaşii primilor psihedelici a fost foarte costisitoare (în vieţi umane) dar ea avea ca principală cauză dorinţa imediată ruperi de prezent şi adoptarea, tot imediată, a noii atitudini. Şi dacă starea de luciditate pune unele oprelişti, temporizează, atunci trebuie suprimată luciditatea cu riscul de a-l suprima şi pe generatorul ei. Într-o altă fază s-a trecut chiar la o formă de organizare para-socială şi para-urbană. A luat fiinţă «comuna primitivă hippy» care, evident, nu avea resurse de a exista tot ca «experiment».

Acum pe cît se pare se trece la faza reintegrării în societate, dar cu dorinţa de a imprima un alt conţinut relaţiilor şi aspiraţiilor umane. Pare să fie vorba de o fază mai lungă şi mai laborioasă şi poate chiar mai plină de efecte decît se poate sconta. Cine ştie? Deocamdată hippies-ii trăiesc un moment al conştiinţei de sine ce pare că stimulează părăsirea pasivităţii spre a încuraja u-

nele activități și manifestări menite să le concretizeze existența, concepțiile, idealurile. Unii au început să muncească, să facă negoț sau să îndeplinească funcții obștești. Alții — pentru că frumosul este o condiție și un principiu al existenței hippy — se ocupă de reconsiderarea noțiunii însăși de frumos. În sfârșit, unii (destul de mulți la număr și care au dobândit chiar succese) fac film.

HIPSTER CINEMA

Principala preocupare tematică a cineaștilor hippy de la San Francisco este de a da glas reacției neconformiste împotriva unei societăți mecanizate și impersonale.

Și se remarcă — așa cum reiese din relatările de specialitate — existența a trei grupuri, categorii sau tendințe ale filmului hippy. *Una lirică*, având ca reprezentanți pe Bruce Baillie și pe William Hindle, *alta ironică* (adică satirică) în care Robert Nelson și Bruce Conner se afirmă ca nume de răsunet și *alta*, în sfârșit, considerată a fi *tendința extatică* având în frunte pe Ben Van Meter și pe Kenneth Anger.

O asemenea categorisire presupune și o activitate destul de susținută, o experimentare care să fi dus la nuanțări de concepție și stil înăuntrul unei mișcări cinematografice. Lista filmelor principalilor realizatori mărturisește vocații, căutări și personalități.

lăți-l de pildă pe Bruce Baillie care are la activul său cele mai multe pelicule și la care se poate constata o evoluție certă: o cristalizare a concepției sale despre film. Într-una din primele încercări, Baillie se introduce cu aparatul de filmat într-un centru experimental de la Oakland unde copiii primesc o educație în care accentul se pune pe stimularea talentelor lor creatoare. Filmul se cheamă «Centrul de recreare din Brookfield». Camera se fixează pe fețele și mișcările copiilor în timp ce caută să dea expresie și concretețe temperamentului lor creator. Copiii bat ritmul în pupitre sau lucrează obiecte nu mult mai mari decât gălălia unui ac. Apoi își privesc chipul în oglinda biletocelor din jur și încearcă să stabilească ritmuri muzicale și de culoare inspirate de universul înconjurător.

Acest film — ca să folosim aprecierea lui Kent — poetic și liric în examinarea expresiilor copiilor, este dovada de fapt a preocupării lui Baillie pentru expresiile chipului omenesc, este dovada simțului forme și în același timp a unei abile folosiri a muzicii electronice ca și a altor efecte sonore în vederea echilibrării imaginii filmului.

«Duminică» este considerat cel mai slab film al lui Baillie pentru că, așa se afirmă, poetul în loc să rămână consecvent felului său de a arăta frumosul, culoarea și spiritul omenesc, se întoarce împotriva spre a ilustra cel mai de jos nivel la care poate el să decadă.

Într-un alt film tot de început și de căutare a personalității sale, forța poetică a lui Baillie se joacă cu frumusețea sinuoasă ale trupului omenesc în mișcare. Este vorba de filmul «Gimnaștii». Aici aparatul se concentrează pe un grup de gimnaști care lucrează la paralele și frîghii, iar contrastul îl formează apariția lui Baillie însuși care joacă rolul ridicul al unui om de afaceri cu buze subțiri și pantaloni cu bretele care vrea să-și încerce și el aptitudinile atletice.

Un alt film, intitulat «Spre Parsifal»



este considerat în unanimitate, drept afirmarea deplină a forței poetice a lui Baillie. Vederi de pe mare, valuri gigantice, catargele unui schooner care se luptă cu apele, peștii argintii și pescarii cu pielea tăbăcită sînt materialul poetic din prima parte a filmului. Aparatul lui Baillie ne oferă o imagine a vieții în cadrul elementelor naturii, departe de țărîm, în care curățatul peștelui devine un ritual închinat frumosului.

După aceea el ne oferă și echivalentul pe uscat. Aparatul se concentrează pe un grup de oameni care trudesb bătînd piroane în terasamentul căii ferate în timp ce o locomotivă gigantică trece ca un fulger prin sălbăticia difuză împrescîndu-i cu praf și zgură. În cele din urmă aparatul se odihnește pe un rîu de munte, cu apa rostogolindu-se la vale pe sub stînci și pe sub crînguri umbroase la adăpostul cărora roiesc puzderie de viețuți.

Se afirmă că *Parsifal* este o odă închinată vieții senzoriale și că prin acest film Baillie și-a concretizat maturitatea artistică.

Filmul «Mase» este închinat indienilor Sioux și considerat ca principalul purtător al concepțiilor hippy, anume că: «Societatea americană de astăzi mecanizată și despersonalizată îl sufocă pe om». Filmul începe prin a arăta moartea unui om pe trotuar în timp ce alții trec nepăsători pe lângă el. Întreaga atmosferă este de coșmar, cu coșurile caselor fumegînde, cu scări de incendiu și acoperișurile pierdute în ceață, cu vaste structuri metalice informe. Autorul folosește supraîmpresiuni, fonduuri, ca și imagini paralele, precum și o bandă sonoră electronică. Oameni cu mișcări de roboți se plimbă printre zidurile unui oraș parcă al nimănui, mîini și picioare dezmembrate execută tot felul de treburi casnice, fețele par desprinse de trupuri sau sînt reflectate de geamurile placide ale vitrinelor. Este atmosfera unei lumi răvășite.

Unul din planurile cele mai cutezătoare ale lui Baillie era să plece de-a



lungul și de-a latul Statelor Unite cu aparatul de filmat în mînă ca să redea o imagine gigantică a țării precum și o galerie la fel de gigantică de portrete umane. Rezultatul a fost filmul «Quijote». Subiectul este legat de aspectul moral și fizic al Statelor Unite. Revine tema hippy: omul despersonalizat din societatea mecanizată.

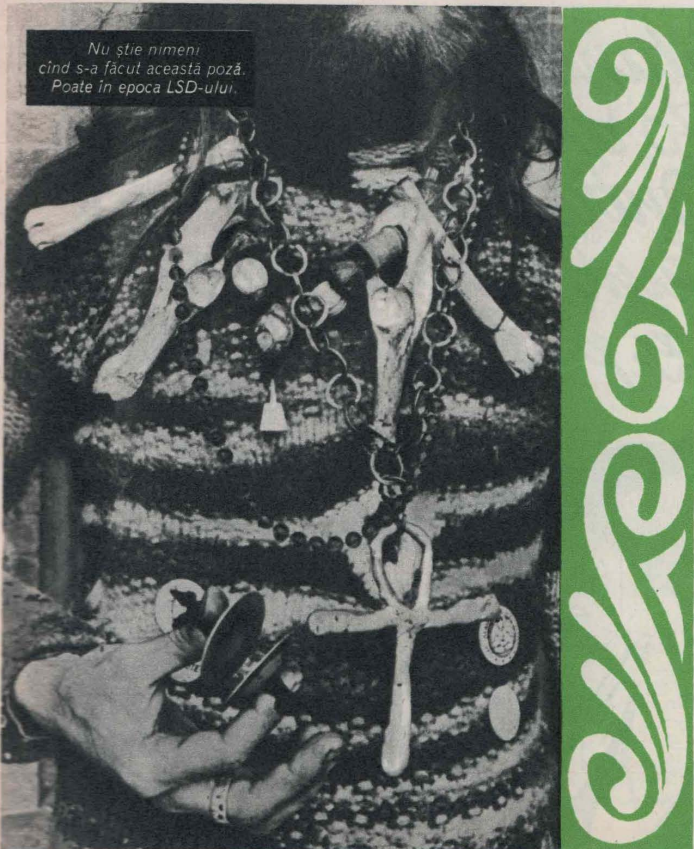
Eroul este un proscris, un boxeur cu fața brăzdată de anii petrecuți pe ring, care străbate ca un gigant în zorii zilei peisajul new-yorkez. Apar doi bătrîni piei-roșii care stau de vorbă într-o cafenea în timp ce aparatul le studiază trăsăturile nobile. Trec apoi negrii cu

pasul lor elastic, iar soarele care răsare face să se proiecteze pe orizont siluetele muncitorilor — proscrisii acestei lumi, neadaptății ei. Don Quijote-i ei, de fapt eroii într-o astfel de societate tranzitorizată. Tot ce constituie argumente, elemente ale acestei lumi electronice, tot ce este factor de atracție și sufocare prin reclamă trăiește ca un fond vizual sau sonor al filmului.

Autorul a realizat, după această experiență de amploare, filmul «Tung». O nouă încercare de exegeză lirică, o împletire de imagine și sunet menită să dea poeziei «cea mai pură expresie cinematografică».



Doar cu flori
și băi de soare
nu se ajunge prea departe



Nu știe nimeni
când s-a făcut această poză.
Poate în epoca LSD-ului.

Experiența aceleiași cinematograf e-minamente poetic, în viziune hippy. Baillie o continuă cu «Calul galben».

Despre Baillie se vorbește cel mai mult. Ceea ce nu înseamnă de pildă că un Kenneth Anger, tot un liric și el, nu și-a descoperit un limbaj propriu.

Se spune despre Anger că este un Cocteau al Americii. Spre deosebire de Baillie, universul lui cinematografic este alcătuit de o lume stranie, o lume a nopții, a simbolurilor astrologice și ritmurilor străvechi. Eroi săi fie că sînt marinari, motocicliști sau pur și simplu niște fantome, își răscolesc cu toții eul spre a-și afla adevărata identitate. Filmul «Foc de artificii» este considerat drept cea mai personală încercare a lui Anger. Autorul însuși joacă și rolul principal, al unui vizitor. Acesta iese parcă dintr-o genună ce înconjoară totul și încetul cu încetul în jurul său încep să se teasă ciudate întîmplări: eroul se întîlnește cu un marinar de la care mănîncă bătaie și întîmplarea asta îl plonjează în propria lui casă, unde-l găsește tot pe marinar, dar de astă dată dormind (obsesia persoanei). Și din nou filmul crește către o irealitate pur imaginativă în care eroul parcurge mai multe etape de reintinerire, de purificare la capătul cărora din nou se află în propria lui casă.

Tot filmul este astfel o continuă sondare a lumii subconștiente, a visului care întreține mocnind obsesiile realităților diurne.

Spre deosebire de cei doi de mai sus, arta lui Robert Nelson stă în montaj. Scene de televiziune, scheciuri comice, scene de film, sînt mixate, combinate, suprapuse, dînd naștere astfel unei expresii artistice care constituie însuși credo-ul lui Nelson. De altfel Nelson nu este singurul cineast hippy care pune montajul la baza creației sale (am putea adăuga și noi că în istoria filmului de fapt cineștii hippy nu înovează în această materie). Bruce Conner practică în exclusivitate arta montajului. Dar Nelson este «mai relaxat» — afirmă Thomas Kent — mai personal și mai cinematografic. Obiectivul filmelor lui Nelson nu iartă nimic: nici revista de modă Vogue, nici pe Miss America, nici programele TV, nici pictura, nici pe politicieni, nici vîrsta, biserica, etc. S-ar zice că nu-i scapă nimic.

După o serie de filme mai scurte și de mai mică importanță în care preocuparea dominantă este aspectul străzii, al lumii în care trăiește, filmul care-l reprezintă pe Nelson în cel mai înalt grad, este: «Vai, pepenii verzi» închinat unei trupe de pantomimă din San Francisco. Filmul începe cu aparatul centrat pe un pepene verde așezat în mijlocul unei paștii. Timp de cîteva minute camera nu se mișcă din acest plan. Apoi cu mișcări accelerate, pepenele verde ajunge pe o scenă și poartă o pancartă pe care scrie: «țineți-vă după pepenele verde care dansează». Și într-adevăr, pepenele dansează în ritmul unor dansuri ale negrilor din S.U.A. În timpul acestor dansuri apar nenumărate și amenințătoare mijloace de distrugere. Pepenii, pentru că există acum o apariție multiplă, sînt zdrobiți, făcuți bucățele, aruncați, consumați cu pasiune de o blondă fadă și, pe urmă, cojile sînt aruncate la gunoi. «Vai, pepenii verzi» este unul din filmele cele mai interesante ale acestei cinematografii și ca idee și ca modalitate de realizare.

Nu se poate trece cu ușurință numai peste realizările cinematografice ale lui Nelson dar nici peste opiniile sale extrem de plastice, de precise și directe. «Lumea noastră are o fantastică înclinare spre violență — spune el. Violența este mai presus de orice alt aspect al vieții noastre. Cu condiția să nu aibă forma primară. De pildă, e insuportabil să vezi cum e tăiat un animal la abator. Iar pentru un nord-american luptele de tauri sînt înfiorătoare. Dar aici zace și cea mai teribilă ipocrizie a violenței noastre permanente».

Unul din promotorii mișcării cinematografice de la San Francisco a fost Carl Linder — a fost pentru că astăzi nu mai face parte din mișcare și nici nu mai locuiește la San Francisco — dar ale cărui realizări nu pot fi uitate datorită densității observației lui, umorului și vervei pe care a dovedit-o. Linder folosea adesea lentilele microscopice în filmare spre a obține un plan-detalii de mari semnificații. În filmul «A murit diavolul» el a atins desăvîrșirea, filmul acesta însemnînd pentru el un prilej de a analiza apariția emoției pe epiderma celui observat. Cineastul și-a purtat curiozitatea și în domeniul florilor, al insectelor, însoțindu-și investigația printr-un comentariu spontan și spiritual.

ANTI-HOLLYWOODISM?

În privința mișcării cinematografice hippy de la San Francisco este poate prea devreme să se tragă o concluzie. În rîndurile de mai sus nu ne-am ocupat decît de unele personalități ale acestei cinematografii. Se pot face doar afirmații pline de rezervă. Că ea este influențată de locul în care a apărut, de cadrul geografic care ar predis pune la o mai mare afinitate cu natura înconjurătoare, de atitudine declarată non-violentă ca reacție la violența dominantă a societății. Cit privește afirmațiile foarte pozitive la adresa mișcării legate de modalitățile în care înțeleg cineștii hippy să facă filme, ne mărginim să spunem că dacă ele sînt noi în mișcarea hippy și în cinematograful hippy, ne îndoiim că ele sînt noi pe de-a-ntregul în cinematograful mondial. Ca modalități ale unei arte nonconformiste ele izbutesc să dea însă glas unor nemulțumiri și să pună în evidență acele aspecte către care se îndreaptă în special nemulțumirea hippies-ilor. Este poate prea puțin pentru a caracteriza un întreg val cinematografic. Pe de altă parte este incontestabilă prezența și manifestarea prin film a unor personalități care din nonconformism social fac să se nască și nonconformismul artistic, adică anti-hollywood-ismul în materie de film. Refuzul condiției sociale implică și refuzul celei estetice.

Vom reține însă existența unui paradox care ni se pare de cea mai mare însemnătate și care, după noi, marchează posibilitatea de evoluție a acestei mișcări spre o atitudine care ar putea să determine ceva concret în climatul social. Și anume: cineștii hippy nu fac uz, sînt ostili violenței fizice. În realitate peliculele lor — uzează însă la maximum de violența denunțării, de violența argumentului în favoarea tezei proprii, de un dinamism care neagă ipso-facto pasivitatea contemplativă ce pare a fi astfel o simplă podoabă în plus pe lînga celelalte. Pentru că altminteri numai cu flori și cu băi de soare nu s-ar putea schimba prea mult pe lumea asta.

Mircea ALEXANDRESCU

S.O.S. SALA DE CINEMA

ION

FRUNZETTI:

- Fosta sală ARPA azi CENTRAL
- 200 spectatori în spatele scaunelor
- Aerul prost, rău conducător de emoții
- Cum realizezi mirajul dintr-un scaun scîrțîitor

Sala de cinematograful este implicată în procesul recepției filmului. Același film, în două săli foarte diferite ca spațiu, acustică și ambianță fizică, lasă impresii diametral opuse uneori. Am în această privință amintirea unei experiențe recente, cu filmul «Un bărbat și o femeie». Văzut în Franța astă vară, la un cinematograful modern din noul cartier al portului Le Havre, în condiții excepționale, filmul mi-a făcut impresia unei capodopere. Eram angrenat cu totul în mirajul lui. Revăzut astă iarnă, la cinematograful de sub Casa Centrală a Armatei (fosta sală ARPA, azi CENTRAL), într-o aglomerație nebună — căci, pe lângă biletele cu acoperire-loc, se vinduseră bilete pentru circa 200 de spectatori în spatele scaunelor din ultimul rând, și pe intervale — filmul mi-a plăcut mai puțin. Tracasat de zgomotul sălii, de veșnicile mitocăanii ale unui public nedisciplinat, de căldură și de aerul prost, am descoperit că mirajul îi e mai precar decît socotisem, că atenția îți poate fi și deturnată de la acțiunea, ce nu mai apăsă la fel de captivantă, de vreme ce interesul pentru ea putea fi slăbit de cîteva incomodități (sala n-are garderobă, n-are suficiență aerisire, nu e destul de bine calculată vizibilitatea și panta amfiteatrului, miroase urît, etc) ori de comportamentul vecinilor nedoriți

DE LA «TEATRUL-CINEMA» LA PSIHANALIZĂ

O sală ideală de spectacol trebuie să ofere condiții de maximă concentrare a atenției. Confortul deci e implicat. Un scaun prost, tare, sîciitor, ori doar prost implantat în podeaua neîndeajuns de înclinată ca spectatorii să nu-și împiedice unul altuia vederea, un vecin inconvenabil, necivilizat, zgomotos și bruiant prin gestică, dacă nu și olfactic — există și un sistem de detectare a cantității de săpun consumată anual pe cap de locuitor, ca și un sistem de înregistrare a gusturilor pentru parfumi pe care și-l dezvoltă frecventatorul cinematografulor. Sala trebuie deci, mai întîi, să nu se facă simțită; să ofere atîta confort, cît să o faci uitată pentru trupul celui dispus să-și petreacă două ore în ea, să nu-l jeneze. În al doilea rînd, să ofere bune condiții de receptare a spectacolului.

Sala de cinema derivă din sala de teatru. Arhitectura vechiului tip de săli de «teatru-cinema», ce adăposteau și spectacole de film și trupe de actori, este depășit. În occident s-au construit săli cu amfiteatrul invers, mai înălțate spre ecran și cu fotolii rabatabile, ori de-a dreptul înclinate pe spate, pînă înspre 45 de grade, în care unii au tentația să și doarmă. În locul spațiului solemn, sacral, festiv, al sălii de teatru de tip vechi, unde intri ca la o cere-

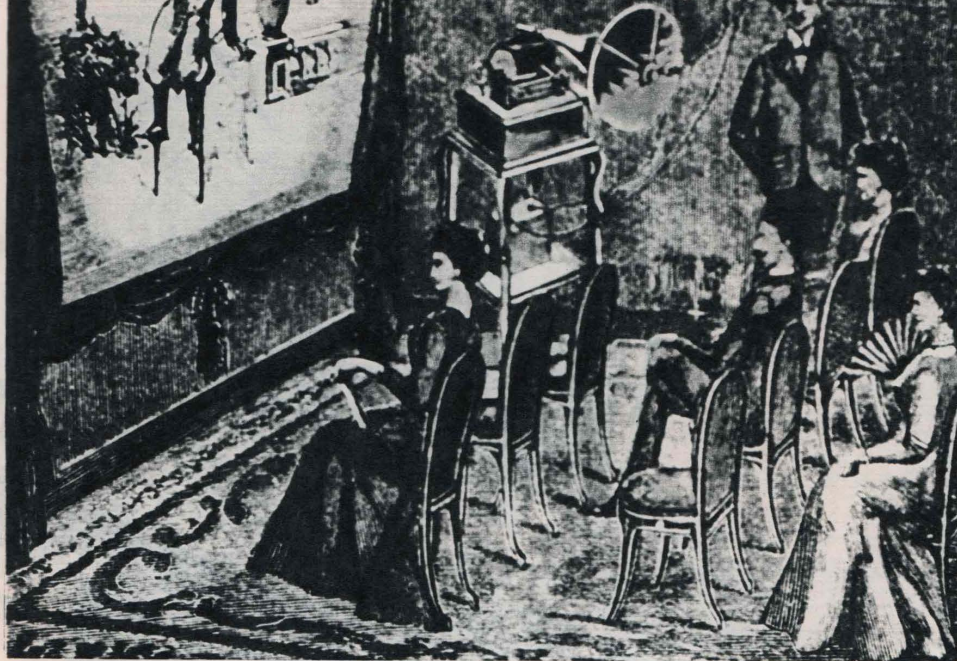
monie, confortul acestor săli amintește «camerale de defulare» ale psihanalizatorilor. Ideea este aceea de a oferi un spațiu de destindere totală.

HORATIU ȘI MÎNCĂTORII DE NĂUT

E deci de mirare că asemenea săli, despre care teoretic se spune că ar fi fost construite pentru o perfectă adecuare la scop, devin, prin faptul însuși al prea marelui grad de confort fizic, inadecuate recepției operelor de artă filmice (căci, oricum, receptarea estetică implică activitate mentală, nu somnolență!). E de mirare că detenta spectatorului incită la lene, la cumulare de plăceri adiacente, de senzații concomitente ale simțurilor inferioare. Bombonele, înghețata, ciocolata și biscuiții sau căutarea alintătoarelor atingeri ale partenerului sau partenerei, nu sînt de natură să contribuie la concentrarea estetică. Se practică totuși, peste tot, acest tip de... cum zice André Gide... «de gouter toutes les douceurs à la fois». Și cred că nu vor putea fi niciodată dezrădăcinate obiceiurile acestea, vechi de cînd secolul. Horațiu nu-și plîngea oare, acum 2000 de ani, vecinătatea mîncătorilor de năut prăjit («πρωτοι ciceris»)? O sală de cinematograful trebuie să fie și așa ceva. Adică, să mă explic: e necesar să existe și săli în care un amator de distracție, nepremeditată,



De atunci au trecut 70 de ani
 Întrebarea este:
 „Cum stăm azi
 la cinema?”



decisă la minut, să o poată găsi. Să-
 dăm cetățeanului obosit de munca sa
 prilej să se destindă. Cum vrea el, și
 când vrea el: săli cu intrare oricând,
 poate fără ore fixe, fără alte reguli
 decât elementara bunăcuviință față de
 restul publicului, fără rigorile templului
 de artă.

CAPODOPERE ALE ARHITEC- TURII FUNCIONALE

Dar sala de cinematograf nu e numai
 succedaneul modern menit să înlocu-
 iască panorama de bălci.

Filmul de artă cere săli corespunză-
 toare. Omul care-și rupe din odihna
 fizică sau din timpul de destindere,
 orele necesitate de un spectacol, tre-
 buie să nu-și irosească nervii și vremea
 zadarnic. Să ne îngrijim a face săli de
 spectacol nu numai pentru «cea mai
 ieftină distracție populară» — cum a
 devenit filmul — ci și pentru «cea mai
 completă artă», cea la care colaborarea
 cel puțin a tuturor muzelor, dacă nu
 și a patronului lor Apollo, este implica-
 tă. Am văzut la Paris, la Roma, la
 Tokio, la Moscova, la Havana și în alte
 orașe ale lumii, noile săli de spectacol
 cinematografic. Unele sînt capodopere
 ale arhitecturii funcționale. În foarte
 puține pregătirea psihologică a privito-
 rului este avută în vedere. Trebuie să
 mărturisesc că, oricît de confortabile
 săli știu să facă artiștii sovietici
 cît și cei francezi, confortul sălii nu e
 totul. Palace-uri imense, cu scări monu-
 mentale, foaiere largi și aseasonate nu
 numai cu baruri, bufete, restaurante,
 săli de expoziție, fumaare ori biblio-

tecă, ci și cu spații destinate așteptării,
 nedirecționată estetic decît în chip
 neostentativ, printr-o regie de interior
 minunată, dau un răstimp plăcut specta-
 torului înainte de spectacol, ori între
 acte. Dar la condițiile de izolare este-
 tică a privitorului necesitate de cali-
 tatea înaltă a filmului, adeseori solici-
 tind eforturi contemplatorului din fo-
 toliu, ce nu se traduc fizic, la acestea
 nu acced decît rareori sălile de azi,
 chiar cele mai moderne.

Cînd am văzut în Franța «Biblia» sau
 «Cele zece porunci», filme uriașe, dis-
 ponibilitatea psihică a spectatorului era
 solicitată și preîntîmpinată printr-un
 «tratament estetic». O pseudoterapeu-
 tică deliberat adoptată: strigătelor de dul-
 ciuri, li se pune capăt printr-o inscrip-
 ție, apărută pe cortină, înainte de des-
 chiderea ei, care atrage atenția asupra
 necesității de a încheia cu înghețatele
 și fisticul. E un timp pentru răsfăț, e
 unul pentru muncă.

A PRIVI UN FILM ÎNSEAMNĂ A LUCRA

Lucrul spiritual impune tăcere simu-
 ltorilor ale căror activități nu converg
 spre el. Adesea, asemenea inscripții
 nu-s recomandări, ci imagini satirice.
 Am văzut la Moscova filme de scurt
 metraj care ridiculizează comportamen-
 tul unor anumite categorii de specta-
 tori, dar care nu întotdeauna aveau
 efect. Pentru un mare film, introduce-
 rea spectatorului într-o psihologie spe-
 cială se face, evident, prin izolarea lui
 de contextul grijilor, mărunte sau mari,

ale zilei. Muzica pregătitoare are și ea
 un rol. Este necesară o uvertură sonoră
 a filmului. Pregenericul are rolul de
 uvertură vizuală și sonoră, de pregătire
 a temperaturii psihice propice recep-
 tării. Nu poți intra la «Electra» direct
 din «Stan și Bran». După «actualitățile
 săptămîinii», răsună în gol o replică din
 Shakespeare, neizolată estetic.

Avem nevoie nu numai de săli bune,
 moderne, confortabile, adecvate, ci și
 de o ambianță umană necontraindicată,
 și asta nu se obține decît prin impune-
 rea (treptată, printr-o educație de du-
 rată), unei înținute festive spectacolului
 de artă. «Atenție, aici se oficiază o
 taină!»... — ar trebui să priceapă oricî-
 cine. E necesar să găsim, așa cum găsesc
 unele mari săli japoneze și franceze —
 ca să nu cităm decît experiențele cele
 mai fericite — drumul către izolarea
 privitorului de banalul cotidian al
 străzii.

Faptul moral se pune în valoare prin
 participare afectivă. Dar această parti-
 cipare este favorizată ori contracarată
 de ambianța sălii. Am văzut cum, la
 «Insula», acel magnific spectacol plin
 de sensuri umane, publicul bucureștean
 reacționa prin strigăte ca... «Alt-
 ceva!»... «Asta am mai văzut!»...
 «Iarăși picioarele!»... «Iarăși apa!»...
 «Mai bine beam două beri cu banii
 ăștia» etc. Sînt de părere că publicul
 se formează. Dar se și deformează. Noi
 am vrea să formăm un public de spec-
 tacol nobil. Sala de cinema, ca și felul
 cum e folosită, pot ajuta la asta. Cînd
 se va înțelege că un film nu e altceva
 decît un concert simfonic, «mîncătorii
 de năut prăjit» al lui Horațiu nu vor
 mai exista.

ION

CANTACUZINO:

- În cartiere noi
săli moderne. Totuși:
- Sînt prea puține.
- Confortul lor lasă
de dorit.

Aș vrea să nu țin seama, de elemente
 subiective, ci de unele date obiective,
 culesse dintr-o anumită frecventare a
 istoriei filmului românesc.

În anii de eliberare am asistat, în
 ce privește înzestrarea tehnică pentru
 producție, la enormele prefaceri pe
 care le cunoaștem. Dar, în materie de
 săli de cinematograf, progresul e de-
 parte de a fi urmat o curbă ascendentă
 analogă.

În 1938, sala «Patria» (atunci «Aro») era
 cea mai frumoasă, mai mare și mai
 modernă sală de cinematograf din Bucu-
 rești. Astăzi, după 30 de ani, tot sala
 «Patria» merită aceste calificative.

Pe bulevard, pe vremuri denumit,
 fără ironie, «Hollywood-ul bucureș-
 tean», exista o sală care a făcut senza-
 ție în 1912, cînd a fost inaugurată sub
 numele de «Clasic». Azi, ea se numește
 «Capitol». Dar, în afara de aparate, de
 culoarea pereților, de marmura din hol
 și poate de scaune — nu mult mai co-
 mode decît cele de atunci — nimic nu
 s-a schimbat într-o jumătate de veac.
 E adevărat că în noile cartiere ale
 Bucureștiului s-au construit, în ultimii
 ani, citeva săli moderne, care întrunesc
 toate dezideratele unei bune vizionări.
 Dar și ele au scaune incomode, și la ele
 holul e prea mic, nici în ele ambianța
 nu are acea căldură care să facă pe
 spectator să se simtă, în saunul cine-
 matografului, tot așa de bine ca în
 fotoliul din fața televizorului.

În sfîrșit, să nu uităm că în 1938 exis-
 tau în București vreo 50 de săli de cine-
 matograf, iar astăzi, deși populația s-a
 dublat, numărul săliilor a rămas exact
 același ca acum 30 de ani.

Oare toate acestea nu trebuie să dea
 de gîndit asupra nevoii de a face loc,
 în organizarea vieții noastre cinemato-
 grafice, și unui plan de dezvoltare a
 săliilor de cinematograf din Capitală?

Continuarea
 anchetei
 în Supliment
 pag. II

Suvenir dîn

București, oraș - grădină! Pentru ce imaginea

Nu o dată filmele noastre ne-au făcut să ne gîndim cu nostalgie la șirul celorbrele exemple care mărturisesc curiozitatea cinematografului pentru universul citadin. Iată «Berlin» al lui Ruttman — caleidoscop enorm închizînd imaginiile unei mari metropole, arabesc savant de motive vizuale și ritmuri, iată piața din Berlin a lui Basse, roind amețitor și muzical, iată orașul poetic din filmele lui Carné și Duvivier — străzile cu pavaje ude de ploaie, cu felinare lăptoase, barul din port înecat în aburi de alcool și fum de țigară, hotelurile umile, cheiurile pierdute în ceață, bilciul de la periferie, iată «Londonezii» lui Taylor și «Manhattan» al lui Strand și Scheeler, iată strada sordidă sau plină de agitație pitorească pe care au filmat-o neorealștii. Vorbim de Roma lui Fellini, de Volterra lui Visconti, de un Milano antonianian, de New York-ul lui Rogosin, de Moscova lui Huțiev, de Benaresul lui Ray, vorbim de Parisul lui Ivens ori de Parisul lui Malle, și înțelegem viziuni de neconfundat, geografii spirituale, documente lirice. Și Bucureștiul?

Un film mai vechi — «Calea Victoriei» — încercase să evoce orașul de altădată, atmosfera particulară a Bucureștiului antebelic, dar totul fusese o reconstituire inertă în care scrupulozitatea arheologică voia să treacă drept stil. Bucureștiul de azi care se poate observa în filmele noastre are impersonalitatea unei pagini de Baedeker. Invariabil, de la «Nu vreau să mă însor» pînă la «Împușcături pe portativ», pradă unei obsesii parcă, cineștii noștri nu văd decît Ate-neul, Casa Scînteii, Piața Palatului, Sta-tuia Aviatorilor, Arcul de Triumf, Mu-zeul Satului. Eroii sînt puși să aștepte, să se întâlnească sau să se plimbe în ace-lași decor turistic ca și cum fiecare film ar fi o comandă a ONT-ului, ca și cum am patrula toată ziua pe lîngă monumen-tele Capitalei. Privim frumuseșile ora-șului prin aceleași vizoare și producem aceleași poze convenționale, de parcă nu găsim decît două-trei încadraturi, de parcă Buftea trebuie să cucerească faima unui nou Epinal. Noutatea pe care o aduc ultimele noastre pliante cinemato-grafice stă în a filma din helicopter. Dar cărțile poștale ilustrate rămîn cărți poș-tale ilustrate, nu spun mai nimic și în zadar vom căuta pe ecran o imagine cu adevărat revelatoare a orașului în care trăim.

Așteptasem «De trei ori București»

PUNCTE DE VEDERE



Împușcături printre blocuri

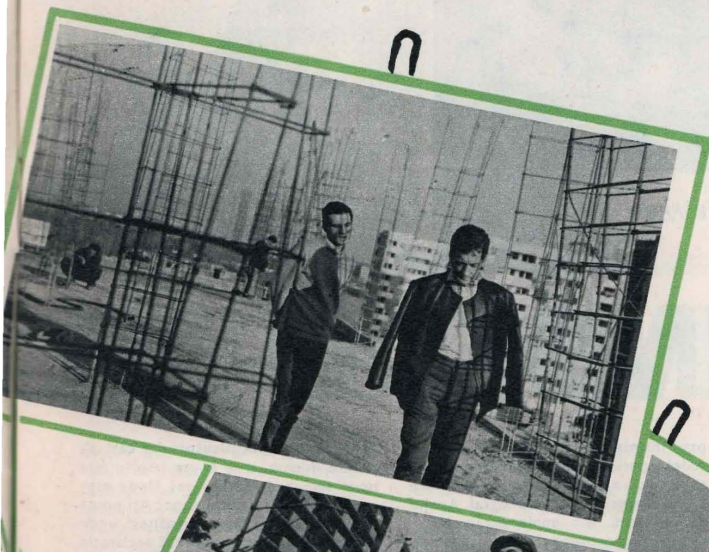
Năică pleacă la blocuri

De trei ori blocuri

Amprente pe blocuri

n București

ta este atît de monotonă în filmele noastre?



cu o mare curiozitate — trei scheciuri despre un univers familiar, trei regizori cu sensibilități și optici deosebite. Și apoi, ce magnifică aventură poate fi un film despre București! Există — mai trebuie să o spunem? — un București al ceasurilor matinale și Bucureștiul orelor târzii, există un București al vîrstelor, unul al urbanismului modern și altul vechi, cu parfumul poetic al amintirilor, al vremii care s-a scurs, există Bucureștiul de fiecare zi — mai interesant pentru cineast, mai ispititor decît toată imageria dulceagă și turistică. Dincolo de ferestrele clădirilor pe care le vede în goana mașinii regizorul-ghid, se află o umanitate care se cere neapărat cercetată. Scheciurile lui Horia Popescu și Gopo, ultimul nu lipsit de un anume aer șugubăț și naiv, nu se interesează decît de fotografie. În schița lui Mihai Iacob, orașul hibernal și nocturn, cu un Cișmigiu mineralizat sub zăpadă, cu luminile de Anul nou ale străzilor pustii, trebuia să apară într-o corespondență secretă (și metaforică) cu stările lăuntrice ale personajului sau cel puțin ca un element «de atmosferă», însă intenția regizorului abia se întrezărește, nu capătă destulă corporalitate.

Nici de data aceasta și nici alteori cînd am văzut Bucureștiul pe ecran, n-am avut sentimentul că aparatul de filmat e profund atașat de concretețe, că știe să vadă cu o superbă impudoare, că poate fi incisiv, că știe să memoreze o infinitate de detalii, să capteze plasma vie a unui univers. N-am descoperit pînă acum strada, ritmurile vieții care se consumă în perimetrul ei, strada trepidantă sau calmă, voioasă sau melancolică, poetică sau prozaică. N-am descoperit încă chipul și gesturile trecătorului, gestul mărunț cu care își aprinde o țigară și gestul cu care își face loc să vadă prin împletitura rogojinei schela unei case. N-am descoperit încă tradiția literară și plastică a evocării Bucureștiului pe care o avem și care pune la îndemînă sugestii nenumărate.

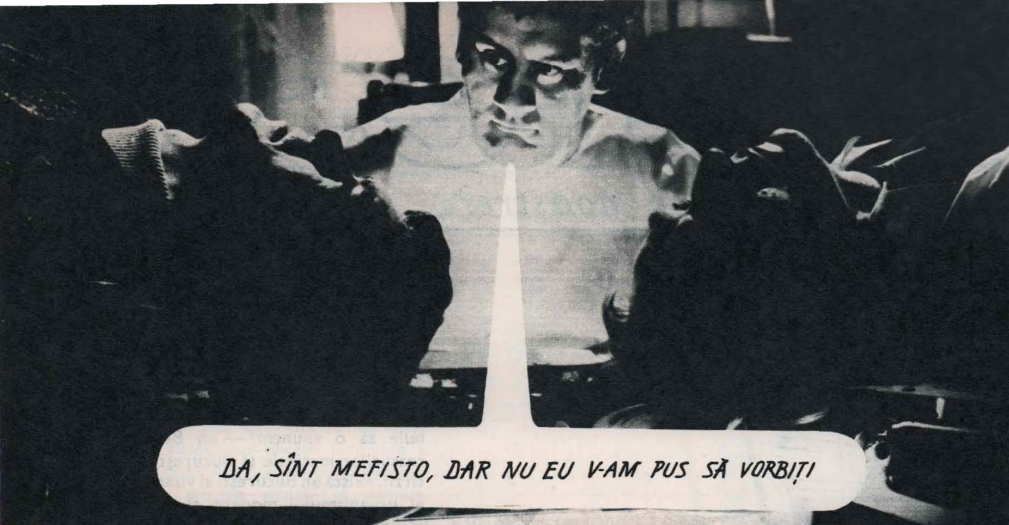
Filmul despre București rămîne de făcut, acel film tandru despre un oraș obișnuit sau excepțional, despre oamenii lui triști sau veseli, despre farmecul priveștiilor lui vechi și noi, despre... Poematic sau reportericesc, dramatic sau plin de umor, un film în care trebuie să vibreze emoția.

Meandre printre blocuri

Ciclistism printre blocuri

Blocuri XX

George LITTERA



CUM VORBIM ÎN FILMUL ROMÂNESC

UNDE E CUVINTUL

«Cuvîntul e o pasiune. Nu un act în sensul dramatic. Dar este aproape o scenă. O scenă dintr-un prim act». Acest frumos, prea frumos citat (la care am putea adăuga, printre multe altele, rolul ce-l acordă cuvîntului, rostit sau numai auzit dintr-o scenă, Godard) ne ridică în sfere înalte.

Filmul românesc în raportul său față de cuvînt ne obligă însă să coborîm cîteva trepte, să revenim de la ideal la real. Povestim încă destul de greoi, de înclicat, apelăm nu de puține ori la literatură pentru a scăpa de dificultatea înțegării unui subiect. Dar cuvîntul? Ce loc a avut și ce loc are el în filmul românesc? Au învățat oare realizatorii noștri să-l pună în valoare? Fiindcă nu este suficientă simpla aducere pe ecran a replicii din teatru sau din roman, așa după cum nu este suficientă simpla prelucrare a cuvîntului de pe stradă. Se cer modificări, cuvîntul intrînd într-o relație nouă cu imaginea, urmînd să dea o altă sinteză, de natură cinematografică.

ȘLEFUIT PÎNĂ LA TOCIRE

Pe plan dramaturgic, cineaștii noștri dau cuvîntului prea multe sarcini di-

dactice. Ei nu se încred încă suficient în forța de sugestie a imaginii și caută, nu de puține ori, s-o dubleze prin replică, să explice ceea ce nu are nevoie de explicație. În multe din filmele noastre cuvîntul este verdictul, este morala, este concluzia unei scene sau a unei întregi opere, iar imaginea rămîne doar un apendice. Cuvîntul este cel mai adesea rece, bolovănos, lipsit de emoție. Mai avem și un cuvînt voit intelectualizat, șlefuit peste măsură, de o proveniență evident livrescă. Mai avem și vorba frustă, plină de crudități, venită dintr-un realism care a trecut pragul naturalismului. A fost o epocă cînd cuvîntul nu mai era cuvînt, ci devenise doar un element inform, într-o suită de fraze-lozinci, de fraze bombastice, fără vibrație lirică, de fraze rostite numai pentru că trebuiau rostite. Vroiam să comunicăm mult și multe dar o făceam greoi, neconvîngător. Voiam să cuprîndem în cuvînt ceea ce nu izbuteam să arătăm în imagini. Epoca este exemplificată de «Viața învinge», de «Nepoții gornistului», de «În sat la noi». Dar au trecut ceva ani de la această perioadă și n-am putea spune, sincer vorbind, că am făcut (cu unele excepții) cine știe ce

pași înainte în descoperirea (sau în redescoperirea) multiplelor funcții ale cuvîntului, a nemăsuratei forțe pe care o poate avea el în cinematograful. Apelul la literatură, din unele ecranizări, a avut drept consecință nu puține stilciri, deformări ale cuvîntului (vezi «adaptările» după Caragiale de tip «Telegrame», «D-ale carnavalului», «Două lozuri»). E adevărat că tot literatură a adus în cinema, cu o altă categorie de ecranizări, făcute cu simțul limbii, cu grijă pentru cuvînt, exemplele unei vorbiri emoționale, purtătoare de sens, de idei. («Moara cu noroc», «Setea», «Pădurea spinzuraților», «Răscoala»). Și în aceste ultime cazuri cuvîntul nu a scăpat pe de-a-ntregul de reminiscențele livresce, nu a fost într-utotul «topit», nu a renăscut, același și totuși altul, din sinteza cinematografică. Dar «magia verbului» a rămas, ținuta intelectuală s-a menținut, valoarea afectivă n-a fost alterată.

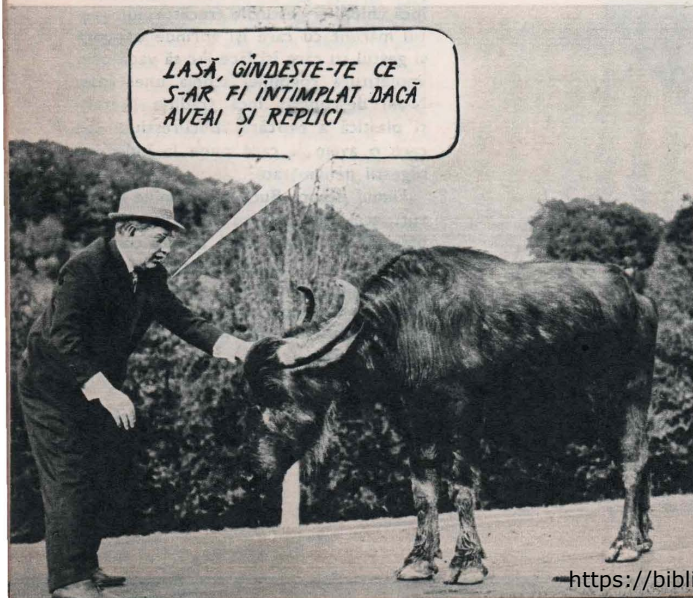
FILOZOFIE DE BUZUNAR

Cuvîntul se lasă greu stăpînit, greu modelat. Unde este replica mobilă, cuvîntul scurt-circuit care să declanșeze ceva în dramă, în sufletul eroilor?

Unde este cuvîntul suspendat care să creeze dileme, care să ne lase în fața unor semne de întrebare? Unde este cuvîntul poetic, transfigurat? Ați putea spune care este filmul românesc unde se face, prin cuvînt, o sinceră declarație de dragoste? Sau care este filmul unde o profesiune de credință, un legămint, o prietenie găsesc rezonanțele necesare în replică?

Cuvîntul este în filmul nostru prea adesea un vehicul de medicocritică, de filozofii de buzunar. El nu caracterizează, nu sensibilizează, nu intervine percutant în acțiune. «Am 21 de ani, 1.78 înălțime și nu-mi place cafeaua cu lapte», spune, voindu-se eliptic și modern, personajul principal din «La vîrstă dragostei». Și cam în acest mod precar vorbesc despre ei mai toți eroii din filmele românești inspirate din contemporaneitate (de la «Mindrie» la «De trei ori București».)

Cuvîntul este nu de puține ori înjosit, socotit o marfă ieftină, o maculatură prin intermediul căreia «se vind» giublucuri și poante revuiste («— Care-i Victoria? Alia tunsă scurt? — Victoria nu-i tunsă, Victoria-i clubul nostru»; — «Îți place televiziunea? — Numai cînd e preparată cu gust...»)





NU ȘTIU DECE DAR
DE CÎTE ORI TREBUIE
SĂ-MI DAU REPLICA ÎMI
VINE SĂ FAC AȘA!



ÎNSFÎRȘIT, ACUM NU VA
MAI SPUNE NIMENI CĂ
DIALOGUL NU MERGE
CĂ „PE ROATE”



TI-AS SPUNE
EU ȘI CEVA MAI
FRUMOS, DAR NU
MĂ LASĂ
SCENARIUL

VÎNTUL CARE...?

Și cam la acest subsol de gândire și de umor se rezumă întreaga «Dragoste la 0 grade». Vorbirea a tot felul de băieți «de-ai noștri» sau «ca piinea caldă», replicile «smecherești» date spre delicia galeriei, țin de aceeași categorie.

CUVINTELE ANULEAZĂ CUVÎNTUL

Ce te faci însă cînd un autor de loc lipsit de inteligență vrea cu orice preț să arate ce știe? O adevărată baie de cuvinte, unele mai scăpărătoare decît altele, unele mai sugestive decît altele, unele mai hazlii decît altele, te sufocă, te fac să nu mai poți să asculți, să vrei să-ți pui vată în urechi, să dorești numai să vezi, nu să mai și auzi. Prin suprasaturare, cuvintele au anulat cuvîntul, iar imaginea văzută fără cuvînt pare descărcată, lipsită de orice sens. fiindcă autorii au uitat s-o facă și pe ea să vorbească (ne-am referit la «Șeful sectorului suflute» — versiunea cinematografică).

Și fiindcă în acest articol ne este dat să devenim retorici și fiindcă am hotărît să punem multe întrebări dorind să apărăm cuvîntul în cinema: unde este

cuvîntul-obsesie, cuvîntul-leit-motiv, cuvîntul care să trezească în spectator emoții, care să-l facă să se retrăiască episoade, scene vizionate? Unde este monologul interior — fereastra spre sufletul personajului? Dacă ne-am lua după filmele noastre s-ar părea că nu sîntem în stare să facem confesiuni, să comunicăm idei. S-ar părea că ne mulțumim cu un cuvînt șters, «de serviciu», cu un cuvînt care nu depășește gradul comunicării elementare.

CA LA TEATRU

Pe planul interpretării, mai toate filmele românești, ecranizări sau subiecte originale, răspică teatral, ne-verosimil cuvîntul. Actorii noștri, nu pușini dintre ei buni actori de cinema, nu au fost învățați să dea firescul necesar replicii. Nu e mai puțin adevărat că uneori replica însăși poartă în ea atîtea tare, încît e greu să preținzi să fie rostită cu sentiment și te mulțumesci să fie spusă gramatical. Cuvîntul nu este trăit, ci recitat. Scris cum a avut norocul să fie scris, cuvîntul mai are ghinionul să fie nu de puține ori rostit supărător. Este o altă problemă, cel puțin tot atît de gravă ca și cele

care le-am consemnat pînă acum. Fiindcă prin felul cum este rostit, cum este intonat, cum este jucat, ajunge cuvîntul la spectator, la public. Și dacă în mai puține cazuri ne simțim tentați să ne astupăm urechile din cauza excesului de replică, în mult mai multe cazuri ne vine să facem acest lucru cînd auzim cum sună cuvîntul venit de la ecran. Se simte în filmul românesc cuvîntul postsincronizat, cuvîntul spus în studio. Se simte cel mai adesea declamarea, lipsa de sinceritate, replica rostită forțat, emoția mimată în fața microfonului. Sînt ușor trădați și acei actori cu o dicție îndoielnică, care maltratează fără milă cuvîntul. Spus prea frumos, prea rotund, prea bine, cuvîntul devine la fel de supărător pentru spectatorii din sală ca și atunci cînd este gingăvit, prost accentuat, prost exclamat. Ne amintim și acum de «Ciulinii Bărgănelui» ca un tipic caz de film declamat. Dar nu numai acolo și nu numai atunci se declamă. («Mindrie», «Aproape de soare», «Omul de lingă tine», «Sărutul») sînt mai vechi sau mai noi exemple. Chiar și în filme mai izbutite, care înseamnă ceva pentru cinematograful românesc, cuvîntul este trădat de rostire (asta se întîmplă și în unele scene din

«Pădurea spînzuraților» sau din «Răscălaș»). Alteleori cuvîntul nu mai este declamat ci rostit alb, fără nuanțări speciale dar în acest caz el nu poate colora o imagine și ea albă, și ea fără nuanțe și accente («La vîrsta dragostei», «Cercul începe la etajul trei»). Avem, mai ales în comedii, replica subliniată prea gros, «cîrlige» de estradă, actori care vor să transforme cuvîntul în «rețetă sigură» de cucerire a publicului («Post-restaurant», «Corijența domnului profesor», «Împușcături pe portativ»).

Pentru ce am pledat dar? Ce am dori să auzim cît mai mult și cît mai curînd în filmele românești? Vrem un cuvînt necesar, izvorit organic din povestirea cinematografică, un cuvînt care să aducă cu el o fărîmă de adevăr, care să fie — după caz și personaj — simplu ori prețios, dar să închidă în el o lume. Așteptăm cuvîntul în care să vibreze emoția, cuvîntul ale cărui incantații să ne vrăjească, cuvîntul a cărui forță să ne smulgă din indiferență.

AI. RACOVICANU



CE-ȚI PASĂ, TU
CÎNȚI, EU ÎNSĂ
TREBUIE SĂ-MI
DAU REPLICA



MAI BINE AM DA
SPECTATORILOR SUPA ȘI
NE-AM ÎNGHIȚI REPLICILE

Ce înseamnă categoria «vedetă», absentă în artele cu tradiție și atât de fluctuantă în conținut chiar în cinematografie? Întrucât dezbateră noțiunii are sens estetic și nu privește mai degrabă o mentalitate socială, o conjunctură a gusutului erotic, un efect al moralei sau al reclamei? De ce nu ne limităm să discutăm despre filme bune și proaste, despre actori dotați sau slabi, despre regizori talentați sau mediocri, despre efortul cinematografiei de a dobândi specificitate și despre atâtea probleme de fond și de formă — și ne ocupăm, periodic, de vedete?

Răspuns: pentru că n-avem încotro. Analizând filmul — artă și fenomen de masă — nu ne e permis să ignorăm niciunul din factorii care îi constituie popularitatea. Cel mult, putem propune repere și ierarhii care să îngăduie o selecție, transformând cantitatea în calitate, aparentele în semnificații, curiozitatea în interes și care, dacă e

tificări valorice măcar atât de certe cît sînt cele din literatură, muzică, pictură.

Așadar, au dispărut mamuții. Se mai descoperă cîte un exemplar confuz și rebegit, dar, mai mult oase enorme și disparate. Vai, doar în desenele animate ale lui Gopo ne mai putem întîlni cu saurieni supradimensionați, rîzînd cu gura pînă la urechi. Pasărea cu dinți, archeopteria — hidoasă născocire a naturii — s-a imprimat pe o rocă și dusă a fost. Și cîte și mai cîte terori ale apelor, văzduhului și uscatului se află acum, reconstituite din butaforie, alături de contemporanele noastre pe care mediul încă nu le-a respins! Mai circulă, mai apare, la răstimpuri, cîte un monstru oceanic — dar cîte nu au dispărut în lupta lor cu frigul și căldura sau în măcelul reciproc dintre înotătoare, zburătoare, cățărătoare, tiritoare, săltă-

«născuți», iar vedeta «făcută».

Amintiri-vă de Ann Sheridan. După un interval de obscuritate (binemeritat), fotografii și regizorii i-au descoperit zîmbetul oblic și trupul pîcant și au inițiat campania care avea s-o aducă pe copertele tuturor magazinelor ilustrate și pe genericul unor filme, de altfel, fără răsunet. Ann Sheridan juca tot atât de prost ca și Silvana Pampanini în «Anna Zaccheo» sau Brigitte Bardot în «Viață particulară». Ann Sheridan a dispărut, fără ca nimeni s-o regrete. A dispărut, cum se zice, fără urmă.

Cine o va minca pe B.B.? (Mărturisesc că, pentru mine, aceste inițiale mi-l sugerează pe Bertolt Brecht, care avea părul mai mult rar decît blond, dar care — vorba epigramistului — «parcă avea mai mult talent»). De cîțiva ani, cei care lansează vedete, fac propuneri de înlocuire, iar, foarte recent, unii se întreabă dacă Mireille

ni se finasează pe retină cu tot atîta persistență ca și siglul «Esso». Harry Baur a rămas în memoria filmului, fără să fi fost niciodată «mit» ca Robert Taylor. Carole Lombard a fost o excelentă actriță, dar «mit» era Jean Harlow. Heddy Lamar, ochi misterioși și gură umedă, unde ești? Unde ești Cyd Charisse cu picioarele tale neîntrecute? Cîte un paleontolog mai generos vă va mai pomeni în tentativele lui de reconstituire a unor mentalități sau predilecții.

Pentru că, cel mai adesea, vedetele sînt produse pe baza unor calități care privesc cel mult relațiile dintre sexe, veleitarismul erotic și nicidecum faptul de artă.

Și, totuși, vom mai vorbi despre vedete; cît timp prezența lor în distribuție va mai atrage mîile de spectatori, vom plăti tributul nostru acestei ră-

*Întrebare:
Pentru ce
ne ocupăm
de vedete?
Răspuns:
Pentru că
nu avem
încotro.*

posibil, să-i asocieze plăcerii, rigora.

Și-apoi să fim drepte: chiar și această problemă a vedetei, pe cît de centrală, pe atît de lăturalnică, prilejuiește, pe lîngă excelente studii de psihologie socială, și o serie de meditații asupra grandorii și decadenței, în zodia unui «struggle for life», adesea tot atît de atroce ca acela din lumea necuvîntătoarelor.

Analogii amuzante s-ar putea stabili între evoluția speciilor și cea a vedetelor, de la amoebă la vertebrale superioare; s-ar putea stabili analogii de destin sau estetice sau — de ce nu? — etice, sau pur și simplu analogii fizionomice (calul Fernandel, căprioara Joan Fontaine, tapirul Blier, leul Gabin, tufnița Bette Davis, etc.).

Istoria filmului, fiind însă mult mai recentă decît a celorlalte arte — și, evident, mai nouă decît istoria speciilor — orice retrospectivă, trecere în revistă sau încercare de clasificare se izbește încă de lipsa unor criterii de lungă durată, de lipsa unor stra-

rețe, fie ele păroase, penate sau go-lășe?!

Ce comparații sau metafore suportă protagoniștii filmului, cu această dramatică evoluție?

Se remarcă, de la tun început, că actorii mari se exclud, ei rezistînd la intemperii și concurențe pe baza supradotării, chiar dacă la un moment dat au suportat și epitetul de «vedetă» (de pildă, Garbo sau Gary Cooper).

Deci, oricît de deprimant, definiția vedetei «pure» ar suna cam așa: «Vedeta este acel animal care poate fi înlocuit și mincat». Vai, eii! În istoria speciilor, vedetele vor figura totdeauna pe post de efemeride, nu vor dansa decît o vară sau o zi — cu singura precizare că, departe de a fi niște diafane gize, voracitatea și orgoliul lor le apropie de sălbaticile carnivore.

Formula «care pe care» este nedemnă și inoperantă în zona valorilor. În zona «vedetelor» — e cea mai frecventă și mai eficientă. Actorul e

Darc va fi «noua Bardot».

Expresia, «o nouă Garbo», se va fi folosit în limbajul presei cinematografice, dar s-a dovedit lipsită de sens, după cum Proust nu este un «nou Balzac» ci un alt autor genial de comedii umane. În locul lui Gary Cooper se poate găsi și un alt cow-boy, dar nu o personalitate care să-l disloce.

Deci, pînă la a fi mincată, Brigitte Bardot a început să fie ronțită. O ronțăie vîrsta (nu mai are 18 ani și o vedetă ridată e de neimaginat), o ronțăie concurențele și poate o digeră chiar saturația gustului public. Nimeni nu poate numi exact produsul chimic sau mecanic care te protejează pe orbita strălucitoare a atenției unanime.

Lipsa de jenă a unui anumit stil publicistic uzează chiar de nobilul cuvînt «mit» pentru a desemna popularitatea pînă la obsesie pe care o poate deține la un moment dat o vedetă. Dar să nu uităm că în decenii noastre campania de informare, popularizare și impunere a tehnicilor are la dispoziție mijloace obseșionale colosale și vertiginos. Și atunci, B.B.

mășite a filmului comercial și de divertisment facil, vom îndura acest simptom al inerției care încetinește drumul cinematografului spre «mîntu-til azur» al artei.

Și vom asista în continuare la măsacul acestor subspecii, la trecerea lor dintr-una într-alta, lentă sau violentă, fără a ne îngrijora prea mult, pentru că, totuși, filmul devine tot mai intens artă, cu regizori care au cu totul alte griji decît de a propune manechine, cu actori care au cu totul alte preocupări decît de a-și pune în valoare dantura sau soldurile.

Au supraviețuit și vor supraviețui doar acele fapte care au găsit sau vor găsi resurse de a dura, de a se adapta la mediul înconjurător al artei.

Am revăzut-o de curînd pe fascinantă roșcovană Rita Hayworth, într-un rol de femeie luncind spre vîrsta a treia, jucînd cu o discreție și o exactitate pe care nu i-am fi presupus-o pe vremea cînd exploda în obiectiv pe cu totul alte criterii.

E unica derogare posibilă de la necruțătoria legea a vedetelor.

Nina CASSIAN

Actorul adevărat e «născut»...
(Bette Davis)



Vedeta e «făcută»...
(Hedy Lamarr)



Robert Taylor,
frumusețe apusă



DARWINISMUL IN LUMEA VEDETELOR



La bursa
valorilor
cinematografice,
Cyd Charisse cota
doar
cu picioarele
(cele mai scumpe
din America).

Un cuplu imperial
(Hepburn-Tracy)



Afrodită '68
(Mireille Darc)





BALONUL

realist
fantastic
captivant

A cunoaște cinematografia bulgară la ea acasă, înseamnă mai mult decât înțuirea unui adevăr, înseamnă certitudine: filmul bulgar se află pe un drum ferm, ascendent, către realizarea unui profil care se recunoaște pe toate ecranele lumii. Trăsăturile sale? În primul rând sobrietatea, numai uneori austeră, apoi farmecul sincerității, poetica și dramatismul marilor întrebări. De aceea, poate, umorul atunci când nu însoțește dramaticul sau tragicul, când nu reliefează contradicții fundamentale dureroase, e solicitat cu timiditate, chiar cu neîndeminare. Niciodată cu poltronerie. Antrenul e rar prezent, dar prostia și vulgaritatea lipsesc. Stupiditatea dezinvoltă, dacă a existat vreodată, a fost eradicată și urmele ei șterse.

Cineaștii bulgari se vor elevați și de aceea sînt sinceri, dar și grijulii, nemulțumiți cu ceea ce au izbutit pînă acum să realizeze. Înțuim o energie laborioasă capabilă de la o zi la alta să genereze o explozie pe planul culturii mondiale a filmului. Auzim, presimțim parcă cuvintele peste tot rostite: «școala filmului bulgar» așa cum am auzit exploziile cinematografului poloneze, cehe... Undele seismice au ajuns pînă la noi: *Septembrie* (Zaharia Jandov) vi-guros, cuceritor la timpul său prin sinceritate, *Pămîntul* (Jeandov), un realism so-

bru, poetic, persistent, *Voci în insulă* (Vilceanov), capodoperă a dramei realist poetice, *Cînd eram tineri* (Bianca Jeleaskova) poezia eroismului tragic, *Hoțul de piersici* (Radev) tragicul discret, poetic, *Ocolul* (Ostrovski-Stoianov), veridică analiză psihologică poetică.

Filmele văzute în scurta vizită, mai ales producții ul-time, au completat impresia căpătată acasă. Realismului poetic a lui Jeandov, acum de factură clasică, academică, i s-a adăugat o ușoară notă modernistă de loc deplasată (*Spinel* — o poveste tragică: dragostea unui hai-

duc pentru fîca unui boier se finalizează prin moartea eroului. Film de epocă: perioada stăpînirii otomane). Filmele consacrate actualității sînt, nu întîmplător, și cele mai interesante. Astfel Libomir Sarlandjiev realizează «*Aromă de migdale*» în maniera filmului realist de analiză atentă a mediului și atmosferei, a caracterelor, axat pe elemente dramatice revelatorii, care continuă seria filmelor bulgare de acest gen, reprezentate la noi în ultimul timp prin *Lupoica* (Vilceanov). Prilej de reîntîlnire cu realismul poeticului cotidian al cărui cap de serie *Soare și umbră* (Vilceanov) a avut succesul bine meritat la noi, e filmul *Marea* (Peter Donev) (nu întîmplător acțiunea se petrece în același mediu) tot o poveste de dragoste care aduce în plus poezia «tînarului neli-niștit» al zilelor noastre. În același gen, dar investigînd acum cu multă intuiție lumea copilăriei, Boris Saraliev (scenaristul lui Vilceanov) realizează primul său film independent, după un scenariu propriu, *Cavaler fără zale*, a-tașant și interesant. Sînt aș-teptate cu interes la Sofia

noile filme pe care le reali-zează acum Vilceanov, Ra-dev, Stoianov, Ostrovski.

Certitudinea unui salt pe care cinematografia bulgară se pregătește să-l facă pe o altă orbită n-ar fi fost poate atît de evidentă dacă n-am fi avut șansa să vedem ultimul film al regizoarei Binka Jeleaskova, *Balonul*, operă de seamă fără îndoială a filmului bulgar modern. Re-levînd încă o dată, de astă dată în mediul sătesc, tragi-smul evenimentelor ultimului război, autoarea alege calea comicului picaresc, fantas-tic, cu amprentă neorealistă și accente suprarealiste. Ex-plozia limbajului cinemato-grafic e generată de struc-tura hiperbolică a subiectu-lui. Un balon de baraj scăpat ajunge deasupra unui sat bulgar pierdut în fund de țară. Toate tarele de gîndire omenești sînt oglindite di-form prin neobișnuitul situa-ției și prin mentalitatea ero-ilor, înclinată către acest fan-tastic oniric. Totul cadrat într-o formulă de construc-ție lucidă, distanțată, vîdînd o ironie intelectuală subtilă. E desigur filmul care va în-semna, sperăm, mult pentru cinematografia bulgară.



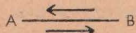
de la Savel STIOPUL

«Balonul» —
o structură
hiperbolică.

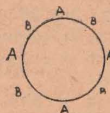




În accepțiune strict fizică, acțiunea este suma unor forțe îndreptate spre un anumit scop, iar reacția, suma forțelor care opun o rezistență. Orice film se bazează pe acest principiu al mecanicii, așa că discutând despre conținut îl putem reduce la această schemă:



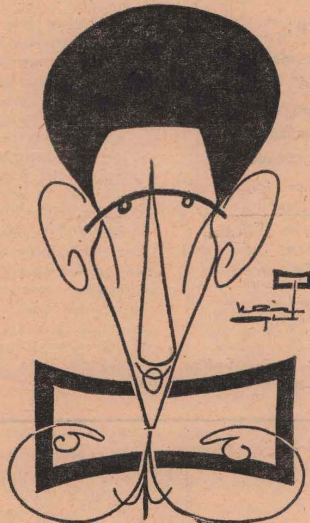
Să zicem că un copil își bate părinții. Aceasta ar fi acțiunea. Ce face reacția? Reacția nu doarme. Reacțiunea muncеște. Ca să întrețină copilul, recte bătaia, recte interesul publicului, lată că, evacuind orice înfloritură, orice zorzon și rămânând în sfera legilor estetice, a frecuzului pur, acolo unde se macină azurul imponderabil, vedem că filmul are niște virtuți extraordinare de a reda viața. Mă întrebam data trecută dacă se mai poate întâmpla ceva în filmele din zilele noastre. Acum îmi dau seama că mecanismul este apt de întâmplări infinite și că numai limitele noastre ca oameni ne fac să ne lovim mereu de aceleași povești stereotipe. De aceea foarte mulți teoreticieni sînt înclinați să vadă formula filmului în felul acesta:



Ori încotro ar lua-o A, dă tot de B. Același lucru pentru B. Ori acest cerc vicios nu ne satisface. Omul este poate singurul animal făcător de filme. Homo faber. Spun poate, întrucît nu știm cu siguranță dacă în scara ființelor vii, pe anumite treptușoare, nu s-a trecut deja la o producție artistică. Artă modernă caută cu disperare cioburi, măști, fetișuri (cu oglindă, cu cuie), ritmurile străvechi pe tobele sălbatecilor, cei cu gîturii de sticle în urechi. Deci antropofagii din Africa ajunseseră încă de acum cîteva zeci de mii de ani la o treaptă de civilizație pe care noi abia acum o dibuim. N-ar fi exclus deci ca printre necuvîntătoare să existe forme de artă și mai evolute. Cunoscutul specialist în de-ale insectelor, Fabre, a observat că, la anumite ore, albinele, călugărițele, bondarii, lăcustele, supuse observației dispăreau, parcă intrau în pămînt. Unde se duceau, se întreba naturalistul, fără a putea răspunde. Eu zic că n-ar fi exclus să se fi dus la un film. E imposibil ca milioanele și miliardele de gîze să nu aibă niște mijloace de distracție, de educație și de documentare în genul filmului nostru. Eu însumi, privind un mușuroi de furnici, mi-a sărit în ochi această constatare: *furnicile sînt seriale*. Dacă le-ar da prin gînd să apără la televizor, cîte una pe seară, ar ține pînă la judecata de apoi. Această organizare serială nu putea veni decît la sugestia unei arte de masă.

Întorcîndu-ne la conținutul mișcării în film, vom spune acum că acest conținut e dat de acțiunea și reacțiunea la treabă. Dacă pui degetul mare pe foc, în mod necesar te-ai arde. Această ardere este deja un conținut. Mai simplu: un film se scoate prin decuparea imaginilor din întineric. În natură și în viață există o infinitate de forme. Decuparea lor într-o anumită ordine înseamnă creație. Roland Barthes afirmă că „valoarea estetică a unui film este în funcție de distanța pe care autorul știe s-o introducă între forma semnului și conținutul lui, fără ca totuși să părăsească limitele inteligibilului”. Acest mers pe funie depinde, bineînțeles, de talent, dar direcția mișcării este cea propusă de noi. Trebuie s-o ia în direcția obstacolelor și asta se face prin cheltuială de energie și înfrîngere de energie.

Cronica unui posibil cineast



Ce s-ar întîmpla cu un film care ar rula în vid? Într-o sală de spectacol din care s-ar scoate aerul, sau chiar într-o emisferă de Magdenburg? (Sîntem nevoiți să ne punem tot felul de întrebări. Ni le punem noi înții, să nu ni le pună alții). S-ar vedea mai intens? Da, pentru că vidul scoate în relief purul, e ca un lustru pe care l-ai da pe nimic, ca să-l pui și mai bine în evidență. Dar dacă în acea sală s-ar introduce un om? Imaginea s-ar tulbura întrucîtva — omul încă mai are aer în el. Însă el ar observa pe fundul fluxului de imagini, ca pe prundul unui rîu de munte, structura intimă a operei de artă: pietre care merg încolo, pietre care vin înapoi; se ciocnesc continuu pînă la leșin. Să admitem că acest spectator de sacrificiu, scafandru în gol, ar fi criticul. Ca și căpitani de vapor, cînd se scufundă o artă, îl trebuie să rămînă în ea pînă la asfixiere.

Datorită virtuților sale de comunicare, filmul va ajunge să înlocuiască vorbirea. Muțenia cerută pentru comunicarea cu absolutul se va realiza cu înțet, iar filmul va absorbi toate funcțiile cuvintelor. Vreau să-ți cer un pahar cu apă—îți voi pune pelucula în care e vorba de un pahar cu apă—Un lung serial la început—in fața primitivă a înlocuirii vorbirii prin film — apoi un scurt metraj, din ce în ce mai scurt, pînă se va ajunge să dureze exact cît ar dura fraza sau propoziția respectivă, azi. „Mi-e dor” — poftim un film intraductibil românesc despre dor. Și așa mai departe. Bineînțeles și aparatul necesar va intra în dotarea naturală a omului care va fi un sistem de urechi, nas și ecrane foarte perfecționat. În cerul guri vor exista transmițătoare de intenții și receptoare de intenții radar.

Dar în fața actuală, cînd un galos reprezintă o necesitate, doi galosi — un lux, nu ne putem gîndi așa de departe. Adică ne putem gîndi, dar nu chiar toți. Unii. Și nici acești unii, toți, ci numai noi. Pentru că e pierdere de timp, ocire de nervi și nu oricine e dispus la sacrificii.

Cu aceste tatonări estetice ne apropiem binisor de subiectul și predicatul filmului, în genere. Numim predicat tot ce nu s-a făcut și ce așteaptă o acțiune. Întinericul pur, noaptea veșnică, e un rezervor infinit de predicate, hămesite ca niște cîini în cușcă, așteptînd să li se dea drumul la luna pe care au urlat-o demult. Numim subiect tot ce s-a făcut în materie de film, teatru, poezie. Subiecte... Chibritul nescăpărat e predicat, chibritul scăpărat e subiect. Chibritele scăpărate nu mai sînt chibrite. Posibilitățile de incendiere ascunsă în ele s-a dus, aprinzînd o nenorocită de țigare. Dar pe mine mă interesează predicatul. Dă-mi mie un aparat bun, un operator nebun și-ți scot un predicat viu din noapte și-l arunc pe ecran zbatîndu-se.

Dar înainte de a trece mai departe, să recapitulăm cele spuse pînă aici, pentru ca totul să se desfașoare cît mai sistematic și să nu fim acuzați de lipsă de rigoare științifică.

Istoria umanității este istoria unor întrebări din ce în ce mai lungi. Pentru epoca noastră zguduitoră hamletiană: „a fi sau a nu fi” este, iertă-mă, un fleac. E prea scurtă! Avem nevoie de *teorii lungi* care să răspundă unor chestiuni stringente, care de veacuri s-au tot *stringentat*. Luați dicționarul oricărei limbi și puneți-i la coadă un imens semn de întrebare... Vi se va pune un nod în gît: *aceasta-i întrebarea!* Pînă undă un semn de întrebare după toate filmele, eu încerc să mă dimesc acum de ce l-am pus? Nu cumva conținutul lor e de vină? Sînt silît să concep o gramatică a acțiunii, un instrument riguros de lucru. Americanii mîncă de cîteva secole oul lui Columb și le merge bine. Adică nu chiar așa de rău. Noi trebuie să ne facem *singuri* oul lui Columb, și ne înghămăm la treabă cu toată răspunderea.

MARIN SORESCU

GRAMATICA ACȚIUNII

BALONUL

realist
fantastic
captivant

A cunoaște cinematografia bulgară la ea acasă, înseamnă mai mult decât înțuirea unui adevăr, înseamnă certitudine: filmul bulgar se află pe un drum ferm, ascendent, către realizarea unui profil care se recunoaște pe toate ecranele lumii. Trăsăturile sale? În primul rând sobrietatea, numai uneori austeră, apoi farmecul sincerității, poetica și dramatismul marilor întrebări. De aceea, poate, umorul atunci când nu însoțește dramaticul sau tragicul, când nu reliefează contradicții fundamentale dureroase, e solicitat cu timiditate, chiar cu neîndemănare. Niciodată cu poltronerie. Antrenul e rar prezent, dar prostia și vulgaritatea lipsesc. Stupiditatea dezinvoltă, dacă a existat vreodată, a fost eradicată și urmele ei șterse.

Cineaștii bulgari se vor eleva și de aceea sînt sinceri, dar și grijulii, nemulțumiți cu ceea ce au izbutit pînă acum să realizeze. Înțuim o energie laborioasă capabilă de la o zi la alta să genereze o explozie pe planul culturii mondiale a filmului. Auzim, presimțim parcă cuvintele peste tot rostite: «școala filmului bulgar» așa cum am auzit exploziile cinematografului poloneze, cehe... Undele seismice au ajuns pînă la noi: *Septembrie* (Zaharia Jandov) viguros, cuceritor la timpul său prin sinceritate, *Pămîntul* (Jeandov), un realism so-

bru, poetic, persistent, *Voci în insulă* (Vilceanov), capodoperă a dramei realist poetice, *Cînd eram tineri* (Bianca Jeleaskova) poezia eroismului tragic, *Hoțul de piersici* (Radev) tragicul discret, poetic, *Ocolul* (Ostrovski-Stoianov), veridică analiză psihologică poetică.

Filmele văzute în scurtă vizită, mai ales producții ultime, au completat impresia căpătată acasă. Realismului poetic a lui Jeandov, acum de factură clasică, academică, i s-a adăugat o ușoară notă modernistă de loc deplasată (*Spinel* — o poveste tragică: dragostea unui hai-

duc pentru fiica unui boier se finalizează prin moartea eroului. Film de epocă: perioada stăpînirii otomane). Filmele consacrate actualității sînt, nu întîmplător, și cele mai interesante. Astfel Libomir Sarlandjiev realizează «*Aromă de migdale*» în maniera filmului realist de analiză atentă a mediului și atmosferei, a caracterelor, axat pe elemente dramatice revelatorii, care continuă seria filmelor bulgare de acest gen, reprezentate la noi în ultimul timp prin *Lupoica* (Vilceanov). Prilej de reînfințire cu realismul poeticului cotidian al cărui cap de serie *Soare și umbră* (Vilceanov) a avut succesul bine meritat la noi, e filmul *Marea* (Peter Donev) (nu întîmplător acțiunea se petrece în același mediu) tot o poveste de dragoste care aduce în plus poezia «tînărului neliștit» al zilelor noastre. În același gen, dar investigînd acum cu multă intuiție lumea copilăriei, Boris Saraliev (scenaristul lui Vilceanov) realizează primul său film independent, după un scenariu propriu, *Cavaler fără zale*, ațașant și interesant. Sînt așteptate cu interes la Sofia

noile filme pe care le realizează acum Vilceanov, Radev, Stoianov, Ostrovski.

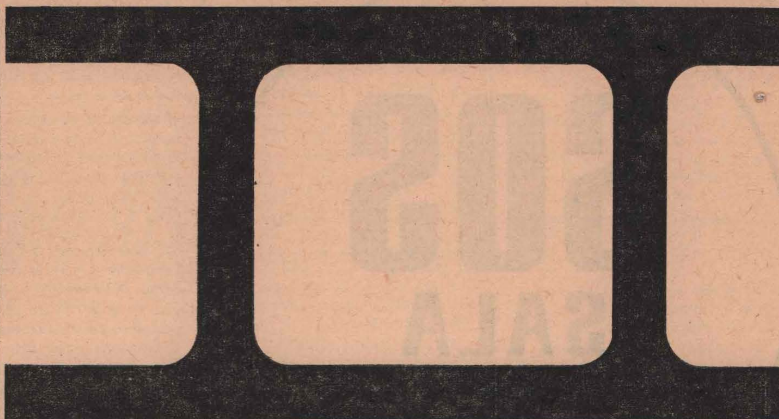
Certitudinea unui salt pe care cinematografia bulgară se pregătește să-l facă pe o altă orbită n-ar fi fost poate atît de evidentă dacă n-am fi avut șansa să vedem ultimul film al regizoarei Binka Jeleaskova, *Balonul*, operă de seamă fără îndoială a filmului bulgar modern. Relevînd încă o dată, de astă dată în mediul sătesc, tragicul evenimentelor ultimului război, autoarea alege calea comicului picaresc, fantastic, cu amprentă neorealită și accente suprarealiste. Explozia limbajului cinematografic e generată de structura hiperbolică a subiectului. Un balon de baraj scăpat ajunge deasupra unui sat bulgar pierdut în fund de țară. Toate tarele de gîndire omenești sînt oglindite diform prin neobișnuitul situației și prin mentalitatea eroilor, înclinată către acest fantastic oniric. Totul cadrat într-o formulă de construcție lucidă, distanțată, vîdînd o ironie intelectuală subtilă. E desigur filmul care va însemna, sperăm, mult pentru cinematografia bulgară.



de la Savel STIOPUL

«Balonul» — o structură hiperbolică.

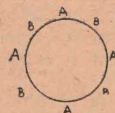




În accepțiune strict fizică, acțiunea este suma unor forțe îndreptate spre un anumit scop, iar reacția, suma forțelor care opun o rezistență. Orice film se bazează pe acest principiu al mecanicii, așa că discutând despre conținut îl putem reduce la această schemă:



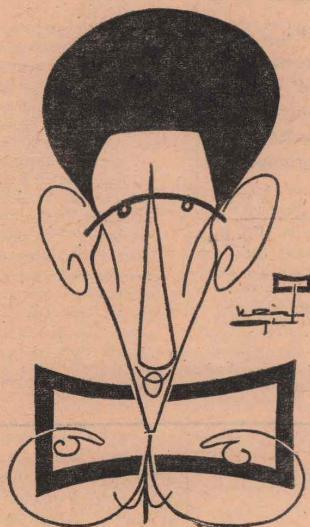
Să zicem că un copil își bate părinții. Aceasta ar fi acțiunea. Ce face reacția? Reacția nu doarme. Reacțiunea munceste. Ca să întrețină copilul, recte bătaia, recte interesul publicului. Iată că, evacuând orice înfloritură, orice zorzon și rămânând în sfera legilor estetice, a frecușului pur, acolo unde se macină azurul imponderabil, vedem că filmul are niște virtuți extraordinare de a reda viața. Mă întrebam data trecută dacă se mai poate întâmpla ceva în filmele din zilele noastre. Acum îmi dau seama că mecanismul este apt de întâmplări infinite și că numai limitele noastre ca oameni ne fac să ne lovim mereu de aceleași povești stereotipe. De aceea foarte mulți teoreticieni sînt înclinați să vadă formula filmului în felul acesta:



Ori încotro ar lua-o A, dă tot de B. Același lucru pentru B. Ori acest cerc vicios nu ne satisface. Omul este poate singurul animal făcător de filme. Homo faber. Spun poate, întrucît nu ştim cu siguranță dacă în scara ființelor vii, pe anumite treptişoare, nu s-a trecut deja la o producție artistică. Artă modernă caută cu disperare cioburi, măști, fetişuri (cu oglindă, cu cuie), ritmurile străvechi pe tobele sălbatecilor, cei cu gîturile de sticle în urechi. Deci antropofagii din Africa ajunseseră încă de acum cîteva zeci de mii de ani la o treaptă de civilizație pe care noi abia acum o dibuim. N-ar fi exclus deci ca printre necuvîntătoare să existe forme de artă și mai evolute. Cunoscutul specialist în de-ale insectelor, Fabre, a observat că, la anumite ore, albinele, călugărițele, bondarii, lăcustele, supuse observației dispăreau, parcă intrau în pămînt. Unde se duceau, se întreba naturalistul, fără a putea răspunde. Eu zic că n-ar fi exclus să se fi dus la un film. E imposibil ca milioanele și miliardele de gîze să nu aibă niște mijloace de distracție, de educație și de documentare în genul filmului nostru. Eu însumi, privind un mușuroi de furnici, mi-a sărit în ochi această constatare: *furnicile sînt seriale*. Dacă le-ar da prin gînd să apară la televizor, cite una pe seară, ar ține pînă la judecata de apoi. Această organizare serială nu putea veni decît la sugestia unei arte de masă.

Întorcîndu-ne la conținutul mișcării în film, vom spune acum că acest conținut e dat de acțiunea și reacțiunea la treabă. Dacă pui degetul mare pe foc, în mod necesar te-ai arde. Această ardere este deja un conținut. Mai simplu: un film se scoate prin decuparea imaginilor din întineric. În natură și în viață există o infinită de forme. Decuparea lor într-o anumită ordine înseamnă creație. Roland Barthes afirmă că „valoarea estetică a unui film este în funcție de distanța pe care autorul știe s-o introducă între forma semnului și conținutul lui, fără ca totuși să părăsească limitele inteligibilului”. Acest mers pe funie depinde, bineînțeles, de talent, dar direcția mișcării este cea propusă de noi. Trebuie s-o ia în direcția obstacolelor și asta se face prin cheltuială de energie și înfrîngere de energie.

Cronica unui posibil cineast



Ce s-ar întâmpla cu un film care ar rula în vid? Într-o sală de spectacol din care s-ar scoate aerul, sau chiar într-o emisferă de Magdenburg? (Sîntem nevoiți să ne punem tot felul de întrebări. Ni le punem noi înții, să nu ni le pună alții). S-ar vedea mai intens? Da, pentru că vidul scoate în relief purul, e ca un lustru pe care l-ai da pe nimic, ca să-l pui și mai bine în evidență. Dar dacă în acea sală s-ar introduce un om? Imaginea s-ar tulbura întrucîtva — omul încă mai are aer în el. Însă el ar observa pe fundul fluxului de imagini, ca pe prundul unui rîu de munte, structura intimă a operei de artă: pietre care merg încolo, pietre care vin înapoi; se ciocnesc continuu pînă la leșin. Să admitem că acest spectator de sacrificiu, scafandru în gol, ar fi criticul. Ca și căpitani de vapor, cînd se scufundă o artă, îl trebuie să rămînă în ea pînă la asfixiere.

Datorită virtuților sale de comunicare, filmul va ajunge să înlocuiască vorbirea. Muțenia cerută pentru comunicarea cu absolutul se va realiza cu încetul, iar filmul va absorbi toate funcțiile cuvintelor. Vreau să-ți cer un pahar cu apă—îți voi pune pelicula în care e vorba de un pahar cu apă. Un lung serial la început—in faza primitivă a înlocuirii vorbirii prin film—apoi un scurt metraj, din ce în ce mai scurt, pînă se va ajunge să dureze exact cît ar dura fraza sau propoziția respectivă, azi. „Mi-e dor” — poftim un film intraductibil românesc despre dor. Și așa mai departe. Bineînțeles și aparatul necesar va intra în dotarea naturală a omului care va fi un sistem de urechi, nas și ecrane foarte perfecționat. În cerul gurii vor exista transmîtătoare de intenții și receptoare de intenții radar.

Dar în faza actuală, cînd un galos reprezintă o necesitate, doi galosi — un lux, nu ne putem gîndi așa de departe. Adică ne putem gîndi, dar nu chiar toți. Unii. Și nici acești unii, toți, ci numai noi. Pentru că e pierdere de timp, tocire de nervi și nu oricine e dispus la sacrificii.

Cu aceste tatonări estetice ne apropiem binisor de subiectul și predicatul filmului, în genere. Numim predicat tot ce nu s-a făcut și care așteaptă o acțiune. Întinericul pur, noaptea veșnică, e un rezervor infinit de predicate, hămesite ca niște cîini în cușcă, așteptînd să li se dea drumul la luna pe care au urlat-o demult. Numim subiect tot ce s-a făcut în materie de film, teatru, poezie. Subiecte... Chibritul nescăpărat e predicat, chibritul scăpărat e subiect. Chibritele scăpărate nu mai sînt chibrite. Posibilitatea de incendiere ascunsă în ele s-a dus, aprinzînd o nenorocită de țigare. Dar pe mine mă interesează predicatul. Dă-mi mie un aparat bun, un operator nebun și-ți scot un predicat viu din noapte și-l arunc pe ecran zbătîndu-se.

Dar înainte de a trece mai departe, să recapitulăm cele spuse pînă aici, pentru ca totul să se desfășoare cît mai sistematic și să nu fim acuzați de lipsă de rigoare științifică.

Istoria umanității este istoria unor întrebări din ce în ce mai lungi. Pentru epoca noastră zguduitoarea hamletiană: „a fi sau a nu fi” este, ierată-mă, un fleac. E prea scurtă! Avem nevoie de *teorii lungi* care să răspundă unor chestiuni stringente, care de veacuri s-au tot stringentat. Luați dicționarul oricărei limbi și puneți-l la coadă un imens semn de întrebare... Vi se va pune un nod în gît: aceasta-i întrebarea! Punînd un semn de întrebare după toate filmele, eu încerc să mă dumiresc acum de ce l-am pus? Nu cumva conținutul lor e de vină? Sînt silît să concep o gramatică a acțiunii, un instrument riguros de lucru. Americanii mîncînd de cîteva secole oul lui Columb și le merge bine. Adică nu chiar așa de rău. Noi trebuie să ne facem *singuri* oul lui Columb, și ne înghămăm la treabă cu toată răspunderea.

MARIN SORESCU

GRAMATICA ACȚIUNII

SOS SALA DE CINEMA

Silvian Iosifescu:

- Centrul tratat mai vitreg decât celelalte cartiere;
- De fapt, în centru, numărul sălilor a scăzut;
- Programări inconsecvente.

Cunosc câteva dintre noile săli din cartierele marginase ale Bucureștiului. Arhitectura și condițiile lor tehnice sînt remarcabile. Ca și microraiioanele, ele concretizează o concepție urbanistică ce refuză denivelările, inegalitățile dintre cartiere. Se simte însă nevoia unei pledoarii (cui s-o adresăm? Consiliului Popu-

lar al Capitalei? D.R.C.D.F.-ului?) în favoarea centrului care e tratat mai vitreg decât celelalte cartiere. Cu excepția sălii „Luceafărul”, nici un cinematograf nou în acești ani. De fapt sînt mai puține săli. Cîteva au fost succesiv dezafectate: actualul studio al Teatrului Lucia Sturdza Bulandra, actualul teatru Ion Creangă ș.a.

Mai puține săli și foarte oropsite. Cocteau scrie în amintirile lui că la premiera unei piese de-ale sale, jucate în sala Châtelet, a cerut să i se obțină lumini tot atît de vii ca la spectacolele la care asistase în copilărie. I s-a răspuns că luminile erau ale memoriei și ale imaginației lui de copil. Poate că același motiv mă face să-mi amintesc de actualul „București” — fost Trianon, ca despre o sală elegantă. De asemenea despre „Capitol”. Poate că e vina și a întreprinderii cinematografice. Bătrînețea sălilor cere mai mult decît o vagă chirurgie estetică. După moloz, am observat în cîteva rînduri că s-au făcut reparații. Sălile au rămas vechi, incommode, improprie. Așa că dacă am fi întrebați cu privire la sala preferată, nu ni s-ar oferi prea multe opțiuni. E firesc să preferăm „Patria”, sală în care se poate respira mai în voie, vedea și auzi omenеște.

Ceva despre sălile speciale — cinematograful de artă, cinematеcа. Sala „Central” — cea mai nepotrivită construcție dintre cele de pe bulevard — a fost investită cu funcție de sală de artă. Se programează aici uneori filme de minimă calitate („Călărețul deasupra orașului”). Străbate astfel o neîncredere față de valoarea comercială a filmelor valoroase, neîncredere dezmințită, de faptul că unele filme care au rulat aici în premieră („Un bărbat și o femeie”, de pildă) fac săli pline la marile cinematografe „Patria” sau la „Republica”. Dreptunghiulară, construită fără înclinație, sala Central permite să vezi ceva din film și ceva din ceafa spectatorului din față.

Irina Petrescu:

- „Ospitalitate!” Ce mîndru sună acest cuvînt
- A fi sau a nu fi amabil

Anul trecut la Paris, într-un cinematograf modest de pe strada Buffault, avea loc o retrospectivă Hitchcock. Am văzut acolo șapte din filmele acestui mare meseriaș, bucurîndu-mă de fiecare dată să aud înaintea începerii filmului, fie că era 12 ziua sau 4 după amiaza, vocea lui Hitchcock; saluta într-o franceză cu iz stîlcit de londonez publicul prezent în sala mică cu fotolii largi de piele, în care de la al doilea spectacol mă simțeam răspunzînd invitației la o proiecție privată, la care amfitrionul te întreabă, din politețe sau din prietenie, ce vrei să bei. A treia zi, făcema deja cu Andrei Șerban un concurs de memorie, murmurînd cu o secundă înainte, vorbele pe care știam că le va spune prin pereti, bătrînul.

Eu nu zic — doamne ferește — că asta ar lipsi sălilor noastre de cinematograf, cărora poate că nu le lipsește nimic, dar ceva, „ceva” care să poată oferi spectatorului grăbit, obosit și neatent, senzația că întîmplătoreea lui prezintă în sală sau în hall este un omagiu adus autorilor filmului, sau directorului sălii care s-ar bucura să-i spună bună ziua dacă n-ar fi prea ocupat. Și atunci automat, îmi închipui, spectatorul obosit și neatent ar uita că este obosit și că se află acolo numai ca să roadă semințe, să scuipe pe jos; sau să acompanieze cu zgomote ascuțite și zemoase, săruturile de pe ecran.

Timp de patru, cinci luni, noi muncim ca niște animale bune pentru acest spectator neatent și obosit,

200.000.000 de spectatori pierduți

**Filmele americane, engleze,
franceze vor rezista
automobilului
și TV-ului?**

Ancheta revistei „Image et son”

„Pentru prima dată într-o revistă de cultură cinematografică — apreciază redacția revistei franceze „Image et son”, în introducerea la o anchetă recentă — specialiștii ai producției, ai difuzării, exploatarei și exportului de filme își exprimă opiniile asupra problemelor lor”. Motivul acestei reuniuni presupuse fără precedent a tehnicienilor și comercianților în paginile unei reviste de critică și teorie se întemeiază pe o îngrijorare generală, pe o neliniște comună care îndeamnă profesioniștii de condiții și profiluri dintre cele mai diferite să fraternizeze: în 7-8 ani, numărul în cinematografele franceze a scăzut de la 420 000 000 la 200 000 000!

T. V. — FILM LUPTĂ CORP LA CORP

Participanții la dezbatere caută o soluție.

Ei se referă mai întîi la „formula americană” care a constatat în „apărarea punct cu punct” a intereselor cinematografiei împotriva televiziunii, printr-o veritabilă „luptă corp la corp”.

Formula de salvare americană: păstrarea tuturor sălilor bine plasate și reconstrucționarea lor spectaculoasă prin investiții masive; crearea de noi forme de exploatare a filmelor (de pildă așa-numitele „drive-in”, proiecții în săli uriașe în care spectatorii intră cu mașina); lansarea noilor tipuri de ecrane și pelicule de mare format.

Se pare că formula a fost eficientă și că, de cîteva ani, în S.U.A., scăderea numărului de intrări la cinematografe a încetat; mai mult, rețetele au reînceput să crească, lent dar constant.

Formula de salvare engleză: suprimarea sălilor deficitare, în speranța că pierderile vor fi compensate de sălile favorizate.

Dar acest „harakiri cinematografic” este apreciat de participanții la discuție „detestabil”, nu numai fiindcă nu ar fi reușit să oprească scăderea numărului de spectatori, dar și pentru că ar prezenta „un inconvenient major pe planul culturii naționale”, întrucît, datorită unui soi de oportunism economic, „în fața unui film cu o vocație internațională afirmată din capul locului, o producție

și chiar dacă de multe ori, o sală de cinematograful este refugiu îndrăgostitorilor pe vremea rea, ei sînt totuși, într-un fel, invitații noștri la o proiectie privată.

Și tot acum dacă nu e anapoda, aș vrea să salut și să mulțumesc excelenților amfitrioni de sală, tovarășilor Sandu și Elefteriu, directorii sălilor Republica și Patria, permisiunea de a intra în sală fără a sta în prealabil la coadă, așa cum am fost invitată prompt și sever de către casierita cinematografului Victoria, odată de mult, cînd vroiam să văd un film românesc, dacă-mi amintesc bine, „Șah la rege”.

Mircea Mureșan:

- Rămînem la tipul de sală de acum 60 de ani?
- Ce înseamnă confort într-o sală de cinema?
- De ce lipsesc programele, firmele luminoase, și florile?

Paralel cu filmul însuși, cu structura sa artistică, sala de cinema a suferit o evoluție certă, spre ideea de confort în primul rînd, și spre ideea de ambianță estetică, în al doilea. De la „Nickel-Odeon”, sala cea mai răspîndită în America de acum vreo 60 de ani, cinema popular în care se intra pentru o monedă măruntă de nichel ca să se vadă un spectacol „de bilci”, și pînă la „Palace”-urile pariziene, unde se poate viziona „Play-time” de Tati, sau săliile cochete din cartierul latin, unde poate fi cunoscut Godard, există tocmai distanța bidimensională

de care vorbeam. Ideea de confort presupune un ansamblu de condiții tehnice care fac vizionarea perfectă, audiața la fel, și șederea de două ore sau mai mult, cît mai plăcută și mai odihnitoare. La Roma, de exemplu, în toată verii, dacă ți-e foarte cald și vrei să fumezi o țigară pe răcoare, intri într-un cinematograful și te cufunzi într-un fotoliu moale de skai. Fumatul la cinema cred că e un specific italian, un mod de a atrage spectatorii, dar aerul condiționat într-un spațiu închis, fără ferestre și întunecat prin forța împrejurărilor, ar trebui să fie un specific și pe la noi, precum și comoditatea scaunelor, condițiile tehnice și amabilitatea personalului. Este cinematograful un „templu” unde nu se poate mîncă o înghetată, nu se poate bea citronadă, nu se poate fuma o țigară, măcar în hol? Nu! Cinematograful nu este teatru sau operă. Artiștii de pe pînză nu se șifonează dacă un spectator își caută o poziție mai comodă în fotoliu sau dacă mîncă o prăjitură (cu condiția să nu deranjeze pe cei din jur). Dar dacă cinematograful nu este un templu, asta nu înseamnă că ambianța estetică, alcătuită din forme arhitectonice, culori, ornamente adecuate spectacolului pe întuneric, cît și din atmosfera premergătoare filmului, pot fi trecute cu vederea, pe motivul că cea mai mare parte a timpului luminii sînt stînsse. Din păcate, holurile cinematografulor noastre, în marea majoritate chiar și cele bucureștene, sînt reci și nepriimitoare, pe pereții cam scoroșiți de humă fiind atîrnate, în cel mai bun caz, fotografii de tinerete ale lui Petruț. Nu prea sînt programe, nu sînt materiale publicitare, nu apar din cînd în cînd mici expoziții informative, nu sînt plante, nu sînt flori.

Radu Penculescu:

- Încercați trista aventură de a vedea un film la „Timpuri noi”
- Murdar și rău mirositor
- Plasatorii cu lanternă nu au fost încă descoperiți

Ar trebui deci să fii unul din cei care frecventează cinematograful „Timpuri Noi”. Ei bine, n-o prea fac. Nu pot s-o fac. E atît de derizoriu, de lipsit de ținută, de murdar, de rău mirositor (scuzați-mă), încît mă străduiesc cît pot să-l evit.

Încercați trista aventură de a vedea un film acolo. Încercați în acea ambianță sordidă (care începe din hol și de la familiaritatea complice cu care te tratează personalul) să pătrundeți în sala întunecată (filmele rulează în continuare, dar nimeni nu s-a gîndit că e probabil nevoie de plasatori cu lanternă) și să vă căutați locul pe pipăite, călcînd pe hîrtii mototolite și coji de semințe. Încercați apoi să vă eliberați de toate astea și să vedeți filme despre minunile tehnicii, despre operații pe inimă, despre celebre galerii de pictură, despre ultimele victorii ale cuceritorilor cosmosului, despre oameni coborînd în adîncul mărilor, etc., etc. Încercați — și trageți apoi concluzii. Nu mai am nimic de adăugat.

Virgil Calotescu:

- „Bombele” au dispărut dar nu și pentru documentar.
- Doi lei o șuetă, un scaun, doi lei relaxarea

„Lasciate ogni speranza voi ch'entra-te”. Este vorba de cinematograful „Timpuri Noi”, singura sală din București profilată pentru filme de scurt metraj. Încă de la intrarea în cinematograful, spectatorul se simte

trăvîluit de o atmosferă care, simplist, ar putea fi tradusă astfel: „Lume, lume...! Ce în vitrină e carton mîzgălit cu litere mici și strîmbe, înăuntru e viu și natural. Intrați, oameni buni, intrați! Intrați dacă vă e frig, dacă sînteți oboșiți, dacă n-aveți unde continua o idilă, o ceartă, o discuție. Intrați dacă nu vreți să aruncați coji de semințe pe trotuare. Pentru modesta sumă de doi lei, sala noastră vă stă la dispoziție. Doi lei o șuetă, un scaun, doi lei relaxarea și în plus... filme documentare, științifice și de animație.”

În sala care și ca arhitectură îmi amintește un cinematograful din port de la Pireu, se circula tot timpul, scaunele scrîște, spectatorii vorbeau despre ale lor, sunetul hîrîie, se înfundă, morlăie, în timp ce pe o pînă semicirculară rulează cu 24 de imagini pe secundă filme scurte. Ori de cîte ori intru aici, îmi vine în minte următorul calcul: cîteva scaune a doi lei fac aproape o mie. Pe ecran cinci filme de scurt metraj fac aproape o jumătate de milion... Odată, cînd s-a aprins lumina, am încercat, discret, o anchetă. Răspunsurile celor întrebați pot alcătui un nou film cu încrecături imprevizibile, gen „Împușcături pe portativ: unul a văzut un pelican zburînd, altul doi atleți luptîndu-se, al treilea un griere cîntînd la vioară. Despre titlurile filmelor, despre autorii lor, despre temele sau plastica lor, nici o aluzie. Cîteva m-au și repezit: „Ce, d-ai-a am dat doi lei, să fim întrebați ca la tribunal?”

Cinematograful „Timpuri Noi” îmi amintește de saloanele de cartier, date pe podea cu bradolină, unde se dansa sîmbătă și duminică. Muzica era proastă, scaunele schioape și mirosul de nesuportat. Cînd întrebai pe unul din obișnuiții acestor saloane unde se duce, el ți răspundea laconic dar semnificativ: „La bombă”.

„Bombele” din Obor și Vergului au dispărut de două decenii, dar

(continuare în pag. V)

specific națională nu găsește, mai ales pe piața externă, audiența pe care ar trebui să o aibă operele sale cele mai bune.”

Lucrurile devin mai puțin tranșante cînd participanții la discuție trec la discutarea propriei lor cinematografii. Apar dilemele, se vorbește despre publicul ideal și despre marea public, despre săliile ideale și despre filmele ideale, dar soluția se întrezărește vag. Totuși nu lipsesc optimiștii.

Formula franceză de salvare: *ținuta intelectuală și superioritatea artistică a filmelor; specializarea cinematografulor; crearea unui regim aparte pentru săliile „d'art et d'essai”, „a căror reușită e declarată a fi în afara oricăror îndoieli”.*

DISTRIBUTOR — NU DOAR NEGUSTORI

„Noi ne îndepărtăm adică, scrie J. Ch. Edeline, de optica strict comercială și de rentabilitatea sa imperativă”. Se tînde a se ajunge la o adevărată gîlîntă sociologico-psihologico-estetică și

economică asupra difuzării filmelor, distribuitorii urmînd chiar să facă investiții pentru „cercetări fundamentale în domeniul spectacolului”, pentru studierea gustului public și a evoluției sale, dorința fiind aceea ca sala de cinema să devină „un centru de emulație culturală în toate orașele, chiar în cele mai mici, mai ales în cele mai mici. Aceasta va obliga poate la unele schimbări de cadre, la unele transformări ale stării de spirit — apreciază autorul — la un alt fel de înțelegere a profesiei noastre. Aceasta va fi uneori o cale dificilă, nu întotdeauna compensatorie, dar este indispensabil să ne angajăm în această direcție, pentru ca spectatorul să găsească în noi nu numai pe unii care pasează piculele dintr-un loc în altul, ci să descopere în noi pe acei animatori care, înțelegîndu-și clientela, încercă să o urmeze în cerințele sale și uneori să o și devanseze în sentimente și gusturi. Toate acestea — continuă același autor — par lucruri complicate, greu de înțeles, pentru că e vorba de transformări intelectuale profunde, de un climat nou care urmează să fie creat, dar care va trebui, în definitiv, să cîștige

de partea noastră pe cei mai buni dintre oameni, pe cei pentru care, efectiv, ceilalți oameni prezintă un interes.”

SPECTATORII ALEG NU NUMAI FILMELE, CI ȘI SĂLILE

În fața scăderii alarmante a frecvenței spectatorilor, S. și Jo Sirtzki, a căror carte de vizită este difuzarea filmelor „Aventura” de Antonioni, „Fragii sălbatici” și „Izvorul” de Bergman, „La întîmplare, Balthazar” de Bresson, „Chinezioaica” de Godard și altele, au inițiat „crearea de săli ultramoderne, înzestrate cu toate atributele capabile să-l seducă pe spectator. Pentru că principiul Țigelor noastre este — spun ei — că în toate celelalte întreprinderi, acela de a seduce”. Socotind că demodarea sălilor, proasta lor plasare și întreținere sînt cauze esențiale ale crizei, autorii continuă: „Cria...” se manifestă mai ales în săliile de cartier, de periferie și în cele din micile orașe, în timp ce săliile mai importante din centru mențin frecvența spectatorilor și uneori o ameliorează. E o dovadă că spectatorii aleg, nu numai filmele, care le convin, dar și săliile în care vor să le vadă”.

— „CUMPĂRAȚI, VĂ ROG, ACEST ZIAR DE ALTAȚIERII”

Mai mult, spectatorul, fie el din capitală sau din provincie, vrea astăzi să vadă filmele imediat după ce au fost produse. „Altfel, ar fi ca și cum i-ai cere cititorului unui ziar să cumpere numărul de acum 2—3 sau 4 zile.”

Autorii încheie cu o comparație, amintind de dificultățile similare întîmpinate de căile ferate în urma dezvoltării automobilismului. Căile ferate au reacționat oferind publicului trenuri mai confortabile, mai sigure, mai rapide. Iar astăzi nu poți găsi un loc liber în tren! Fiecare industrie trebuie la un moment dat să se reînnoiască. Și s-a constatat că toți cei care au știut să se reînnoiască au cunoscut un succes extraordinar. În fața concurenței unor astfel de divertismente cum sînt televiziunea și invazia automobilismului, cinematografia trebuie să facă față printr-o activitate mai intensă și printr-o reînnoire. În toate sectoarele...

Val. S. DELEANU

Cinematograful de artă nu este un lux

„Central” un cinematograf cu filme
de artă
și cu o sală de coșmar

Nu, cinematografele de artă nu sînt sortite să aibă o audiență restrînsă. Dimpotrivă, ele reprezintă o soluție economică, o șansă nouă a cinematografelei de a face față concurenței televiziunii și altor tentații ale vieții moderne. Deși experiența noastră în acest domeniu — redusă la un singur cinematograf — e mai puțin edificatoare decît a țărilor în care s-a creat o rețea întinsă a cinematografelor „d'art et d'essai” (40 la Paris, 100 în întreaga Franță), totuși, scurta existență a unicului nostru cinematograf de artă, cu tot caracterul inegal al programărilor de filme care i s-au oferit, este semnificativă.

Iată, de pildă, rezultatele încasărilor și numărul spectatorilor din ultimul trimestru dinainte și după profilarea (relativă) a cinematografului „Central”:

trim. IV 1966	trim. IV 1967
încasări: 298.607 lei	468.630 lei
spectatori: 131.583	145.010

După relativa profilare a sălii, prețul biletelor a fost majorat, ceea ce nu a împiedicat însă sporirea afluxului de public. În decursul unui an de zile, numărul spectatorilor a crescut cu peste 10%, iar sporul absolut al încasărilor a fost de peste 50%.

Rugăm pe directorii tuturor cinematografelor din țară să ne comunice în scris dacă există alte cazuri în care să se fi înregistrat asemenea rezultate sau cel puțin unele apropiate. După cîte știm, situația rețelei noastre cinematografice în ansamblu, în ceea ce privește numărul de spectatori și încasărilor, este staționară.

Se cuvine subliniat faptul că rezultatele de mai sus au fost obținute de cinematograful „Central” în condițiile unei profilări cu totul relative și a unei concepții încă primitive despre caracterul unei săli „specializate” și în condiții de confort de cele mai multe ori lamentabile (un spectator sub 1,90 m. vede numai fragmente de ecran, scaunele scîrbe, aerisirea — ce să mai vorbim).

Iată ce ne spune tovarășul Nicolae Barbu, directorul cinematografului:

— Ideea unui cinematograf de artă este bună și rentabilă, pentru că lumea se învață să vină la o sală anume nu pentru că și nu numai dacă nu are ce face altceva, ci fiindcă știe la ce fel de film se duce. A fost suficient acest lucru și o oarecare îmbunătățire a programărilor noastre în ultimul trimestru al anului trecut, pentru a obține rezultate, poate încă modeste față de posibilități, dar totuși mult mai bune decît ale altor cinematografe — un adevărat salt din punctul de vedere al afliuenței publicului, deși uneori el se mai și păcălește.

— De ce?

— Pentru că, vedeți dumneavoastră, uneori nouă ni se dau și filme ca „Al șaptelea continent” sau „Călărețul deasupra orașului”.

— Cum adică „vi se dau”? Dumneavoastră nu vă spuneți cuvințul la întocmirea repertoriului?

— Nu! Programarea se face de sus, ca la toate celelalte cinematografe, iar în ceea ce ne privește, se aplică prevederile unei circulare în care se scrie că cinematograful nostru are obligația de a prezenta filme de artă precum și filme „fără atracție la public.” Adică noi sîntem un fel de supapă pentru anumite filme în care D.R.C.D.F.-ul nu are încredere.

După aceleași „criterii”, în vară, s-a programat un întreg ciclu de ecranizări după Caragiale, care pot fi foarte interesante istoric sau arhivistic sau cum vreți, dar după cum ne mai pricepem și noi și după cum a demonstrat și critica, aceste filme sînt departe de a fi indicate, mai ales prezentate în grup compact, pentru un cinematograf de artă. Asta înseamnă să compromiți o inițiativă bună. Ideea unor cinematografe de artă e formidabilă, dar este nevoie pentru aceasta de un anumit fel de programare și, bineînțeles, de o altă sală, de alte săli. În privința aceasta, știți singuri care e situația...

— Într-adevăr, știm.

SOS

SALA DE CINEMA

O propunere:

O SALĂ DE CINEMA PATRONATĂ DE CRITICĂ

SCRISOARE DESCHISĂ

către Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor

Stimați tovarăși

Scotind că rațiunea de a exista a rețelei de difuzare a filmelor și a criticii cinematografice este în mare măsură aceeași — intru-cît nici una, nici cealaltă nu se pot justifica în afara unei preocupări temeinice și calificate pentru cultura publicului cinefil — membrii Secției de critică a Asociației Cineaștilor au hotărît să ia inițiativa de a vi se adresa și pe această cale, în legătură cu una din cerințele vitale și urgente ale activității noastre comune: profilarea și specializarea săli lor de cinema.

Contrar opiniiilor Dvs., expuse public la unele conferințe de presă, noi sîntem convinși că profilarea și specializarea unor săli de cinema și crearea unei rețele a cinematografelor de artă constituie un proces firesc și necesar, un imperativ al dezvoltării culturii cinematografice moderne. Într-o serie de articole, anchete și corespondențe inserate în revista „Cinema” și în alte publicații, sub semnăturile unor cunoscuți

din păcate nu și pentru filmul documentar. Pentru el s-au mutat în centru.

Filmul documentar poate oricând să-și dovedească utilitatea dacă este bine făcut și prezentat lumii... ca lumea.

Știu că este o problemă care preocupă pe mulți. Asta îmi trezește amintirea unui alt vechi citat: „Infernul e pavat cu intenții bune”. Și noi, noi nu mai vrem intenții bune. Vrem fapte.

Corneliu Baba:

- Teroarea aprecierilor cu voce tare
- Prima condiție, să nu-ți deranjezi vecinul

Ceea ce pretind de la o sală de cinema... este să pot viziona un film fără să fiu deranjat.

De bine de rău, condițiile arhitectonice se cunosc cu prisosință și în cea mai mare parte au fost rezolvate în sălile moderne; cele legate însă de publicul spectator — din păcate — iau aspecte adesea greu de suportat. Comentariile gălăgioase și lipsa de discreție în exteriorizarea variatelor stări afective provocate de aceeași secvență de film devin ridicole și profund supărătoare. O dată cu stingerea luminii, începe teroarea aprecierilor cu voce tare, a spiritelor, a risetelor plasate stupid. Oare rolul educativ al cinematografului n-ar putea stimula și discreția necesară de manifestare personală într-o sală plină de oameni diverși, unde prima condiție este să nu deranjezi pe nimeni?

Virgil Cândea:

- Mai mult respect pentru lăcaș pentru opera de artă pentru beneficiarii ei

Cea mai comodă clasificare a publicului din sălile cinematografelor noastre este aceea după preocupări și pregătire. Sint oameni care merg la cinema din motive culturale, la fel cum merg la concert sau la teatru, citesc cărți și reviste literare sau științifice. Pentru această categorie de spectatori sala de cinema este, ca și sala de lectură a unei biblioteci, ca și sala de concert sau de teatru, ca și muzeul, un templu al culturii. Vizitarea lui impune o atitudine interioară și o etică. La concentrarea, la reculegerea necesare recepționării fenomenului de cultură se asociază comportamentul convenabil de respect pentru lăcaș, pentru opera de artă, pentru ceilalți beneficiari ai ei. Această atitudine este un câștig al vremilor mai noi care au pus filmul în demnitatea lui de artă complexă întru totul comparabilă celorlalte creații spirituale ale omului. Această atitudine se câștigă printr-o pregătire atentă, printr-o introducere disciplinată în problemele variate ale artei filmului. Este categoria de spectatori al căror număr și a căror comportare definesc nivelul unei culturi. Acești spectatori sînt din ce în ce mai numeroși în cinematografele noastre. Nu mă înșel scotind că această anchetă este făcută pentru a răspunde unei legitime cereri a lor. Există însă, din păcate, oricît de puțini la număr, și spectatori care reușesc să tulbure calmul obligatoriu al unei săli printr-o simplă manifestare grosolană, o exclamație nelocul ei, sau meschina ceartă pentru un loc care nu le aparține.

Anchetă realizată de Valerian SAVA

Iulian Miha:

- Mai multe săli pentru artă
- Pentru acel public care știe să tacă atunci cînd ascultă... și vede

Dacă teatrul are nevoie de o sală, filmul s-ar putea și lipsi de ea. De exemplu, să spunem că mi-am amenajat acasă o sală de proiecție și văd filmele pe care le doresc. În mod ideal, acest lucru se poate petrece mine sau mai târziu. Presupunind că vom găsi la librării filme imprimate pe bandă.

Deci, simțim adeseori nevoia să ne izolăm și să gustăm cultura în mod selectiv. Pînă cînd acest lucru va fi întru totul posibil (omenirea mai are pînă atunci alte lucruri de rezolvat) să ne gîndim la lăcașurile pe care le numim săli de cinematograf. Dincolo de elementarele cerințe pe care trebuie să le îndeplinească estetic și igienic o sală, e nevoie să punem astăzi accentul pe această chestiune a nevoii de a te simți uneori singur cînd vezi „Sciusciă” sau „La întâmplare Balthazar”. Adică mai multe săli pentru artă, pentru acel public care știe să tacă, atunci cînd ascultă și vede. O dată, de două ori, sau de zece ori același film văzut de același spectator, după preferințele sale, cu cea mai mare exigență și în cea mai mare intimitate. D.R.C.D.F.-ul știe că, în lume, cele mai ieftine filme sînt de obicei cele de cea mai bună calitate. Dar nu le poate cumpăra deoarece există obsesia sălilor de 1000 locuri goale. Nu același lucru s-ar întîmpla cu o sală de 100 sau 200 de scaune, cu o casierie, o plasatoare și unul sau doi proiectioniști, cu garderobă și pepsi cola sau apă minerală. O sală intimă, ca un colț de rugăciune.



(Arts Loisirs)

oameni de cultură, cinești, scriitori, critici, economiști etc., din țară și din străinătate, a fost expus o gamă destul de amplă de argumente și informații de ordin estetic, istoric, sociologic și economic privind legitimitatea acestei diferențieri a difuzării filmelor. Din păcate, Dvs. nu v-ați exprimat în presă rezervele, de ordin teoretic și practic, pe care le aveți și, în genere, nu ați răspuns propunerilor care s-au făcut. Totuși, întrucît Dvs. aveți un punct de vedere destul de ferm susținut, fie și numai oral, la unele conferințe de presă sau în convorbiri particulare cu semnatarii acestei scrisori, noi ne permitem să insistăm asupra acestei teme. De vreme ce opiniile Dvs. întime au, tacit, consecințe publice, vă invităm să le și discutați public. Noi nu credem că specializarea unor săli de cinema ar crea „discriminări” nedorite în rîndurile spectatorilor. Nu înțelegem temerea Dvs. teoretică și refuzul Dvs. practic de a acționa în favoarea unui public avertizat, specializat — nu „privilegiat”, cum spuneți Dvs., ci preocupat să frecventeze cinematografele de artă; dornic să vizioneze constant opere de înaltă valoare, creațiile cele mai reprezentative ale marilor cinești, ale școlilor de film contemporane. Propunerea ca repertoriul unui număr de săli de cinema să fie stabilit după criterii de accesibilitate apare nu are nimic eretic în ea, după cum nu ar trebui să vă surprindă nici ideea ca la importul de filme să se țină seama de necesitățile unor astfel de săli specializate, așa cum se iau, de pildă, în considerație cerințele Arhivei naționale de filme. Societăți oare că existența orchestrelor simfonice, cu repertoriul lor specific, jigneste pe amatorii de muzică ușoară? Și apoi, cine împiedică pe iubitorii jazz-ului și ai slagărelor la modă de a intra pe porțile Ateneului? Aceste porți nu numai că le sînt larg deschise tuturor, dar pentru ei s-au deschis în anii construcției socialiste porțile a zeci de noi orchestre filarmice, teatre dramatice, ș.a.m.d., tocmai pentru a se facilita accesul tuturor către artă.

Ce se întîmplă însă în rețeaua noastră cinematografică? După îndelungi parlamentări, Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor a decis, acum aproape doi ani, ca sala cea mai insalubră

de pe bulevard să devină cinematograf de artă. Unul singur în București fără firmă și lipsit de publicitatea adecvată.

Întrucît nu dorim ca scrisoarea noastră să ia o alură retorică — așa cum ne-ar îndemna o serie întreagă de motive pe care nu vrem să le mai trecem încă o dată în revistă — vă rugăm să ne îngăduiți o propunere concretă. În speranța că problema complexă a specializării sălilor de cinema va face în viitorul apropiat obiectul unor preocupări eficiente din partea D.R.C.D.F., Secția de critică de pe lângă Asociația cineștilor prezintă de data aceasta o propunere mai modestă, dar ușor realizabilă și la a cărei traducere în practică ne angajăm noi înșine. Deși realizarea acestei propuneri nu va însemna decît o contribuție limitată la satisfacerea exigentelor publicului cinefil, socotim că ea ar însemna totuși crearea unui nou punct util de reper în peisajul nostru cinematografic.

Propunem ca una din sălile centrale din Capitală, eventual o sală de mai mici dimensiuni, să treacă, din punctul de vedere al repertoriului, sub patronajul criticii. Pînă la rezolvarea dureroasei probleme urbanistice și culturale legate de construirea în centrul orașului a unor săli moderne de cinema, sala patronată de critică ar putea fi, de pildă, cinematograful „Union” de lângă Piața Palatului. Repertoriul acestei săli ar urma să fie fixat de către o comisie de critică, desemnată de secția noastră pe baza fondului de filme al D.R.C.D.F.-ului și al Arhivei naționale. Secția noastră, încadrată în Asociația cineștilor din Republica Socialistă România — persoană juridică — se obligă a asigura rentabilitatea unei astfel de săli printr-un repertoriu de calitate constant și o publicitate adecvată, realizată în colaborare cu D.R.C.D.F.

Cu urări de succes

Biroul Secției de critică A.C.I.N.

CRONICA

Răpirea fecioarelor

REGIA: Dinu Cocea
 SCENARIUL: Eugen Barbu, Mihai Opris, Dinu Cocea
 IMAGINEA: George Voicu
 MUZICA: Mircea Istrate
 SCENOGRAFIA: Marcel Bogos
 CU: Emanoil Petruț, Marga Barbu, George Constantin, Toma Caragiu, Olga Tudorache, Marian Hudac, Tanți Cocea, Aimé Iacobescu, Ecaterina Paraschivescu, Colea Răutu, G. Ionescu-Gion, Al. Giugaru, Florin Scărlătescu, Jean Constantin, Constantin Guriță.

Asistăm la nașterea unui serial autohton. Apărut la doi ani după „Haiducii”, „Răpirea fecioarelor” va fi urmat, foarte curând, de „Războiul haiducilor”, dar se pare că Dinu Cocea și echipa de scenariști Eugen Barbu-Mihai Opris, nu se vor opri aici.

Un serial își are avantajele și dezavantajele sale. Printre primele se află impunerea unuiu sau a mai multor personaje caracteristice: capacitatea de a aborda și adînci pe rînd diversele aspecte ale substanței comune tuturor peliculelor componente. Nu trebuie să ignorăm existența permanentă a posibilității ca viitoarea verigă a lanțului să refacă terenul eventual pierdut în cea prezentă. În așteptarea, de către spectator, a următoarelor „bucăți” e inclusă totdeauna și această speranță, veritabilă poliță în alb acordată autorilor. Dintre dezavantaje, primejdioasă îndeosebi este repetiția, reluarea continuă a datelor inițiale; în asemenea cazuri, oricît de inspirată ar fi conținutul metamorfoză, rezultatul e minor. Un exemplu dintre cele mai recente îl oferă „Surcouf”... Dar nu e cazul, cel puțin pînă acum, al serialului nostru haiducesc.

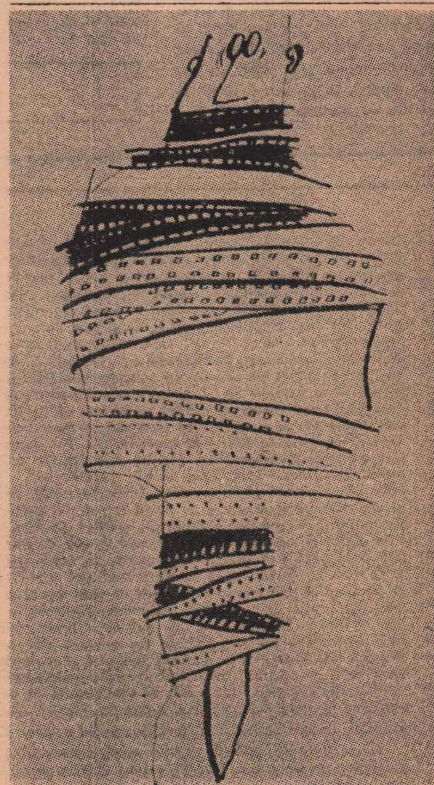
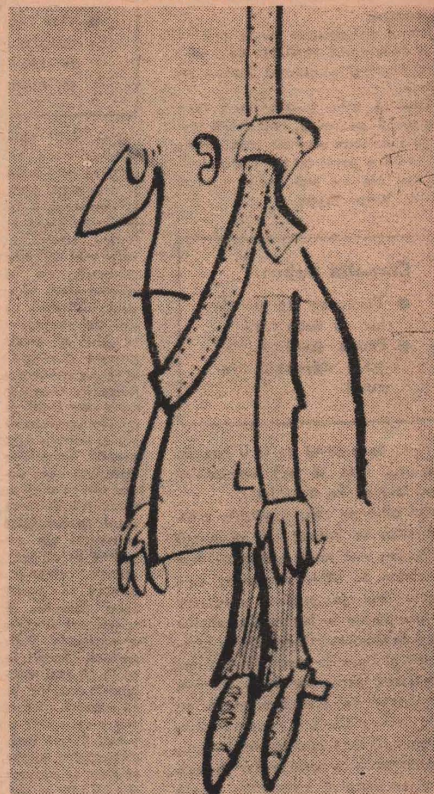
Tulburătoare, contorsionată epocă a degringoladei fanariotismului oferă, practic, nenumărate posibilități de exploatare. Tratarea ei prin prisma fenomenului haiducesc, atît de specific național, a făcut să se vorbească, încă de la apariția primului film al lui Cocea, de virtualitățile unui stil cinematografic adecvat. „Răpirea fecioarelor” este însă mai mult un film de epocă, o încercare de frescă istorică, decît un film de aventuri haiducești. De fapt,

aceasta a doua peliculă a serialului se compune din trei părți distincte, fiecare avîndu-și o independență proprie: un tablou al moravurilor și obiceiurilor, cu accentul pe colorit și pitoresc, o neguroasă intrigă de curte, dominată de patima aurului și dorința măririi și, în sfîrșit, înfruntarea dintre haiduci și împărați, recte dintre Amza și Pazvanoglu. Toate au însă un substrat unitar: violența, ca marcă specifică a acelor vremuri frămîntate! Dar nu violența-ingredient, menită să atragă și să excite, ci violența ca subliniere amară a cîmplitului unei epoci, ca esență a relațiilor umane. Această divizare a „Răpirii fecioarelor” menită poate să umple un gol lăsat de „Haiducii” — circumscrierea cadrului în care își desfășoară acțiunea păunașii codrilor — este relevantă nu numai în planul dramaturgic, ci și în cel al expresiei cinematografice. În palatul domnesc drumul imagini e frînt, întortochiat, aparatul se ascunde parcă, se trage după colț, pătrunde ferit în tainele domniței Haricleea sau surprinde groaza lui. Hangerli, obsedat de apropiata sosire a capugiului fatal. Haiducii în acțiune sau intrarea turcilor în țară la pradă și jaf sînt urmărite alert, operatorul pare să fi fost el însuși un participant al cavalcadelor năpraznice sau erou al ciocnirilor sîngeroase. În schimb însă peste raiaua turcească, prăfuită și cu pereți lăptoși, cu geamia din al cărei turn hoggia își cheamă, tînguindu-se, credincioșii la rugăciune, sau nunta românească, prilej de expunere a costumelor și de înfățișare a dansurilor naționale, aparatul planează lent, înregistrînd conștiințios, cu grijă, detaliul, ca într-un documentar. Se remarcă, totodată, folosirea diferențiată a culorii, în funcție de locul unde se petrece acțiunea, de la albul strălucitor al satului, la roșul crud și voluptuos totodată al palatului lui Pazvanoglu sau la coloritul mohorît, presimțitor al interioarelor din reședința domnească a lui Hangerli.

Astfel conceput, „Răpirea fecioarelor” nu mai are ca „Haiducii” o intrigă lineară, dedusă dintr-un cadru prin sine însuși conflictual, ci acumularea de fapte devine factorul organizator al substanței filmului. Trepidația și suspensul ascendent sînt înlocuite cu descrierea și dacă, în prima serie, finalul coincidea obligatoriu cu pedepsirea trădătorului, acum se pot adăuga la nesfîrșit noi episoade. Imixtiunea haiducilor în treburile domniei, menită să dea unitate unui film-mosaic pare forțată, fiind, de altfel, destul de palid înfățișată. Ceea ce susține „Răpirea fecioarelor” este tocmai caracterul de tablou de epocă, încercarea de a contura o atmosferă specifică; acțiunea dinamică a fost înlocuită cu pictura minuțioasă. Nu vom avea de aceea, nici psihologii în evoluție, nici decisive înfruntări de caractere, firul epic e fără debut și culminație; interesul filmului stă exclusiv în puterea de evocare.

„Răpirea fecioarelor” începe frumos, pregenericul anunță climatul de teroare al filmului; de la năvala turcilor și pedeapsa ardeată aplicată de către haiduci se trece la descrierea mediului fanariot, apoi e înfățișat cel țărănesc. Apar astfel pe ecran o adunare a boierilor divaniți, contrapunctată de uneltirile Haricleei (excelentă Olga Tudorache într-un rol ce amintește de Shakespeare), pregătirile de nuntă ale unui sat, cărorali se opune melodic aluzia la nestatornicia soartei haiducilor. Situațiilor calme, descriptive, conținînd însă germea unor viitoare explozii, le urmează cele de acțiune; astfel, răpirea fecioarelor declanșează aventura haiducilor în subteranele cetăți turcești. Intervine din nou o pauză relaxantă,

Filmul de autor



Magazin Kino'67

consacrată însă înfățișării practicilor de harem. Încît finalul nu pare decît un punct pus temporar într-o narațiune cinematografică ce ar fi putut continua încă.

Nu lipsesc momentele de umor gros, de la peripețiile fătălușului Hrisanti, arătare bizară și hilarantă și pînă la cheful cu pantahuze al boierului Belivacă, surprins de soția dumisale în flagrant delict de involburare amoroasă extraconjugală. Spectaculosul e tras din scene tari, cu grozăvii uneori gratuite (răstignirea), cu sadisme (bicuirea tinerei fete în harem), sau cu picanterii (bătaia finală se desfășoară pe un fundal cu cadine, amintind de fetele în costum de baie ale lui Mack Sennett).

Desigur, filmul place pentru că autorii au știut să păstreze o dreaptă măsură între tentațiile unei pelicule exclusiv comerciale și rigorile unuia de gen.

Interpreții celor mai multe dintre personaje au reușit să compună figuri reprezentative pentru epocă. În mod deosebit se remarcă Marga Barbu, care a avut în ultimii ani o evoluție ascendentă. Emanoil Petruț are o serie de însușiri care îl recomandau pentru rol. El e convingător deși partitura personajului său e redusă.

În contextul cinematografiei noastre, „Răpirea fecioarelor” este, desigur, o apariție înviorătoare. Chiar dacă de această dată Dinu Cocea este mai puțin preocupat de istorii și peripeții haideucești, deplasînd vizibil interesul spre o imagine globală a epocii, surprinsă în situații reprezentative, virtualitățile unui asemenea gen sînt evidente. Iar Dinu Cocea este unul dintre puținii noștri regizori consecvenți cu ei înșiși. Pasionat sorncomitor în arhive, cu apetit pentru culorile și aventură, el este posesorul unui mod personal de tratare cinematografică lesne de recunoscut.

Mircea IORGULESCU

Eu, eu, eu... și ceilalți

O producție a studiourilor italiene

REGIA: Alessandro Blasetti
SCENARIUL: C. Romano și A. Blasetti

IMAGINEA: Aldo Giordani
MUZICA: Carlo Rusticelli
CU: Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Walter Chiari, Vittorio de Sica, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Salvo Randone și cu participarea Sylvei Kosina.

Neobișnuită cu un relief cu totul aparte, această comedie! Într-adevăr, un film „particolarissimo” — cum îi consideră autorul său. Greu de clasificat, greu de închis în formule tradiționale. Aparent fără subiect, aparent fără personaje, aparent static. În realitate, plin de subiecte, populat de cele mai diferite tipuri umane, cu un ritm interior deosebit. O comedie de largă respirație (ba chiar o supercomedie — dacă ne uităm la distribuția de 80 de actori) care ne plimbă cu dezinvoltură pe întreaga gamă a risului. O comedie anchetă, făcută cu exuberanță, dar și cu gravitate. O comedie-exercițiu de stil, realizată în cel mai bun spirit latin. Autorul, un cineast care nu numai că a avut, dar a și reușit să-și împlinească ambiția de a nu îmbătrîni — tânărul, azi în vîrstă de 69 de ani — Alessandro Blasetti. Filmografia sa foarte bogată consemnează eforturile, suc-

cesele și eșecurile a 40 de ani de cinematografie. Dacă n-a avut întotdeauna o deplină clarviziune istorică, dacă din creația sa n-au lipsit filmele mediocre, acest Blasetti „om cult dar foarte influențabil” (cum îl califică Georges Sadoul) a însemnat și înseamnă ceva pentru cinematograful italian. Celor care l-au acuzat de incultură, le dă replică activitatea lui teoretică (a fondat și a condus revista „Cinematografo”, apoi alte periodice în care propovăduia „renașterea filmului italian”, l-a tradus pe Pudovkin, a publicat, în anii 1931—32, volumul de popularizare „Come nasce un film”). Pentru cei care l-au considerat retrograd, argumentul contra îl constituie „Patru pași în nori” (1942), prima comedie neorealistică, turnată după un scenariu de Zavattini. Pentru aceștia, pentru alții, pentru sine însuși, „sclerozatul”, „blazatul”, „obositul” Blasetti a dat, prin „Eu, eu, eu...” și „Ceilalți” o ripostă inteligentă și durabilă.

„Dintr-un subiect bun poate ieși un film prost; dintr-un subiect prost, însă, e imposibil să iasă un film bun” — scria, cu mulți ani în urmă, Blasetti. Și a rămas toată viața credincios acestui principiu. „Eu, eu, eu și ceilalți”, film așa-zis „fără story”, are un subiect de înviat: EGOISMUL, scris cu majuscule. Blasetti și numeroși colaboratori care au elaborat dramaturgia acestei pretențioase comedii (printre care Carlo Romano, Suro Cechi D'Amico, Age și Scarpelli) au încercat o investigație socială, un tablou de moravuri și de caractere. „Eu, eu, eu și ceilalți” este un eseu (că ne sperie cuvîntul, în cazul unei comedii) asupra naturii umane. Bineînțeles, un eseu făcut cu simțul și cu mijloacele umorului. Dar, totuși, un eseu — cu întrebările sale, cu descoperirile sale, uneori triste, cu dezamăgirile și amărăciunile pricinuite de sorncomitoria străfundurilor existenței. Pentru a „furniza” scriitorului Sandro, raisonneur-ul filmului, personaje care poate fi considerat, în bună măsură, alter-ego-ul lui Blasetti — faptele de viață necesare în redactarea acelei faimoase „monografii asupra egocentrismului”, regizorul s-a documentat îndelung (adunarea materialului și scrierea scenariului s-au făcut între 1962 și 1965). Spiritul de observație cultivat de școala neorealistică, experiența rezultată din colaborarea cu Zavattini și-au spus cuvîntul. Pe stradă, la ziarul unde lucra, la edituri, la un concurs de lansat vedete de cinema, în anticamerele unor politicieni, în propria sa casă, Sandro întîlnește sub cele mai felurite chipuri (în care datele etern umane și cele concret-istorice se îmbină) atotputernicul egoism. Ironic (dacă nu și autotronic), punînd sub semnul întrebării perfecțiunea umană și eroul idolatrizat, Blasetti nu-l face scăpa nici pe Sandro de tirania egocentrică. Altruismul (da, sigur, zîmbește Blasetti, parcă am auzit de el) întruchipat de bunul și candidul Marcello, moare simbolic, ucis de un climat de egoism și minciună. Printre marii și mărunții egoiști, printre cinci indiferenți, printre meschini sovăielnici, Blasetti se strecoară cînd rîzînd necrutător, cînd zîmbind doar cu amărăciune. Îl simți neliniștit căutînd măcar un colț de puritate, de sinceritate, de omenie. Blasetti fuge de înspăimîntătorul „eu”, caută un refugiu. Și cine știe dacă fericirea, sugerează nostalgic Blasetti, nu este plimbarea senină a celor doi bătrîni, printr-o pădure de la marginea orașului.

S-ar mai putea scrie multe despre această comedie atît de veselă și totuși atît de tristă. Dar domnul Blasetti ne-a rugat „să acompaniem concluzia amară cu un suris”. Să-l ascultăm, și să-i mulțumim.

P.S. N-am mai trecut în revistă nici meritele, certe, ale unor cunoscuți comedieni ca Vittorio de Sica, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Salvo Randone, fiecare dintre ei îmbogățindu-și personajul cu o întreagă dantelărie de gesturi și expresii, pe măsura situațiilor date.

Trebuie spus însă că prezența puternică, cazul particular al acestui film îl oferă Walter Chiari (Sandro), actor foarte dotat, melancolic și comic, exaltat și reținut, potrivit deopotrivă pentru a trăi „în poveste” și a o comenta cu detașare.

AI. RACOVICANU

Eldorado

O producție americană

REGIA: Howard Hawks
SCENARIUL: Leight Brackett

IMAGINEA: Harold Rosson
MUZICA: Nelson Riddle

CU: John Wayne, Robert Mitchum, James Caan, Charlene Holt, Michele Carey, Arthur Hunnicutt, R.G. Armstrong

lată un film care ne impune respect. Deși mediocre, unii ar spune au fără dreptate, chiar submediocru, în fața lui nu putem strîmbla din nas, nu putem pleca trîntind ușa, nu putem face „critică rea”. Căci mediocritatea vine aici din academism. Iar academismul unui western este ceva înduioșător.

Autorul, Howard Hawks, este un veteran al genului. Alături de John Ford, el a creat multe din puținele opere memorabile ale unui gen peste măsură prolific, dat fiind comercialitatea sa. Nu ne îndoiim că și acest film își va avea publicul său. Copiii crescînd, se vor mulțumi cu acest western care va deveni „al lor”, neputînd consuma cele bune aflate în arhive, sau prezentate aiurea; cei bătrîni îl vor accepta drept reîmprospătarea memoriei unor capodopere, identificîndu-l mental cu acestea, iar restul vor fi cei momiți ca totdeauna de exotism și aventură. N-am vrea ca deziluzia lor să fie totală. Filmul este o excelentă „lucrare” confecționată parcă în scopuri didactice; informațională, de studiu, în vreun atelier de machete estetice de pe lîngă vreo academie cu străvechi și obosite tradiții. Ne pare rău parcă (legea firii e de vină totuși) să-l vedem obosit și prins în fișe pe Hawks, temerarul pilot de vînătoare din primul „mondial”, pilotul de încercare și nu mai puțin hazardantul recordman al anilor '25, autorul încă neschimbat la 65 de ani al lui „Hatari” (1961), film căruia i-am admirat toți vitalitatea, ritmul, suflul epic viguros.

Dar, revenînd, ce prilej minunat acest „Eldorado” pentru a admira măiestria perfectă a confecționării, conștiință de sine, pentru a o studia chiar cu acea curiozitate avidă a învățaceluiului artist plastic, parcurînd fibrele musculare ale unui écorché și întîind vitalitatea care le animă. „Eldorado”, pămînt al făgăduinței, chemare ascunsă, titlu menit parcă să ne trezească nostalgia marelui western de odinioară, al marelui Hawks, a mitului întruchipat de John Wayne, cow-boy-ul, cavaler al dreptății, „fără ură și premeditare”, film menit să ne întărească nostalgia după marele western care va apare, care trebuie să renască.

Aceasta ar fi fost încheierea. Dar... „Eldorado” ne impune respect. Sîntem atrași, fiind la „academia”, cu ritualul analizei. Deci, să notăm: cită frumusețe în gestul estetic și intelectual al realizatorului de a respinge subiectul facil, aparent violent, care-i stătea (doar e moda) la îndemînă și a trata acest subiect sobru (e drept și desuet și fără atracție), amintînd epical sănătos al unei balade. Cită eleganță a creatorului care-și respectă colaboratorii prin gentilețea cu care-l încurajează pe bătrînul tovarăș de lupte, John Wayne, introducîndu-l în textura dramatică printr-o osmoză delicată, dîndu-i numai acele sarcini expresive care-l convin acum, aînd acea sublimă grijă a bătrînului grădinar față de floarea rară a vieții sale, a nu dăuna mitului, a-l folosi fără ostentație, cu căldură chiar vechi colaboratori identificați de o viață cu propriile lor personaje, la care Hawks nu renunță pentru că are etica de a fi el în-

CRONICA

Răpirea fecioarelor

REGIA: Dinu Cocea
 SCENARIUL: Eugen Barbu,
 Mihai Opris, Dinu Cocea
 IMAGINEA: George Voicu
 MUZICA: Mircea Istrate
 SCENOGRAFIA: Marcel Bogos
 CU: Emanoil Petrut, Marga Barbu, George Constantin, Toma Caragiu, Olga Tudorache, Marian Hudac, Tanji Cocea, Aimé Iacobescu, Ecaterina Paraschivescu, Colea Răutu, G. Ionescu-Gion, Al. Giugaru, Florin Scărlătescu, Jean Constantin, Constantin Guriță.

Asistăm la nașterea unui serial autohton. Apărut la doi ani după „Haiducii”, „Răpirea fecioarelor” va fi urmat, foarte curând, de „Războiul haiducilor”, dar se pare că Dinu Cocea și echipa de scenariști Eugen Barbu-Mihai Opris, nu se vor opri aici.

Un serial își are avantajele și dezavantajele sale. Printre primele se află impunerea unui sau a mai multor personaje caracteristice: capacitatea de a aborda și adînci pe rînd diversele aspecte ale substanței comune tuturor peliculelor componente. Nu trebuie să ignorăm existența permanentă a posibilității ca viitoarea verigă a lanțului să refacă terenul eventual pierdut în cea prezentă. În așteptarea, de către spectator, a următoarelor „bucăți” e inclusă totdeauna și această speranță, veritabilă poliță în alb acordată autorilor. Dintre dezavantaje, primejdia însăși a îndoeșii este repetiția, reluarea continuă a datelor inițiale; în asemenea cazuri, oricît de inspirată ar fi continua metamorfoză, rezultatul e minor. Un exemplu dintre cele mai recente îl oferă „Surcouf”... Dar nu e cazul, cel puțin pînă acum, al serialului nostru haiduceșc.

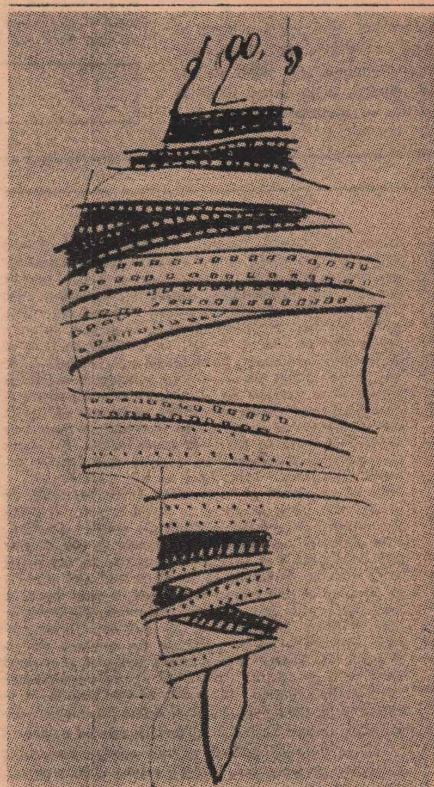
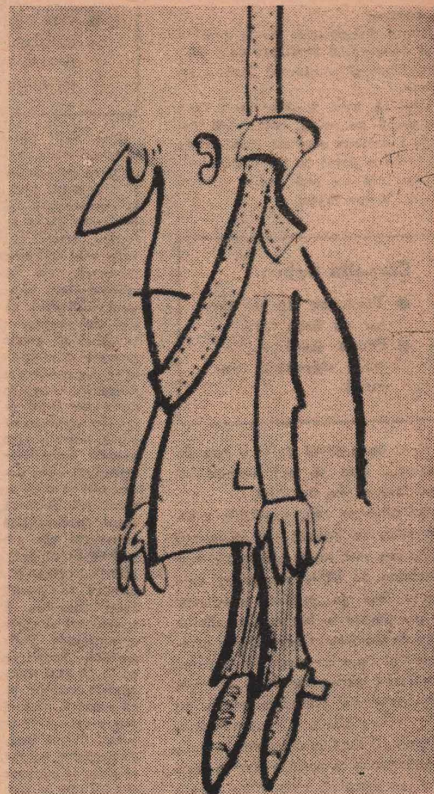
Tulburătoare, contorsionată epocă a degringoladei fanariotismului oferă, practic, nenumărate posibilități de exploatare. Tratarea ei prin prisma fenomenului haiduceșc, atît de specific național, a făcut să se vorbească, încă de la apariția primului film al lui Cocea, de virtualitățile unui stil cinematografic adecvat. „Răpirea fecioarelor” este însă mai mult un film de epocă, o încercare de frescă istorică, decît un film de aventuri haiducești. De fapt,

aceasta a doua peliculă a serialului se compune din trei părți distincte, fiecare avîndu-și o independență proprie: un tablou al moravurilor și obiceiurilor, cu accentul pe colorit și pitoresc, o neguroasă intrigă de curte, dominată de patima aurului și dorința mării și, în sfîrșit, înfruntarea dintre haiduci și impertori, recte dintre Amza și Pazvanoglu. Toate au însă un substrat unitar: violența, ca marcă specifică a acelor vremuri frămîntate! Dar nu violența-ingredient, menită să atragă și să excite, ci violența ca subliniere amară a cîmplului unei epoci, ca esență a relațiilor umane. Această divizare a „Răpirii fecioarelor” menită poate să umple un gol lăsat de „Haiducii” — circumscrierea cadrului în care își desfășoară acțiunea păunașii codrilor — este relevantă nu numai în planul dramaturgic, ci și în cel al expresiei cinematografice. În palatul domnesc drumul imaginii e frînt, întortochiat, aparatul se ascunde parcă, se trage după colț, pătrunde ferit în tainele domniței Hariclea sau surprinde groaza lui Hangerli, obsedat de apropiata sosire a capugiului fatal. Haiducii în acțiune sau intrarea turcilor în țară la pradă și jaf sînt urmărite alert, operatorul pare să fi fost el însuși un participant al cavalcadelor năpraznice sau erou al ciocnirilor sîngeroase. În schimb însă peste raiaua turcească, prăfuită și cu pereți lăptoși, cu geamla din al cărei turn hodgea își cheamă, tînguindu-se, credincioșii la rugăciune, sau nunta românească, prilej de expunere a costumelor și de înfățișare a dansurilor naționale, aparatul planează lent, înregistrînd conștiințos, cu grijă, detaliul, ca într-un documentar. Se remarcă, totodată, folosirea diferențiată a culorii, în funcție de locul unde se petrece acțiunea, de la albul strălucitor al satului, la roșul crud și voluptuos totodată al palatului lui Pazvanoglu sau la coloritul mohorît, presimțitor al interioarelor din reședința domnească a lui Hangerli.

Astfel conceput, „Răpirea fecioarelor” nu mai are ca „Haiducii” o intrigă lineară, dedusă dintr-un cadru prin sine însuși conflictual, ci acumularea de fapte devine factorul organizator al substanței filmului. Trepidația și suspensul ascendent sînt înlocuite cu descrierea și dacă, în prima serie, finalul coincidea obligatoriu cu pedepsirea trădătorului, acum se pot adăuga la nesfîrșit noi episoade. Imixtiunea haiducilor în treburile domniilor, menită să dea unitate unui film-mosaic pare forțată, fiind, de altfel, destul de palid înfățișată. Ceea ce susține „Răpirea fecioarelor” este tocmai caracterul de tablou de epocă. Încercarea de a contura o atmosferă specifică; acțiunea dinamică a fost înlocuită cu pictura minuțioasă. Nu vom avea de aceea, nici psihologii în evoluție, nici decise înfruntări de caractere, firul epic e fără debut și culminație; interesul filmului stă exclusiv în puterea de evocare.

„Răpirea fecioarelor” începe frumos, pregenericul anunță climatul de teroare al filmului; de la năvala turcilor și pedeapsa ardelată aplicată de către haiduci se trece la descrierea mediului fanariot, apoi e înfățișat cel țărănesc. Apar astfel pe ecran o adunare a boierilor divaniți, contrapunctată de uneltirile Haricleei (excelentă Olga Tudorache într-un rol ce amintește de Shakespeare), pregătirile de nuntă ale unui sat, cărora li se opune melodic aluzia la nestatornicia soartei haiducilor. Situațiilor calme, descriptive, conținînd însă germinii unor viitoare explozii, le urmează cele de acțiune; astfel, răpirea fecioarelor declanșează aventura haiducilor în subteranele cetăți turcești. Intervine din nou o pauză relaxantă,

Filmul de autor



Magazin Kino '67

consacrată însă înfățișării practicilor de harem. Încît finalul nu pare decît un punct pus temporar într-o narațiune cinematografică ce ar fi putut continua încă.

Nu lipsesc momentele de umor gros, de la peripețiile fătălușii Hrisanti, arătare bizară și hilarantă și pînă la cheful cu pantahuze al boierului Belivacă, surprins de soția dumisale în flagrant delict de involburare amoroasă extraconjugală. Spectaculosul e tras din scene tari, cu grozăvii uneori gratuite (răstignirea), cu sadisme (biciuirea tinerei fete în harem), sau cu picanterii (bătaia finală se desfășoară pe un fundal cu cadine, amintind de fetele în costum de baie, ale lui Mack Sennett).

Desigur, filmul place pentru că autorii au știut să păstreze o dreaptă măsură între tentațiile unei pelicule exclusiv comerciale și rigorile unuia de gen.

Interpreții celor mai multe dintre personaje au reușit să compună figuri reprezentative pentru epocă. În mod deosebit se remarcă Marga Barbu, care a avut în ultimii ani o evoluție ascendentă. Emanoil Petruț are o serie de însușiri care îl recomandau pentru rol. El e convingător deși partitura personajului său e redusă.

În contextul cinematografiei noastre, „Răpirea fecioarelor” este, desigur, o apariție înviorătoare. Chiar dacă de această dată Dinu Cocea este mai puțin preocupat de istorii și peripeții haiducești, deplasînd vizibil interesul spre o imagine globală a epocii, surprinsă în situații reprezentative, virtualitățile unui asemenea gen sînt evidente. Iar Dinu Cocea este unul dintre puținii noștri regizori consecvenți cu ei înșiși. Pasionat sornomitor în arhive, cu apetit pentru culoare și aventură, el este posesorul unui mod personal de tratare cinematografică lesne de recunoscut.

Mircea IORGULESCU

Eu, eu, eu... și ceilalți

O producție a studiourilor italiene

REGIA: Alessandro Blasetti
SCENARIUL: C. Romano și A. Blasetti

IMAGINEA: Aldo Giordani
MUZICA: Carlo Rusticelli
CU: Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Walter Chiari, Vittorio de Sica, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Salvo Randone și cu participarea Sylvei Koscina.

Neobișnuită cu un relief cu totul aparte, această comedie! Într-adevăr, un film „particularissimo” — cum îi consideră autorul său. Greu de clasificat, greu de închis în formule tradiționale. Aparent fără subiect, aparent fără personaje, aparent static. În realitate, plin de subiecte, populat de cele mai diferite tipuri umane, cu un ritm interior deosebit. O comedie de largă respirație (ba chiar o supercomedie — dacă ne uităm la distribuția de 80 de actori) care ne plimbă cu dezinvoltură pe întreaga gamă a risului. O comedie-anchetă, făcută cu exuberanță, dar și cu gravitate. O comedie-exercițiu de stil, realizată în cel mai bun spirit latin. Autorul, un cineast care nu numai că a avut, dar a și reușit să-și împlinească ambiția de a nu îmbătrîni — tinărul, azi în vîrstă de 68 de ani—Alessandro Blasetti. Filmografia sa foarte bogată consemnează eforturile, suc-

cesele și eșecurile a 40 de ani de cinematografie. Dacă n-a avut întotdeauna o deplină clarviziune istorică, dacă din creația sa n-au lipsit filmele mediocre, acest Blasetti „om cult dar foarte influențabil” (cum îl califică Georges Sadoul) a însemnat și înseamnă ceva pentru cinematograful italian. Celor care l-au acuzat de incultură, le dă replică activitatea lui teoretică (a fondat și a condus revista „Cinematografo”, apoi alte periodice în care propovăduia „renașterea filmului italian”, l-a tradus pe Pudovkin, a publicat, în anii 1931—32, volumul de popularizare „Come nasce un film”). Pentru cei care l-au considerat retrograd, argumentul contra îl constituie „Patru pași în nori” (1942), prima comedie neorealită, turnată după un scenariu de Zavattini. Pentru aceștia, pentru alții, pentru sine însuși, „sclerozatul”, „blazatul”, „obositul” Blasetti a dat, prin „Eu, eu, eu... și ceilalți” o ripostă inteligentă și durabilă.

„Dintr-un subiect bun poate ieși un film prost; dintr-un subiect prost, însă, e imposibil să iasă un film bun” — scria, cu mulți ani în urmă, Blasetti. Și a rămas toată viața credincios acestui principiu. „Eu, eu, eu și ceilalți”, film așa-zis „fără story”, are un subiect de înviat: EGOISMUL, scris cu majuscule. Blasetti și numeroși colaboratori care au elaborat dramaturgia acestei pretențioase comedii (printre care Carlo Romano, Suro Cechi D'Amico, Age și Scarpelloni) au încercat o investigație socială, un tablou de moravuri și de caractere. „Eu, eu, eu și ceilalți” este un eseu (să nu ne sperie cuvîntul, în cazul unei comedii) asupra naturii umane. Bineînțeles, un eseu făcut cu simțul și cu mijloacele umorului. Dar, totuși, un eseu — cu întrebările sale, cu descoperirile sale, uneori triste, cu dezamăgirile și amărăciunile pricinuite de sornomirea străfundurilor existenței. Pentru a „furniza” scriitorului Sandro, raisonneur-ul filmului, personaje care poate fi considerat, în bună măsură, alter-ego-ul lui Blasetti — faptele de viață necesare în redactarea acelei faimoase „monografii asupra egocentrismului”, regizorul s-a documentat îndelung (adunarea materialului și scrierea scenariului s-au făcut între 1962 și 1965). Spiritul de observație cultivat de școala neorealită, experiența rezultată din colaborarea cu Zavattini și-au spus cuvîntul. Pe stradă, la ziarul unde lucra, la edituri, la un concurs de lansat vedete de cinema, în anticamerele unor politicieni, în propria sa casă, Sandro întîlnește sub cele mai felurite chipuri (în care datele eternelumane și cele concret-istorice se îmbină) atotputernicul egoism. Ironic (dacă nu și autotronic), punînd sub semnul întrebării perfecțiunea umană și eroul idolatrizat, Blasetti nu-l face scăpa nici pe Sandro de tirania egocentrică. Altruismul (da, sigur, zîmbește Blasetti, parcă am auzit de el!) întruchipat de bunul și candidul Marcello, moare simbolic, ucis de un climat de egoism și minciună. Printre marii și mărunții egoști, printre cinci indiferenți, printre meschini sovăielnici, Blasetti se strecoară cînd rîzînd necrutător, cînd zîmbind doar cu amărăciune. Îl simți nelineștit căutînd măcar un colț de puritate, de sinceritate, de omenie. Blasetti fuge de înspăimîntătorul „eu”, caută un refugiu. Și cine știe dacă fericirea, sugerează nostalgie Blasetti, nu este plimbarea senină a celor doi bătrîni, printre-o pădure de la marginea orașului.

S-ar mai putea scrie multe despre această comedie atît de veselă și totuși atît de tristă. Dar domnul Blasetti ne-a rugat „să acompaniem concluzia amară cu un suris”. Să-l ascultăm, și să-i mulțumim.

P.S. N-am mai trecut în revistă nici meritele, certe, ale unor cunoscuți comedieni ca Vittorio de Sica, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Salvo Randone, fiecare dintre ei îmbogățindu-și personajul cu o întreagă dantelărie de gesturi și expresii, pe măsura situațiilor date.

Trebuie spus însă că prezența puternică, cazul particular al acestui film îl oferă Walter Chiari (Sandro), actor foarte dotat, melancolic și comic, exaltat și reținut, potrivit deopotrivă pentru a trăi „în povești” și a o comenta cu detașare.

AI. RACOVICANU

Eldorado

O producție americană

REGIA: Howard Hawks
SCENARIUL: Leight Brackett

IMAGINEA: Harold Rosson
MUZICA: Nelson Riddle

CU: John Wayne, Robert Mitchum, James Caan, Charlene Holt, Michele Carey, Arthur Hunnicutt, R.G. Armstrong

Iată un film care ne impune respect. Deși mediocr, unii ar spune nu fără dreptate, chiar submediocr, în fața lui nu putem strîmbla din nas, nu putem pleca trîntind ușa, nu putem face „critică rea”. Căci mediocritatea vine aici din academism. Iar academismul unui western este ceva îndoișor.

Autorul, Howard Hawks, este un veteran al genului. Alături de John Ford, el a creat multe din puținele opere memorabile ale unui gen peste măsură prolific, dată fiind comercialitatea sa. Nu ne îndoiim că și acest film își va avea publicul său. Copiii crescînd, se vor mulțumi cu acest western care va deveni „al lor”, neputînd consuma cele bune aflate în arhive, sau prezentate aiurea; cei bătrîni îl vor accepta drept reîmproschătarea memoriei unor capodopere, identificîndu-l mental cu acestea, iar restul vor fi cei momiți ca totdeauna de exotism și aventură. N-am vrea ca deziluzia lor să fie totală. Filmul este o excelentă „lucrare” confecționată parcă în scopuri didactice, informaționale, de studiu, în vreun atelier de machete estetice de pe lîngă vreo academie cu străvechi și obosite tradiții. Ne pare rău parcă (legea firii e de vină totuși) să-l vedem obosit și prins în fișe pe Hawks, temerarul pilot de vîltoare din primul „mondial”, pilotul de încercare și nu mai puțin hazardantul recordman al anilor '25, autorul încă neschimbat la 65 de ani al lui „Hatari” (1961), film căruia i-am admirat toți vitalitatea, ritmul, suflul epic vi-guros.

Dar, revenînd, ce prilej minunat acest „Eldorado” pentru a admira măiestria perfectă a confecționării, conștientă de sine, pentru a o studia chiar cu acea curiozitate avidă a învîțacului artist plastic, parcurînd fibrele musculare ale unui *écorché* și întind vitalitatea care le animă. „Eldorado”, pămînt al făgăduinței, chemare ascunsă, titlu menit parcă să ne trezească nostalgia marelui western de odinioară, al marelui Hawks, a mitului întruchipat de John Wayne, cow-boy-ul, cavalier al dreptății, „fără ură și premeditare”, film menit să ne întărească nostalgia după marele western care va apare, care trebuie să renaască.

Aceasta ar fi fost încheierea. Dar... „Eldorado” ne impune respect. Sîntem datorți, fiind la „academia”, cu ritualul analizei. Deci, să notăm: cită frumusețe în gestul estetic și intelectual al realizatorului de a respinge subiectul facil, aparent violent, care-i stătea (doar e moda) la îndemînă și a trata acest subiect sobru (e drept și desuet și fără atracție), amintind epical sănătos al unei balade. Cîtă eleganță a creatorului care-și respectă colaboratorii prin gentilețea cu care-l încurajează pe bătrînul tovarăș de lupte, John Wayne, introducîndu-l în textura dramatică printre-o osmoză delicată, dîndu-i numai acele sarcini expresive care-i convin acum, avînd acea sublimă grijă a bătrînului grădinar față de floarea rară a vieții sale, a nu dăuna mitului, a-l folosi fără ostentație, cu căldură chiar vechi colaboratori identificați de o viață cu propriile lor personaje, la care Hawks nu renunță pentru că are etica de a fi el în-

suși. Este el însuși și în aceea frumoasă secvență a luptei în biserică. În fine, peste tot **aceea** poezie a naturii — dragostea bărbătească niciodată trădată a lui Hawks, grija pentru **acea** poetică a detaliilor tradiționale (căi, costumele, saloon-ul, armele, cătără-mile, etc., etc.), alțea semne de recunoaștere sigure lăsate de Hawks urmașilor ca să nu greșească drumul.

Deci, dacă ați văzut acest film, nu regretați. Meditați.

Savel STIOPUL

Eroii de la Telemark

O producție anglo-americană
REGIA: Anthony Mann
SCENARIUL: Ivan Moffat,
Ben Barzman

IMAGINEA: Robert Krasker
MUZICA: Malcolm Arnold
CU: Kirk Douglas, Richard Harris, Ulla Jacobsson, Michael Redgrave, David Weston, Anton Diffring, Eric Porter, Mervyn Johns.

Filmul lui Anthony Mann este închinat unora dintre eroii anonimi care au luptat împotriva Germaniei naziste. Deci, din nou despre conștiință, curaj, abnegație. Despre oameni obișnuți dar care, măsurați cu măsura timpului și a dramaticilor lui evenimentele, apar neobișnuți, eroi, supraoameni. Aceasta este tema, comună de altfel tuturor filmelor în care cel de-al doilea război mondial este fundalul pe care se conturează destine, se formează conștiințe, se schimbă și se răstoarnă valori. Subiectul este însă alicui schematic, rigid chiar.

Telemark, așezare norvegiană spre care se îndreaptă atenția tuturor părților beligerante, este singurul loc din Europa unde se produce *apo greco*, necesară obținerii victoriei bombe atomice. Dar aici, ca pretutindeni, trăiesc și lucrează oameni ce nu doresc războiul, oameni ce urăsc teroarea și nedreptatea, oameni gata să-și sacrifice propria viață pentru cauza nobilă a păcii și libertății.

Ideea se conturează în film nu din coordonarea unor date psihologice motivate, ci dintr-o suită de întâmplări, o avalanșă de suspense-uri, rezolvate — stângaci — mai totdeauna „cu succes”. Eroismul, concept pus de atâtea ori în discuție cu diverse sale ipostaze, nu poate fi redus, pentru menținerea ritmului acțiunii, la scara unui joc de noroc, fie el, cu miză nobilă; iar personajelor, pentru a-l ilustra, nu le este suficient prototipul — deși consacrat — al unui Kirk Douglas. Pe eroi, filmul ne împune din convenție să-i știm de la început „eroi” și, de aceea, după primele încercări din care, prea miraculos, scapă nevătămați, ei intră în lumea „personajelor de film” cărora nimic rău nu li se poate pîna la urmă întâmpla etc. etc...

Filmul nu reușește o cuplare fericită între aventură (realizatorul lui s-a făcut cunoscut tocmai prin asimilarea măiestrită a procedurilor de naratiune, de mișcare în cadru și de montaj proprii westernului) și transpunerea ei psihologică în planul rațiunii. Ni se povestește o întâmplare de război, cu multe, foarte multe peripeții. Atît.

Și dacă realitatea cadrului acțiunii nu ar fi pentru noi dureros de adevărată, am privi zîmbind sceptic o peliculă unde prezența a doi foarte buni actori — Kirk Douglas și Richard Harris — nu poate micșora doza de neverosimil, de naivitate și de schematic.

P.S. Pentru ce achiziționarea unor pelicule care devalorizează o temă nobilă cînd cinematografia mondială dispune de creații superioare?

Rodica ALDULESCU

Pentru cîțiva dolari în plus

O coproducție P.E.A. (Roma)
— Arturo Gonzales (Madrid) — Constantin Film (München)

REGIA: Sergio Leone
SCENARIUL: Luciano Vincenzoni

IMAGINEA: Eduardo Noe, Aldo Ricci

MUZICA: Ennio Morricone
CU: Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volonté, Mara Krup, Rosemary Dexter, Klaus Kinski, Mario Brega, Aldo Sambrel.

Pentru cîțiva dolari în plus, cîteva zeci de morți în plus, și un film în plus, în continuarea celui „Pentru un pumn de dolari”, western aclimatizat la peisajul latin, cu actori italieni în travesti american și încă alte caracteristici tot atît de năstrușnice.

Ceea ce m-a frapat la **acea** primă producție a fost formula ei „pe multe de cutit”, între *parodie* și esență a westernului (se știe că exagerarea, dilatarea, poate duce la una sau la alta). Împușcăturile — element fără de care genul nu e de conceput — constituiau, în cazul citat, adevărate recitaluri, ele oprindu-se totuși, la limita abuzului, în punctul unde ar fi putut isca ilaritatea. Morții supranumerari, bățiile excesiv sîngeroase, spectaculoasele întredescurări ale taberelor dușmane, riscînd, clipă de clipă, să devină comice, izbuteau, totuși (uneori chiar prin lungimi fastidioase) să rămînă în zodia posibilului aventuros. Original era și personajul principal, trăgător de geniu, temperament flegmatic și spirit imparțial, mai degrabă nepăsător (din lehamite față de umanitate? din lipsă de criterii? din individualism?), reușind să le rămînă simpatic spectatorilor întrucît, în ciuda neutralității lui aproape abulice, mîna lui lovește pe cei răi și ocrotește pe inocenți. Aglomerarea de momente „tari” și un senzațional al culorii locale se adaugă acestei pelicule memorabile, deși fără profunzime artistică.

Al doilea film din serie respectă, pe altă intrigă, același stil. Melodrama eventuală e spartă de cruzimea detaliilor și de pregnanța caracterelor. Pe lîngă eroul nonșalant în vestmînt sordid, apare un celt colonel, răzbușător, justițiar, de o dură noblete, un ucigaș, șef de bandă, șocat nervos, etc. Dar în **acest**, etc se cuprinde”, în mod surprinzător, o suită de portrete, schițate cu un deosebit simț tipologic, cu o expresivitate și o plauzibilitate realistă care constituie una din virtuțile majore ale școlii cinematografice italiene. Spre deosebire de westernurile de duzină americane (nu mă refer la vîrfurile genului) în care „cei buni” au toți fețele brăzdate de experiență, cînd sînt bătrîni, sau fețe de linoleum, cînd sînt tineri, iar „cei răi” arboresc de la prima lor apariție un rictus demascator — în „Pentru cîțiva dolari în plus” obiectivul parcurge o galerie de tipuri de neconfundat. Să pomenesc doar de patroana opulentă a hotelului și de soțul ei pitic, sau de bătrînelul (aș zice, cehovian, dacă nu mi-ar fi teamă să nu fiu acuzată de blasfemie) a cărui casă este mereu zguduită de trecerea monstruoasă a trenurilor. Aș mai adăuga o anumită poezie a spațiului și a arșitei în care dogorășii hispanicele case albe, grija pentru reliefuri aparte al fiecărui episod, precum și seriozitatea profesională cu care fiecare actor și-a lucrat fiecare parcelă de rol.

Încolo, recuzita cunoscută, urmărirea, recitalurile de împușcături, sînge, tensiune — și un abur al violenței care șochează și deprima totodată.

Nina CASSIAN

Post scriptum

mereu în așteptare

Desigur cele cinci filme ale căror cronici le publicăm în numărul de față nu epuizează peisajul cinematografic al lunii. Dar fluctuația programării a făcut ca unele dintre cronicile premiilor, din aprilie să fi apărut deja în paginile revistei noastre. Astfel ați putut citi în avangardă opiniile cronicarilor „poșteri asupra filmelor „Fragii sălbatici”, „Apo curativă”, „Noul locatar”, „Sînt numai o femeie”, care cu ajutorul D.R.C.D.F.-ului au migrat din motive obiective, subiective, sau pur și simplu datorită întâmplării printre premierele lunilor februarie, martie, aprilie. Rămîne de văzut ce se va mai întâmpla pînă la apariția revistei la chioșcuri.

În rest, nu lipsesc cuvenitele pelicule pe care ne-am obișnuit să le notăm cu „întristătoare”, ca de pildă „Trei grășuni”, o comedie la care se rîde cu greu și în care ne întristează să-l vedem pe Alexei Batalov, pe care de atîtea ori l-am apreciat ca actor, eșuînd în rolul de regizor.

„Întoarce-te”, o modestă producție a studiourilor „Mosfilm”, căreia nu-i lipsește însă un oarecare farmec al simplității și voința de a apăra împotriva unui happy-end, puritățile și inocențele vieții. „Sfîrșitul agentului W. 4C”, producție a studiourilor cehoslovace, continuă seria parodiilor începute cu „Joe Limañadă”, de data asta adresată genului polițist-detectiv. Tot un polițist este și primul film al lui Philippe Fourastié, „Asasini la alegere”, inspirat după romanul de serie neagră al lui William Peter McGiver, despre care regizorul spune că este: „Mai mult un roman psihologic decât la Graham Greene decât un thriller”.

„Bomba de la zece și zece”, producție a studiourilor iugoslave, este un film de partizani care completează însă cam anost peisajul cinematografic al lunii. Desigur, în loc de această „Bombă” prea puțin explozivă sub raport cinematografic, am fi preferat să vedem unele dintre acele prestigioase producții iugoslave consacrate luptei partizanilor, cum ar fi „Trei” de Petrović (premiat la Festivalul de la Karlovy-Vary, 1966) sau „Tinăra fată” și „Visul” ale lui Djordjević.

În loc de concluzie, mărturisim numai că rămînem mereu și cu înăpăstare în așteptarea ultimelor și celor mai bune producții de pretutindeni.

ÎN ACTUALITATE

Numărul cineaștilor care își axează creația pe evenimentul la ordinea zilei este tot mai mare.

Iată câteva exemple de astfel de filme realizate recent în Italia:

- „Bandiții la Milano”, de Carlo Lizzani — despre crimele comise recent de o bandă de răufăcători în capitala Lombardiei.

- „Oamenii reginei”, de Carlo Gregoretti — despre evenimentele din Grecia.

- „Protagoniștii”, de Marcello Fondato și
- „Urmărit pas cu pas”, de Gianfranco Minozzi — despre banditismul care bîntuie în Sardinia.

Louis Malle s-a întors recent dintr-o călătorie în India unde a realizat filmul „India '68”

„Departee de Vietnam”, film de actualitate despre care s-a vorbit pe larg în paginile revistei noastre, se bucură de o mare audiență. În fața acesteia, reacția elementelor fascizante la Paris:

- La cinematograful „Kinopanorama” un grup de huligani devastază foyer-ul.

- La cinematograful „Dragon” sună telefonul și personalul este prevenit — alarmă falsă — că în sală va exploda o bombă: încercări zadarnice de a stăvi afluența spectatorilor.

Se poate însă întîmpla ca predilecția pentru temele de actualitate să-i pună în încurcătură și pe cineaști. Gérard Oury a imaginat o poveste în care doi gangsteri amatori (Bourvil și Belmondo) izbutesc să pună mîna pe „creierul” bandei care a organizat jaful trenului poștal Glasgow-Londra. Iată însă că poliția a prins realmente în Canada pe unul din șefii bandei. Există deci toate șansele să fie prins și „creierul”, iar Oury să fie nevoit să refacă proiectul filmului.

CINEAȘTII PE PLATOU

„Emile”, celebrul roman pedagogic al lui Jean-Jacques Rousseau, va fi transpus pe ecran de către Jean-Luc Godard. Protagoniștii: Jean-Pierre Léaud și Juliette Berto.

Tony Richardson se pregătește să plece în Cuba împreună cu scriitorul Alan Sillitoe spre a relua tema pe care a abordat-o și italianul Francesco Rosi: un film despre Che Guevara.

Grigori Ciuhrai la numeroase interviuri foștilor combatanți sovietici și germani spre a pregăti un film despre bătălia Stalingradului.

Antonioni va începe să filmeze în Statele Unite, într-o localitate situată pe Valea Morții în California; de unde și titlul filmului: „Valea Morții”.

Damiano Damiani se pregătește să ecranizeze romanul „La marcia înapoi” (Mersul înapoi) de Alberto Moravia. Din distribuție fac parte, după cît se pare, Belmondo, Ursula Andress și Anouk Aimée.

Viitorul film al lui Serghei Iutkevici se va intitula „Subiectul unei mici povestiri” și va fi inspirat de evenimentele petrecute în cursul unei zile din viața lui Cehov.

Tînărul regizor ceh Jiri Hanibal („Bunicul Kylian și eu” — ultimul său film — a rulat pe ecranele noastre) lucrează acum la un film polițist: „Casa inimilor pierdute”.

Din nou un critic de cinema (după Cournot) trece în... tabăra adversă: Robert Benayoun (de la revista franceză „Positif”). Titlul viitorului film, la care a și început turnările: „Pa-risul nu există”. „Va fi o călătorie în timp, care va relata criza intelectuală și morală a unui tînăr pictor”, declară criticul-regizor.

Feodor Filippov, fost colaborator al lui Eisenstein, realizează cu prilejul centenarului Gorki, filmul „De-a lungul Rusiei”. Rolul lui Gorki a fost încredințat actorului Aleksei Loktev (cunoscut din filmul „Tunelul”).

VOR JUCA

- HANA BREJCHOVA (interpreta din „Dragostea unei blonde”) în „Cum să te descurorosești de Elena”, o tragicomedie semnată de Vaclav Gajer.

- ALAIN DELON în „Prieten, adio!” film semnat de Jean Herman. În legătură cu acest rol, Delon spune: „Este un subiect dur. M-am plictisit de poveștile de dragoste cu sirop de trandafiri. Simt nevoia să interpretez roluri de bărbați adevărați...”

- ALEXEI BATALOV (cunoscutul interpret din „Zboară cocorii” și „Nouă zile dintr-un an”) într-un rol de compozitor: Fedia Protasov din „Cadavrul viu”, ecranizare după Tolstoi.

- BELMONDO și CATHERINE DENEUVE într-o superproducție pentru care Godard a scris un scenariu de 300 de pagini și pe care, tot el, intenționează s-o termine în 1968. Titlul viitorului film n-a fost încă destăinuit.

- GINA LOLLOBRIGIDA și MICHEL PICCOLI în „Superbul noiembrie” (o poveste de dragoste) al regizorului Mauro Bolognini.

- JEANNE MOREAU care, în regia lui Jean Renoir, va apare în „Julienne și dragostea ei”. Apoi, alături de Jean Claude Brialy, Jeanne va aduce pe ecran figura scriitoarei George Sand. Regia filmului va aparține lui Jean Aurel.

- CLAUDIA CARDINALE, alături de Rock Hudson, în „Perechea cuminată”, film ce va fi realizat la Hollywood.

- MAURICE RONET în „La Marge”, după romanul lui André Peyere de Mandiargues — premiul „Goncourt”.

- KIM NOVAK (care n-a mai turnat de patru ani) în filmul lui Robert Aldrich, „Legenda”. (Este vorba despre o vedetă care a dispărut în împrejurări misterioase.)

- OMAR SHARIF în „Rendez-vous”, alături de Anouk Aimée.

MAXIME ȘI MINIME

ANTONIONI

- Să mă familiarizez cu personajele mele? Dar personajele eu sînt niște necunoscuți cu care poți sau nu să fii intim. Ele izvorăsc din noi, ele sînt intimitatea noastră.

CLAUDE AUTANT-LARA

- Nu există două feluri de cinema, un cinema pentru imbecili și un cinema pentru oameni inteligenți.

INGMAR BERGMAN

- O intolerabilă curiozitate, fără margini, niciodată satisfăcută, întotdeauna reînnoită, mă împinge înainte și nu-mi dă niciodată răgaz.

LOUIS BUNUEL

- Ca să fii fericit tîni ajunge o pădure de stejari.

VERA CHYTILOVA

- Esențialul pentru mine este să fac „altceva”.

FEDERICO FELLINI

- Perla este autobiografia scoicii.

JEAN-LUC GODARD

- Eu nu fac filme, fac flori.

HOWARD HAWKS

- Nu-mi place ironia. Prefer umorul, ceea ce este cu totul altceva.

ELIA KAZAN

- Deviza lui Dostoievski este și a mea: nu trebuie să te crezi mai bun decît cei despre care scrii.

JEAN RENOIR

- Filmul trebuie să fie terminat de spectator.

ALAIN RESNAIS

- Dacă nu începi prin a încerca, nu ajungi niciodată la nimic.

JOSEPH VON STERNBERG

- La ce vă folosește să-mi înregistrați vocea la magnetofon? Ea există în toate filmele mele și filmele mele, n-aveți decît să vă duceți să le vedeți.

FRANÇOIS TRUFFAUT

- Criticii spun că mi-am schimbat stilul. Nu, n-am schimbat decît subiectul.

KING VIDOR

- Ce este mai extraordinar decît ca o femeie să întâlnească un bărbat și acest lucru să fie subiectul unui film?

BILLY WILDER

- Nu filmez niciodată flăcările din cămin, decît dacă istorisesc povestea lui Moș Gerilă.

CINEMATECA

ISCĂLITURA LUI DUMNEZEU

- Al treilea om
- Lady Hamilton
- Misiunea locotenentului Perry

Autorul filmului „Al treilea om”, Sir Carol Reed, a făcut numai trei filme bune: „Odd man out” (cu James Mason), povestea unui om scos afară din lege; apoi „Prima deziluzie” (cu Michèle Morgan) unde găsim o remarcabilă analiză a psihologiei copilului; în sfârșit: „Al treilea om” având distribuție pe Joseph Cotton, Trevor Howard, o Alida Valli, tânără, patetică și grațioasă, și în sfârșit pe Orson Welles într-un rol dublu, așa cum preferă el. (Din declarațiile actorului, putea da la urmă a filmului, care începe o dată cu intervenția sa în poveste, a fost făcută chiar de el. Se și vede. Găsim o vinătoare după om prin culoarele sumbre și tortocheate ale canalelor veneze, cu tropete sinistre și împușcături razna, coșmar care amintește oarbă canoană din labirintul de oglinzi cu care se sfârșea celebrul film „Doamna din Shanghai”).

Imaginile de artă foarte savant se datoresc celui mai mare șef operator englez (poate chiar mondial) Robert Krasker, australian, fost elev al lui Georges Périnal (operatorul preferat al lui René Clair, al lui Korda); Krasker e un adevărat revoluționar al filmărilor colorate, autor al acelei capodopere a lui Laurence Olivier, Henric al V-lea și al altor capodopere, tot shakespeareane.

„Al treilea om” e un film straniu. Un englez sosește la Viena pe vremea când acel oraș avea patru zone de ocupație. Vine să-i revadă cel mai bun prieten, prietenul din copilărie (Orson Welles), copil minune la școală, apoi în universitate. Dar sosește prea târziu. Cu o zi înainte prietenul fusese ucis, călcat de o mașină. Conșins că nu e vorba de un simplu accident, prietenul vrea să cerceteze. Șeful britanic al poliției de pe lângă comisia de armistițiu (Trevor Howard) îl sfătuiește însă să renunțe. El refuză. O găsește pe iubita defunctului (Alida Valli) care adora pe defunctul său prieten. Află însă că acesta de fapt nu murise. Atunci șeful poliției engleze îi

explică de ce îl povățuise să renunțe. Nu voise să-i zdrobească inima. Căci prietenul său fusese un ticălos care vînduse penicilină falsificată și mulți bolnavi muriseră. Iar camuflajul său prin simularea morții fusese o altă crimă. După deshumare și autopsie se constată că ucisul era de fapt un jurnalist englez, dispărut de mai multă vreme. Femeia însă tot îl va iubi pe nemernic, chiar cînd află ce făcuse. Prietenul e zdrobit, dar simțul lui moral îl face să ajute autoritățile să prindă pe acest om curios, ale cărui talente naturale, în ambianța de confuzie, de bursă neagră, de război, de pungășie, de crimă, de zăpăceală, îl vor transforma pe nesimțite într-un monstru.

PERFECT ȘI TOTUȘI...

V-ați putut oare închipui că unei opere perfecte îi poate lipsi totuși ceva, rămînînd mai departe perfectă?

Opera e de Alexander Korda și se numește „Lady Hamilton”. Este o poveste autentică, istorică, arhicunoscută. Povestea dramatică a amorului de două ori adulterin între marele Nelson și Lady Hamilton, cu tragicul sfîrșit al lui și al ei. Un episod din istoria Angliei pe care toți englezii îl știu pe de rost. Un episod mai dramatic decît toate dramele literare. Ei bine, aici e cîsurul. Artă lucrează cu o autenticitate de gradul doi, diferită de simpla autenticitate istorică. Chaplin a participat o dată la un concurs de imitație al lui Charlot și a cîștigat... premiul al treilea! Dramele plătuite de artă au valoare universală și atemporală; dramele adevărate sînt înuciate în timp și spațiu. Dar, cum spuneam, filmul lui Korda și din punctul de vedere al decupajului și al montajului, al suspense-ului, al interpretării, al calității tehnice rămîne perfect. Iar cîgen, „Lady Hamilton” e o savuroasă combinație de film psihologic și superproducție (în sensul bun al cuvîntului). Bătăliile navale, deși făcute acum mai bine de un sfert de veac, sînt în cel mai rău caz la fel de frumoase ca acelea pe care le poate face tehnica 1968. Iar Vivien Leigh este o înclîntare. Personajul ei e o ființă grațioasă și gravă, pasionată și copilăroasă, tragică și nostimă, o ființă complexă care tot timpul dă impresia de simplitate. A fost una din cele mai mari nedreptăți de pe acest pămînt că o asemenea divină creatură să fi fost condamnată să devină babă, părăsită și finalmente să și moară. Cînd o ia Londra, la moartea ei, a dispus ca toate oclurile de petrecere să se închidă, teatrele să nu joace, luminile să se stingă; cînd orașul Londra a vrut să marcheze acest doliu național s-a înșelăt. Doliul nu fusese numai național.



Machiaj à la belle époque

(Arts Loigis)

UNITĂȚI DE ANTOLOGIE

„Misiunea locotenentului Perry” este de asemenea o întîmplare istoricește autentică. Președintele Statelor Unite, Mc. Kinley, a vrut să afle numele înaltului personaj politic și financiar care furniza unor bandiți necunoscuți cifrul seifurilor de la bănci și mecanismul soneriei de alarmă, astfel încît băncile să fie jefuite liniștit, lesne, ca o scrisoare la cutie. Cu descoperirea secretului este însărcinat un tânăr ofițer de marină, Perry, care avea la activul său mai multe pete și matrapazlicuri, din care rezulta însă o mare iscusință în arta de a ieși din încurcături. Perry (Robert Taylor) află ce trebuie să afle. Cu prețul arestării sale. Desigur, președintele îl va scăpa. Nu e chiar atât de sigur. Căci președintele moare și eroul e trimis la spînzurătoare.

Ca să intre în lumea bandiților, Perry, bărbat frumos, o făcuse pe amanta oficială a șefului bîndei (Wallace Beery) să se îndrăgostească nebunește de el (de altfel și el de ea). Femeia (Barbara Stanwyck) îl vizitează la închisoare și-l întreabă dacă ar fi o cale de scăpare. Perry îi spune tot și îi cere să se ducă la noul președinte (Roosevelt). În felul acesta ea află (adică crede că află) că Perry minșise, că nu fusese decît un simplu instrument. Și pleacă de la închisoare încă mai nefericit decît venise, spunîndu-l „copoi infect, meriți cu prisosință spînzurătoare”. Dar marea ei dragoste îi dictează mîrinimie. Se duce la președinte și îl salvează pe Perry. Întoarsă acasă, își reia funcția de primă cîntăreață în music-hall-ul orașului. Știe că el își va relua locul de ofițer și că nu-l va mai revedea. Dar iată, în mijlocul localului, apare el. Ea înțelege imediat că bărbatul nu minșise cînd îi spusese că, deosebit de datorită de soldat, o iubea cu adevărat. Înțelege. Și o imensă fericire îi luminează fața.

ISCĂLITURA LUI DUMNEZEU

Dar această clipă nu a fost pentru mine numai o delectare de spectator; a fost și o amintire de cronicar. De cronicar de cinematecă. Fiindcă aceasta e datoria criticului de arhivă: să descopere momentele de artă culminantă, piesele de antologie. Iată de ce trebuie neapărat să vă povestesc și asta.

Acum mulți zeci de ani, cînd nimeni nu auzise încă de Barbara Stanwyck, ea capătă, în sfîrșit, un rol principal într-un film de mîna a doua: „Romanul unei femei pierdute” (cu Ralph Forbes). Un pictor merge noaptea pe șosea, cu mașina. O tînră damă de consumație dîrdie în mijlocul drumului, într-o rochie de seară decoltată și transparentă. Face auto-stop. El o urcă în mașină. Moartă de frig și de obosală, are totuși destulă energie ca să încerce să i fure portofelul. El o prinde. Dar nu-i face, nu-i zice nimic. Se uită la ea blînd, dînd să înțeleagă că înțelege că pe ființele bătute de soartă trebuie să le pîngi, nu să le pedesești. La rîndul ei înțelege și ea. Și ochii i se deschid ca o poartă pe care năvălește toată fericirea de pe acest pămînt; o bucurie vastă și liniștită care parcă o pătrunde pînă la oase. Țin mînte că am fost foarte impresionat. Dar eroul de pe ecran era încă și mai impresionat decît mine. O roagă pe tînră femeie să rămîna la el pentru ca a doua zi, să-i facă portretul. Aflăm din alte scene că vrea neapărat să mai obțină de la ea aceea privire de rai, acea figură unică, nemălîtnită încă în toată viața lui de pictor și de om.

Începe un adevărat suspense. El și noi pîndim, ca un vîntor, nașterea aceluia suris unic în lume. Care nu vine. Și iar nu vine. Pînă ce deodată apare! Îl recunoaștem numaidecît. Îl recunoaștem chiar înaintea lui, a pictorului. Este ceva clar, evident ca o iscăltură; ca iscăltura lui dumnezeu.

Am scris atunci despre toate acestea. Și spuneam că sau a fost un accident norocos, sau atunci această debutantă obscură este și va fi una din marile actrițe ale ecranului. Și iată că aceeași semnătură a fericirii mă întîmpină și azi, la sfîrșitul carierei ei... și a mea...

Multe lucruri trebuiau să știe să facă cele 300 de stele din epoca de aur a Hollywood-ului. În filmul nostru, Barbara Stanwyck cîntă ca o profesionistă; dansează pe scenă ca o profesionistă...

D. I. SUCHIANU

DOCUMENTAR

„IO, MIRCEA VOEVOD”

SCENARIUL și REGIA: Dumitru Done

IMAGINEA: W. Goldgraber și C. Ionescu Tonciu

Cu acest film se redeschide o problemă de maximum interes și de mult nerezolvată de studiourile noastre: aceea a spectacolelor filmate. Teoretic, chestiunea este ușor de argumentat; o serie din spectacolele noastre de vîrf se cuvin *imortalizate* — iată un cuvînt exact — de peliculă (pentru motive pedagogice, educative, demonstrative, sau pur și simplu de reclamă etc.), într-un mod care să le refacă, pe cît posibil, exact „spiritul” în care au fost concepute, într-o înregistrare cît mai fidelă.

Revenind la cazul în speță (piesa lui Dan Tărbilă), se nasc automat cîteva întrebări ce ni se par insolubile (pentru acest caz!). De ce a fost aleasă — dintre multele noastre piese istorice bune — tocmai aceasta? E de amintit că în același timp, pe cîteva scene, din țară se juca „Apus de soare”, „Viforul”, „Veac de iarnă”, „Procesul Horia”. De ce, dacă — să zicem — punem interesul spectacolului în aer liber, nu a fost ales spectacolul montat la Suceava, precedent atît temporal cît și calitativ? De ce — dintre toate montările cu „Io, Mircea Voevod” — a fost aleasă tocmai aceasta, poate cea mai slabă?

Toate cele de mai sus sînt întrebări necesare, obligatorii, care trebuie să guverneze încercarea de eternizare pe peliculă a unui spectacol. Un astfel de film nu poate, nu are dreptul să fie făcut la întîmplare, pe orice material. Este foarte bine că, în sfîrșit, sînt filmate spectacole de teatru, dar este inadmisibil să scăpăm „Șeful sectorului suflute” (regia Andrei Șerban), spectacol premiat la festivalurile internaționale, „D-ale carnavalului” și „Livada cu vișini” (piese din care Lucian Pintilie a făcut demonstrații inegalabile de virtuozitate), „Troilus și Cresida” sau „Moartea lui Danton” (reevaluări neașteptate, senzaționale, ale patrimoniului clasic), pentru a ne pierde — în schimb — timpul cu un spectacol mai mult decît mediocru al teatrului din Pitești. Oare la „Sahia” nu pot fi consultați și „consilierii dramatici”?

Atît despre aspectul teoretic. Practic, filmul lui D. Done nu a convins în nici un fel. Nu s-a simțit deloc ambianța (altfel esențială) de spectacol în aer liber, scenografia (care putea fi ameliorată de mizanscena cinematografică) era într-un stil de operetă vieneză, filtre de culori din cele mai jenante conduceau mereu spre obsesia „țigăncilor”, a „apusurilor de soare” și a „naturilor moarte” de gang, rezumatul făcut piesei era cu totul școlăresc.

Care este utilitatea acestui film? Nu am văzut încă documentare franțuzești despre spectacole „sunet și lumină” de pe valea Loirei. Cu ele ar trebui să intre în competiție spectacolele de tipul „Io, Mircea Voevod” (în paranteză fie spus, acest titlu îmi amintește primejdios de un film semnat de Slavomir Popovici, „Io, Ștefan Voevod”). Cinematograful românesc îi este, deocamdată, de două ori dator teatrului: odată prin naștere, a doua oară prin ingratitudine.

P.S. Nu pot să înțeleg cum poate exista semnătura unor operatori atît de talentați (prin alte filme) pe genericul acestui rebuto artistic.

„MIRACOLE”

SCENARIUL și REGIA: Paul Cojocariu

IMAGINEA: Laurențiu Mărculescu

Iată un titlu cu totul adecvat subiectului; într-adevăr (nu e o metaforă, nici măcar un citat din vreo operă), „Miracole” este un film despre... miracole. Adică, într-o bună parte din el, ochii noștri creduli asistă la o mulțime de fapte nemaipomenite, despre care bunica mea spunea că sînt vrăjitorii, un profesor de psihologie pe care l-am avut la facultate le întrebuița în calcule statistice, un fost coleg al meu le practică cu foloase materiale (deocamdată) nebanuite, iar Alecu Popovici le folosește ca sursă de inspirație pentru piesele sale: „Afară-i vopsit gardu”, „Înăuntru-i leopardu”. Este vorba, evident, despre spectacolele „de magie” (scamatorie, prestidigitatie, hipnoză, truc organizat etc.). Ce poate fi mai palpitant decît atît? O femeie, introdusă într-un fel de sicriu, este despicată în două cu un fierăstrău, și — totuși — capul și picioarele ei (separate) se mișcă, însuflețite de o voinție impasibilă; o sumedenie de săbii se înfig într-o cutie, în care e o femeie (aceeași) și iată-o apoi, nevătămată, zimbînd triumfător adoratorilor; pe lingă toate astea, femei arse, femei dormind pe cuie, cărți de joc apărînd de cine știe unde, capete retezate de o ghilotină „ad-hoc” și cîte și mai cîte minunății (miracole, deci) care te țin cu răsufierea tăiată. „Lume, lume, veniți să vedeți...” și de aici vorbind serios — începe gresala filmului. Pentru că acest „veniți să vedeți” se traduce pe ecran prin dezvăluirea tuturor efectelor (iață, asta e șmecheria!) și filmul începe atunci să fie foarte trist. De ce era oare nevoie să știm cum poate fi tăiată — repede, practic — o femeie în două? Sau cum dispăre și apare un om în timp ce, chipurile, arde? S-a năruit dintr-odată o lume (nu, nu sîntem naivi, știm că miracolele nu există; dar ar trebui să nu uităm că există copilăria) și în schimb, ce ni s-a dat? Cîteva explicații elementare, am aflat deci secretele unor trucuri ieftine și am fost obligați să punem punct unui vis.

Toate aceste motive — subiective — pot fi contestate.

Știu. Le apar cu intransigență absurdă a omului care își păzește o amintire. Dar chiar, jude-

cînd la banii mărunt! (recte „critici”), ce am văzut? Un film făcut în maniera misterelor lui Méliès, dar fără fantezia lui cinematografică, un film care încerca să instaureze o atmosferă de teroare și suspense ca în filmele lui Hitchcock, apelînd la muzica orientală și semiobscuritate, în sfîrșit, un film în care cîteva meseriași ai circului au consimțit — de ce, oare? — să-și semneze condamnarea la moarte. Cui prodest?

„ATENȚIUNE CIUPERCI”

REGIA: D. Dădîrlat

COMENTARIUL:

Eugen Mandric

IMAGINEA: E. Ghidale,

I. Cornea, I. Năstase

Mă așteptam să văd un mai mult sau mai puțin pretențios (și prețios) film științific, eventual de igienă alimentară („fiți atenți la ce mîncăți, ficatul...”). Dar nu, de la primele vorbe am fost deconcertat; un moldovean sfătos și savuros pronunța imperturbabil complicate nume latinești, pe ecran rulau toate asociațiile vizuale la care obligă clasică dilemă „mănăstire-ntr-un picior...”, culorile erau superbe (tentante, aș spune, dacă nu m-aș teme de otrăvurile ciupercilor), un montaj foarte viu mă obliga să uit că ciupercile ar putea fi și un obiect de analiză didactică (filmul, în realitate, își atinge cu prisosință acest scop). Și deodată, în acest carnaval de nominații exotice și individualizări vegetale, au răsărit platouri cu mîncăruri demne de invidia unui Păstorel. Dumitru Dădîrlat (sau Eugen Mandric?) a fost biruit, în exercițiul lui de scientist, de gastronom. Mai bine zis, de gurmand (la fel și criticul acestui film). Din acest moment, o savoare delicioasă, cu arome de ciuperci marinate și piper englezesc, a copleșit orice rigoare științifică. Filmul, în orice caz, a câștigat. Căci ne-a făcut cît puțin pe noi, spectatorii, să ne amintim... ca altădată vulpea în fața strugurilor — că acele minunății ale naturii mirobolant pictate sînt, din păcate, acre...

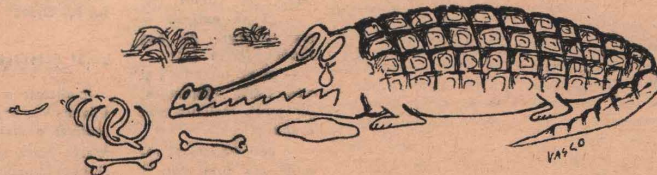
„COLOCVIUL BRÂNCUȘI”

REGIA: Paula Segal

IMAGINEA: Paul Holban

După destul de multe exegeze cinematografice despre Brîncuși (între timp au apărut și cutii de chibrituri cu „Coloana fără de sfîrșit”), admirația noastră, înfinată, față de acest neamuit artist a început să fie — totuși — selectivă. Ultimul film care îi este consacrat nu ne-a mai spus, de aceea, prea multe; imaginea lui Paul Holban a devenit între timp cotidiană, iar aniversările comemorative le-am aflat de mult din ziare. „Colocviul Brîncuși” este un compromis (ca gen) între un jurnal de actualități și un film turistic despre frumusețile patriei. Brîncuși a fost prezent doar în două fotografii care au deschis și închis șirul de fotografii care îi purtau numele.

Dinu KIVU



O lacrimă pentru un documentarist

TELECRONICA

**Actorule,
intrînd aici
îți lași
și masca
și coturnii...**

În fiecare săptămînă, trec prin fața camerei de televiziune un număr însemnat de actori, de persoane care cred că au această profesie și de oameni care se căznesc a face actîrle diletanță sub o formă sau alta. Cu timpul, cînd teledziu va avea cam douăzeci de ceasuri de emisiune pe aproximativ șase canale, probabil că problema interpretării în fața necruțătorului obiectiv se va pune cu o ascutime dureroasă. Deocamdată însă, ea, problema, se rotește pe o orbită speculativă cu rare și fără urmări interferări practice.

Există un actor de televiziune?

Nu există acum, dar va trebui format în viitor — răspunde un teoretician francez, Marcel Blum — depășindu-se dificultățile de adaptare caracteristice fazei actuale printr-o severă concentrare și stilizare a jocului ce a suferit denaturările teatrului și cinematografului. Ba există un actor de televiziune — ripostează artistul italian, reputatul animator Giorgio Albertazzi — el condensează în ființa sa tot universul plătoului, în indiferent care moment al apariției, prin aceasta orice telespectacol fiind spectacolul actorului. Nu se poate vorbi încă de un actor specific — e de părere istoricul și criticul André Weinstein — dar e cert că ni se impun din ce în ce mai pronunțat actori, adică personalități care întuiesc modul particular al teledziului, adică: puțința de a valorifica eroul într-o situație dată, restrîngerea mobilității (față de cinematograf), posibilitatea excepțională de a se ilustra simultan scenele narate, necesitatea laconizării gestului și a mimicii (prin reacția față de teatrul tradițional), decuparea actului interpretativ pînă la detaliul minuscul și aptitudinea de a-l refuza privirii tele-

spectatorului pe actor cînd acesta e totuși prezent în acțiune.

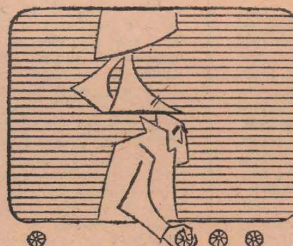
De adăugat și constatarea că aici orice centru de atenție — impus de piesă, ori de regizor, ori de cameră — e anihilat dacă nu se identifică, prin voința actorului, cu actorul.

Dar un stil telegenic?

Deci dincolo sau dincoace de bariera teoretică a discuției preocupă (și ne preocupă și pe noi) modalitatea (ori o modalitate) proprie de prezență a actorului în studio. Este indiscutabil că jocul în absența publicului, în fața lentilei negre, în cadrul nu numai convențional ci și convenționalizat al plătoului și cu alte atări condiționări provoacă unele mutații în atitudinea și expresia actorului.

E interesant de observat cum se adaptează, (sau nu se adaptează) buni actori de teatru la rigorile televiziunii (augmentate la noi de precaritatea și insuficiențele artistice cronice ale spațiului de emisie). Cînd a fost chemată să interpreteze un rol în „Neînțelegerea” de Camus, Eliza Petrăchescu a părut a se adapta cu ușurință la exigența rapidității dar, de fapt, ea nu făcea decît să continue a se exprima în acea manieră austeră și de intensă concentrare care e a extraordinarului ei talent de tragediană. Distribuit într-o glumă a lui Mirodan, Radu Beligan și-a depășit considerabil partenerii practicînd fără efort jocul elastic și precis ce filtrează și pe scenă toate impuritățile gesticulației și schemelor faciale, într-o elegantă esențializare. Pus să interpreteze rolul unui oarecare librar într-o adaptare după Leacock, Forj Ecclerle a devenit cuceritor prin distincție și măsură, într-o orchestrare de mare

TV



TELEFILIE

O ANCHETĂ

25 de persoane (15 bărbați, 10 femei) întrebat ce părere au despre cursurile de limbi străine la televiziunea noastră au răspuns:

- inițiativă excelentă (18);
- să se diversifice și mai mult mijloacele de predare (3);
- să se folosească și elevi „neformați”, care să se dezvolte odată cu cursul (1);
- să se extindă la trei sferturi de oră fiecare lecție (1);
- să se introducă și alte limbi răspîndite, de pildă Italiană sau arabă (1);
- deocamdată să rămînă așa cum sînt (1 — răspunsul nostru).

AZNAVOUR — ACTORUL

În ciclul „Figuri ale ecranului”, Televiziunea franceză i-a consacrat un medalion lui Aznavour-actorul, adică un comentariu spiritual biografic-critic, însoțit de mărturiile directe ale artistului și de scene din filmele „Trecerea Rinului” (Cayatte), „Trageți în pianist”, „Un taxi pentru Tobruk”, „Testamentul lui Orfeu” și altele.

...ȘI FEMEILE

Explicație a teleastel Ellane Victor, care a realizat o emisiune de foarte mare succes închinată femeilor: «Constatasem că la televi-

ziune nici un program nu se adresa femeilor fără a le arăta sub un aspect superficial. Din păcate, de îndată ce se abordează subiecte așa-zise „feminine” ele devin fie sociale, severe, un pic triste... fie pur și simplu frivole. Altă primejdie e rotirea în jurul cozii, adică prezentarea femeilor îngrijindu-și copiii, făcînd mîncare, spălînd... Grijiile așa-zise minore. Or, ceea ce mă interesa în cel mai înalt grad era nu să demonstrez, ci să arăt momente de viață sau persoane în care puteau să se recunoască majoritatea femeilor. Nu toate, ci majoritatea. Cînd am făcut emisiunea despre o ti-

nără singuratică, am primit un număr mare de scrisori care spuneau: „Dar asta sînt chiar eu!” De aceea, renunțînd la reportajul propriu-zis, am optat pentru următoarea formulă: a te ocupa de situația precisă a unei femei în care se pot recunoaște și altele.

NOUȚĂȚI TEHNICE

Printr-un acord realizat între firme franceze și sovietice, studiourile din Kiev și Leningrad vor fi echipate cu patru camere mixte „cinema-televiziune”. Dispozitivul e alcătuit dintr-un aparat cinematografic de luat vederi (16 mm) și o cameră de televiziune în întregime tran-

ființe a duplicității negustorului de cărți, uneori fără să schimbe măcar locul.

Dacă regizorii de televiziune ar recurge mai des la marii actori români de solidă școală, ar descoperi mai eficace un factor original de telegenie, care constă în linia clasică a formei și care e infuzat în interpretarea unor actori din generațiile mai vechi cât și în cel mai modern stil de joc. Din acest punct de vedere, o distribuție ce ar cuprinde în rolurile principale pe Aura Buzescu și pe Eugenia Dragomirescu — de pildă — ar conține în ea însăși un inebriabil principiu de armonie.

Grefe admise și grefe respinse

Intrucât însă drama și tragedia sînt foarte rar practicate la televiziune (și nu numai aici: o dată cu venirea noului an, numeroase scene române au început a se jălvi, potopite fiind de melodrame comice și comedii plîngărețe) se poate studia cu folos și capacitatea de adaptare a actorului în comedie, ba chiar și în spectacolul de divertisment. Solicitat să dea viață unui personaj de folieton, Octavian Cotescu a făcut-o cu surprinzătoare avarie la gestului și chiar cu o rețineră a replicii rostită cu pauze imperceptibile înțrîzate față de normal, în sfîrșit cu o aparentă indiferență dar cu un sentiment real de pînă față de ce zice partenera, care dezvoltă caracteristici principale ale admirabilului său joc scenic. Ștefan Bănică, unul din cei mai prețuiți comici ai tinerei generații, s-a arătat cîndva, la televiziune, ca un actor născut pentru această atît de nouă îndeletnicire, datorită umorului său sec, replicii prompte, supleții în atitudine, gestului reticent. Dar cu vremea, datorită distribuirii sale nediferențiate în tot felul de muzic-

hall-uri, reclame cinematografice urgente și prezentări necondimentate în concerte-spectacol transmise (care sînt structural antitelegene), nervul său comic s-a relaxat, musculatura interpretării s-a mușcat, s-au înregistrat simptome alarmante de ateroscleroză artistică.

Un fenomen sesizabil e și acela al actorilor de estradă care, nefăcîndu-și în genere nici un fel de griji în ce privește meseria, intră pe platou la fel ca pe scenă; dar pe scenă îi salvează fie trucurile, fie o însușire, care acol e posibilă sau chiar valoroasă, în context caleidoscopic, pe cînd aici e imposibilă — prin extragere din context, singularizare și dilatare. Ovid Teodorescu, rezistînd în fel de fel de înghimbări revulstice s-a topit, pur și simplu, într-o telefantazie (Albu că zăpada...) unde „murea” de șapte ori dar niciodată decis și a îndispu profund într-un folieton despre hoteluri, unde era cu totul neclar dacă persoana intră sau ieșea pe ușile acelor stabilimente.

Prezentatorul: actor prin excelență

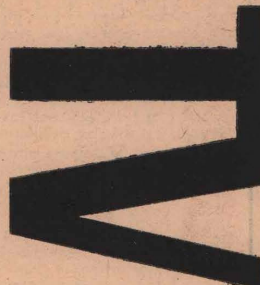
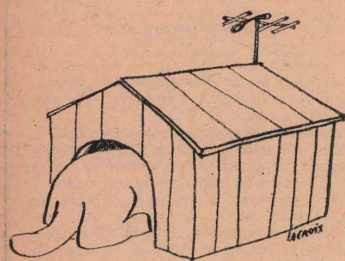
Un capitol aparte îl constituie prezentatorul, actorul de televiziune prin excelență, căruia îi sînt necesare farmecul și umorul personal, capacitatea de adaptabilitate — prin prezență de spirit — la situațiile cele mai neașteptate, acel dar inefabil pe care-l numim comunicativitate — și, desigur, multe altele. Actorul care a frecventat atît teatrul cît și cinematograful este în orice caz avantajat aici, și Ion Besoiu o dovedește. Dar și actorul de estradă cu experiență poate izbui, dacă are tăria de „a reintra în sine” — după cum se exprimă un critic german — adică de a estompa exteriorizările la care îl solicită expres contactul cu o sală zgometoasă și nevoia de a i se adresa acestuia nemijlocit. Cum actorul bun de

estradă este de obicei un tip, adică propriul său personaj, el are ca atare latentă unui teleprezentator — o ipoteză în acest sens fiind Radu Zaharescu. Totuși, spre deosebire de alte televiziuni, noi nu dispunem încă de personalități în materie, nu pentru că n-am avea oameni potriviți, ci fiindcă nu-și bate nimeni capul cu această chestiune și pentru că în general problemele de perspectivă tulbură somnul regizorilor, redactorilor, șefilor de sectoare ale televiziunii, cam tot atît cît îi îngrijorează azi pe motocicliști circulația intergalactică a fuzelor fonice.

N-ar fi posibil un studio în studio?

Putem deci conchide (ca să reintrăm în disputa teoretică, cel puțin asupra unor particularități ale prezenței actorului la televiziune — care se cer, evident, studiate). Contrar afirmației insistente produse (într-o anchetă a revistei vest-germane „Theater heute” că arta actorului e subdimensionată de televiziune, se impune, dimpotrivă, ideea că strîgtele televiziunii se înscriu în acțiunea de configurare a unui stil teatral contemporan, substanțializat. Adevărul, unanim admis, că teleteatrul își dezvoltă rapid „un specific marcat” și „că se numără printre emisiunile prin care televiziunea contribuie în modul cel mai direct la procesul complex de formare și educare a gustului public” (Schnteia, 20 ianuarie 1968) îl înobilează pe actor cu o funcție inedită. Și poate că n-ar fi lipsit de interes ca în noul centru ce se creează să se întemeieze și un studio, un laborator, mă rog, o preocupare pentru examinarea proprietăților de telegenie, în cadrul căruia actorul chemat pe platou să ia mai adînc cunoștință de sine însuși în această condiție încă însoțită.

Valentin SILVESTRU



zistorizată, ambele avînd același unic obiectiv. Se asigură astfel transmisia în direct și, simultan, înregistrarea pe film alb-negru sau color. Regizorul poate opri, de la pupitrul de comandă, fie o cameră, fie cealaltă.

CULTURĂ

Cu cîtăva vreme în urmă, directorul general al televiziunii italiene anunța, într-o conferință de presă (am mai scris că în multe țări înfrînirile conducerii televiziunii cu gazetarii sînt fapt curent și că e posibil ca într-o bună zi, încă în cursul epocii noastre, fenomenul să se extindă

și la noi), așadar, dl. Barnabei vestea că sim-băta, pe al doilea canal, vor avea loc transmisiuni „de calitate”, adresate intelectualilor țării și răspunzînd cererilor acestora. S-a început cu un ciclu consacrat lui Flaherty, s-a continuat cu un altul dedicat ciné-vérité-ului (prin cîteva „profiluri” europene); a avut loc o extinsă dezbateră: „Încotro merge Italia?” (situația economică, problemele sociale nerezolvate). La rubrica teatrală au fost prezentate și montate piese scurte de Pinter și Ionescu.

Un cronicar serios (Sergio Surchi — „L'Espresso”) examinează cu profunzime conceptul

de „televiziune pentru elite”, care a fost lansat la un moment dat cu privire la acest program și pe care-l demonstrează ca fiind fals; el cere conducerii studiourilor italiene să persevereze în direcția unor emisiuni culte, (chiar și în această formă, de răspuns la exigențele cercurilor de intelectuali) adresate telespectatorului mediu, sporindu-i informația, solicitîndu-i conștiința.

GEST ADMIRABIL

Conducerea Căilor Ferate Române a dotat un număr important de săli de așteptare din gări cu televizoare, ceea ce este nu numai un

gest admirabil, ci și un act de civilizație. Ceferistul care veghea în gara Războieni asupra păstrării distanței necesare dintre spectatorii ocazionali și aparat ne-a povestit, cu umor, că sînt călători care preferă să piardă trenul (așteptînd legătura următoare) din cauza vreunei rubrici pasionante.

Tot despre pierderea trenului din cauza unei emisiuni ni s-a istorisit și în sala de așteptare a Gării de Nord; aici era vorba de o familie întreagă din Titu (părinții, bunicul și un copil de trei ani) care a adormit buștan în timp ce se transmitea un reportaj pe teme economice.

Să nădăjduim că acțiunea de îndrumare a sălilor de așteptare cu telereceptoare nu-și va încetini ritmul — cel puțin pentru garile de trafic intens.

POSTA T. V.

Dr. Raul Băldănescu — Locu presupune că trebuie să existe undeva preocupări, pentru întemeierea unei arhive a televiziunii române și o intenție, măcar de perspectivă, pentru un telemuzeu.

Foarte posibil. Ne-am bucura și noi. Bănuim că în noul centru ce se construiește, vor fi fost prevăzute și unele încăperi și posturi corespunzătoare.

Ovidia Anghel — Suceava ne întreabă „ce calități fizice sînt nece-

sare ca să pot apărea și eu pe micul ecran?” și ne alătură trei fotografii luate din mai multe unghiuri.

Nu se cer calități fizice deosebite — și dealtfel la dvs. nici nu s-ar pune problema, judecînd cel puțin după două din poze, care vă arată bust, întrebarea e: de ce să vă teleînfașiți? Căci trebuie să existe o rațiune a unei asemenea fap-te... Așa că vă rugăm să ne mai scrieți în acest sens. Adică lămurindu-ne.

N.T. — Locu. Nu știm înspre ce punct cardinal trebuie să vă sucliti antena, și „cît de lungă s-o faceți” ca să prindeți Sofia. Interesați-vă la un atelier. Sau direct la studioul nostru (str. Molière 2).

V. S.

CRONICA PUBLICULUI

Plăcerea imediatului înșeală

Două succese mari: „Cei șapte samurai” și „Cei șapte magnifici”. Egalitatea succeselor poate să pună însă un semn de egal și între cele două filme? Faptul că au plăcut la fel de mult poate fi socotit ca dovada echivalenței de calitate? Se pare că nu. Opera lui Kurosawa se numără printre cele zece filme, cele mai bune, ale anului 1954 și revine în memoria activă a culturii cinematografice ca un etalon, pe când realizarea lui John Sturges rămâne la nivelul produselor obișnuite, ca un exemplar foarte bine lucrat. Deosebirea poate fi definită limpede: este vorba de diferența dintre creație și meșteșug, de distanța care există între artă și abilitate. Cum poate fi concret precizată această deosebire în compararea celor două filme?

În amândouă, senzaționalul acțiunii este puternic (americani îl pun chiar mai bine în valoare, îl desenează mai hotărât); în amândouă apar actori de prima mărime (și numai faptul că Toshiro Mifune este el însuși un eveniment aparte nu pune încă în inferioritate echipa remake-ului transformat în western); peripețiile sînt conduse sigur, cu creșteri desăvîrșit stăpînite și într-o realizare și în cealaltă; vizual imaginile — peisaje, scene de luptă — oferă cam aceleași satisfacții ale spectaculosului. În calitate imediată a fiecăreia din componentele acestor compoziții filmice deosebirea este aproape imposibil de fixat. De fapt, ea nici nu se așează într-o zonă precisă — în subiect, în joc, în imagine — nu-și găsește loc într-o anumită parte a filmului, ci trăiește în legăturile care se creează înăuntrul lui, dincolo de realitatea de suprafață proiectată pe ecran. În istoria „Celor șapte samurai”, fiecare moment și toate împreună creează în jurul lor și în spatele lor o lume adîncă și largă; văzînd și revăzînd această poveste pe ecran sau în cinematograful amintirii noastre, descoperim mereu ceva, încine știe ce amănunt, visăm încă și încă la un chip, o mișcare, o privire; pe cînd magnificii, care te țin cu sufletul la gură cît timp se rostogolește acțiunea în fața ochilor tăi, nu ascund nimic dincolo de subiect, joc, imagine. Filmul acesta există numai în prezent, faptele și oamenii lui au o singură dimensiune. Mai departe de încordarea și surpriza clipei nu ai unde să înalțezi.

Mai precis, în fiecare din aceste filme există variante ale aceluiași erou: luptătorul virtuos — cow-boy-ul care declanșează instantaneu

focurile revolverului său, samuraiul care-și învinge dușmanul dintr-o singură lovitură tăcută de spadă. Primul este un fel de omășină care produce uimitor împuscături fără greș, o virtuozitate vie, o personificare a tirului perfect, descrisă cu admirație zîmbitoare. Al doilea devine însă mult mai mult decît atît. În scurtele lui apariții liniștite și reținute se citește o mare tristete, chipul lui uscat, rece, bătrînicios reflectă o mare înțelegere și o mare oboseală, silueta ascetică sugerează nenumărate istorii de luptă. Nu aflăm nimic despre acest erou fantomatic, închis în enigma obrazului său aspru, dar bănuim că poartă în spate un trecut de groază, vedem cum ia cu el în moarte o mulțime de încăierări nemărturisite. Nu despre joc este vorba, căci rolul era fără îndoială interpretat ireproșabil în varianta americană. Are însemnătate în primul rînd felul în care a fost privit în întregul său personajul, viața nevăzută cu care l-au încărcat scenariul și regia.

Ceea ce se observă în portretul luptătorului se poate descoperi din nou în fiecare celulă a creației lui Kurosawa. Un singur cadru de aici, ales mai mult sau mai puțin la întîmplare, este o fărîmă de viață cu nenumărate prelungiri. Privim, de pildă, figurile tîrînilor opriți în stradă, care cercetează din ochi pe samuraii din mulțime. Din mișcările neclare ale trecătorilor, din înfățișarea tăntoșii sau sălbatică sau disprețuitoare indiferentă a samurailor care trec mereu, din expresia avidă și speriată a tîrînilor, cineastul japonez compune o lume în plină mișcare, o lume care condensează nenumărate adevăruri, fulgerător întrevăzute. În filmul american, nici o imagine chiar din cele de culminație nu este plină, adîncă, bogată, în acest fel. De aceea în realizarea japoneză încep atît de multe: cealăriile, străzile, pădurea, moara, cîmpul au fiecare o istorie nevăzută; copiii din ulița satului, veșnic flămînzii și veșnic curioși, bătrînii desprînși din legendă, femeia pe care au răpit-o tîlharii și care apare doar pentru a pieri senină în foc, toate prezențele și toate locurile filmate trăiesc. În aventurile magnificilor nu există decît povestea palpitantă: locurile, prin care ne poartă o peripeție sau alta, sînt numai un cadru potrivit, oamenii fugur surprinși de obiectiv nu au un trecut, nu trimit spre alt orizont. Aici ni se înfățișează ceea ce limbajul critic numește de obicei o ambianță convențională, adică un mic univers fabricat după rețete, cu simț sigur al efectului. În modelul japonez începe o anumită Japonie a secolului XVI, cu încălcarea ei de legendă, vis, tradiții pure și aduceri aminte și cu o înțelegătoare existență lăuntrică țesută din uimiri, nostalgii, dorințe, păreri de rău. Finalul o arată foarte bine: el pune limpede alături bucuria și moartea, efortul plin și singurătatea, dragostea și sentimentul de gol care rămîn în urma bătăliei definitiv cîștigată. O singură secvență deschide dintr-o dată perspective fără granițe.

Este o imagine dintre cele mai cunoscute, imaginea picăturii care, căzînd între cer și pămînt, oglindește în luminile ei minuscule tot universul — un tipar al operei de artă (Caragiale dezvoltă larg comparația în eseu „Citeva păreri”). „Cei șapte magnifici” este o suprafață plană care nu cuprinde decît ceea ce s-a imprimat de-a dreptul pe ea; „Cei șapte samurai” este o sferă vie, transparentă, în care fiecare punct și fiecare strălucire devin semnul aruncat în afară de o imensitate vie.

Morala? Treceam mai departe de plăcerea superficială a cinematografului atunci cînd nu ne mulțumim cu ceea ce ne dă el imediat — acțiune, prezența actorilor, peisaj, ș.a.m.d. — și începem să căutăm ceea ce există sau nu înăuntrul lor. Plăcerea imediatului înșeală. Am cunoscut o cititoare care devora cu aceeași pasiune și aceeași bucurie „Femeile celebre” și romanele lui Dostoievski (nu este o comparație, „Cei șapte magnifici” fiind, totuși, un film bun). O asemenea pasiune și o asemenea bucurie nu au însă nimic de împărțit cu trăirea și înțelegerea artel.

Ana Maria NARTI

CINECLUB

Să discuțăm practic

Creația filmelor de amatori este sufocată în prezent de lipsa unor condiții rudimentare de lucru. După modesta mea părere, situația s-ar putea rezolva simplu, fără majorarea simțitoare a cheltuielilor care și așa se fac. Cum?

Cinecluburile doresc în primul rînd o dotare cu aparate, pentru realizarea filmelor pe bandă îngustă și o aprovizionare organizată cu peliculă și chimicale în același scop.

Un magazin specializat (așa cum există în toate țările), măcar unul singur în țară, un magazin promis și așteptat de ani de zile, care nu s-a înființat încă.

S-au adus în comerț și în rețeaua cinecluburilor sindicale aparate și peliculă de 8 mm, deși s-a stabilit că cinecluburile noastre vor face filme ce se adresează unui public ceva mai larg decît cel ce poate fi adunat în fața unui ecran de un metru pătrat.

În locul aparatelor de 8 mm. „Kvart” și „Neva” nu se puteau aduce mult doritele aparate de 16 mm cu vizor reflex? Nu ar fi înlocuit ele cu succes chiar și aparatele „Admira” de 16 mm, aduse de Uniunea Generală a Sindicatelor (mai ales că sînt și mai avantajoase ca preț)?

O situație asemănătoare există și în privința peliculei. În locul peliculei de 8 mm nu se putea aduce mai multă peliculă de 16 mm. Iar în locul peliculei bobinate și în ambalaj, peliculă la metru și, deci, la jumătate de preț? Pe de altă parte, cinecluburile doresc să facă schimburi de filme, să le trimită la festivaluri, la televiziune etc., și pentru aceasta ar trece la executarea de copii; ori peliculă negativă, pozitivă și contrapip nu se găsește. Cît de mult vizează cinecluburile la un negativ păstrat intact în filmotecă, în vederea evitării „mortii” filmului prin deteriorare!

Și cît de mult vizează cinecluburile la realizarea unor filme cu pistă sonoră, necesară atît pentru rezolvarea unor probleme de creație, cît și pentru asigurarea unei perfecte proiecții a filmului, oriunde, chiar și fără prezența realizatorului. Cu alte cuvinte pentru asigurarea ieșirii „în lume”, a ieșirii din cercul îngust al filmului nostru de amatori!

Se cumpără de zor toate tipurile existente de magnetofone de amatori, cînd, cu aceeași cheltuiești, s-a putea contracta în țară, cu I.O.R., un lot de aparate de proiecție adaptate la nevoile cinecluburilor și ale laboratoarelor de cînificare, adică prevăzute cu un dispozitiv de citire și înregistrare a sunetului pe pista magnetică a peliculei pozitive.

În afara de posibilitățile de dotare și aprovizionare cu utilaje și materiale noi ar merita să se analizeze și alte surse. De pildă: aparatele neutilizate de ani de zile în alte instituții,

utilajele propuse spre casare ale studiourilor cinematografice și de televiziune, piesele de schimb uzate de la aceleași studiouri care nu mai corespund pretențiilor acestora, sau capetele de peliculară care rămân în marile laboratoare. Înainte de a se arunca la topit, n-ar mai putea fi văzute și de un delegat al cinecluburilor? Căci, cineamatorii, cu pasiunea, răbdarea și inventivitatea de care au dat dovadă, mai pot construi din aceste „rămășițe” utilaje minunate pentru activitatea lor.

Sandu DRAGOS

CURIER

Marelui număr de cititori care ne solicită informații în legătură cu admiterea la Institutul de Artă teatrală și cinematografică, le răspundem astăzi publicând condițiile concursului de admitere.

REGIE DE FILM

Etapa I-a eliminatorie: Probă de aptitudini. a) exerciții pentru depistarea spiritului de observație, a memoriei vizuale, a atenției și puterii de concentrare; b) povestire din literatura română sau universală; c) colocviu de cultură cinematografică pe baza filmelor cuprinse în repertoriul indicat de I.A.T.C. (oral). **Etapa a II-a:** (a) Analiza unui film prezentat candidaților în cadrul probei scrise; b) proba de specialitate (improvizatii pe teme date de comisie, în anumite condiții de decor, personaje sau surse de conflict: transpunerea unor acțiuni în imagini și în mișcare; realizarea unor puneri în scenă (oral).

ARTĂ DRAMATICĂ

Etapa I-a eliminatorie: Probă de aptitudini care va consta din: a) recitarea unor versuri indicate de comisie pe baza repertoriului prezentat de candidat; b) controlul simțului muzical și ritmic.

Etapa a II-a: a) literatură română (scris); b) lectură artistică, mișcare și comportare scenică, recitare (poezii diferite ca specii literare din literatura clasică și contemporană (oral); c) interpretarea unui monolog sau a unei scurte scene dintr-o piesă de teatru (oral).

OPERATORIE DE FILM

Etapa I-a eliminatorie: Probă de aptitudini care va consta din: a) improvizații pe teme date de comisie (povestire, o schiță de compoziție, exercițiu de iluminare cu o singură sursă de lumină); b) colocviu de cultură cinematografică pe baza filmelor cuprinse în repertoriul indicat de I.A.T.C. (oral).

Etapa a II-a: a) analiza unei lucrări artistice din repertoriul de concurs (scris); b) fizică (optică) (scris); c) proba de specialitate (exerciții de imaginație și fantezie pe teme date de comisie; analiza compozițională a unor fotografii, reproduceri, diafilme, etc.).

TEATROLOGIE, FILMOLOGIE

Etapa I-a eliminatorie: Probă de aptitudini care va consta din: a) analiza unui film vizionat de candidat în cadrul probei; b) analiza unei piese din dramaturgia românească (scris). **Etapa a II-a:** a) Literatură română (scris); b) istorie universală (capitolele din istoria culturii (scris); c) proba de specialitate (colocviu pe teme de cultură generală, literară, teatrală și cinematografică în limitele programei analitice a liceului (oral).

Urăm succes tuturor celor care din pasiune pentru această artă se vor prezenta la concursul de la I.A.T.C. Le amintim însă că aceasta este și una dintre cele mai dificile probe de admitere în învățământul superior și că simpla dorință nu este suficientă pentru a izbăvi. Pasiunea pentru arta filmului nu înlătură nici ea alte exigențe la fel de mari: cultură, putere de muncă, disciplină fermă, o imensă voință și dorință de continuă autodepășire și perfecționare. Pentru că nimeni nu se naște artist ci doar cu o velleitate artistică (în cel mai bun caz). Dar mai presus de orice, mai presus chiar de bunăvoință, de rivna și chiar de voință de fier a candidatului mai este o condiție, fără de care în artă nu se poate face nimic. Această condiție se numește talent.

Stănilă I. Liviu — București. Filmul lui Claude Lelouch „Un bărbat și o femeie” a obținut pînă în prezent 7 premii. Iată-le:

- 1) Palme d'Or — ex aequo Cannes 1966
 - 2) Premiul O.C.I.C. — Cannes 1966
 - 3) Premiul Comisiei supertehnice pe anul 1966
 - 4) Premiul Oscar 1966 — pentru cel mai bun film străin
 - 5) Premiul Oscar 1966 — pentru cel mai bun scenariu după o operă literară
 - 6) Golden Globe — pentru cel mai bun film străin 1966
 - 7) Golden Globe — actriței Anouk Aimée, cea mai bună interpretă feminină a anului 1966.
- Fazekas Ștefan — Cluj.** Ne bucură interesul dvs. pentru filmul maghiar. În numărul de față veți găsi în această ordine de idei un articol scris de Eva Sirbu, care a participat la Colocviul FIPRESCI de la Budapesta.

Lumperdan Pompei — Județul Mureș. Puteți trimite scenariul dvs. Studioului București — redacția de scenarii — Piața Științei nr. 1 București. Pe aceeași adresă puteți trimite materialul și regizorilor cărora considerați că ar fi destinat.

Niță Bombi — Vaslui. Conflictul dintre public și critică nu vă preocupă numai pe dvs. iar actualitatea acestei probleme ne-a determinat să grupăm în nr. 1/1968 al revistei noastre câteva articole care dezbate din unghiuri diferite punctele de vedere ale celor două tabere. Faptul că discuțiile lungi vă plictisesc s-ar datora fie lipsei lor de interes și de informare, fie lipsei dvs. de interes sau de informare. Aici nu vă putem ajuta. Trebuie să descoperiți singur adevărul. Oricum divergențele de păreri dintre dvs. și unii critici nu trebuie nici să vă deprime nici să vă indigneze. Vă închipuiți ce trist ar trebui să arate lumea dacă toți am avea aceleași gusturi.

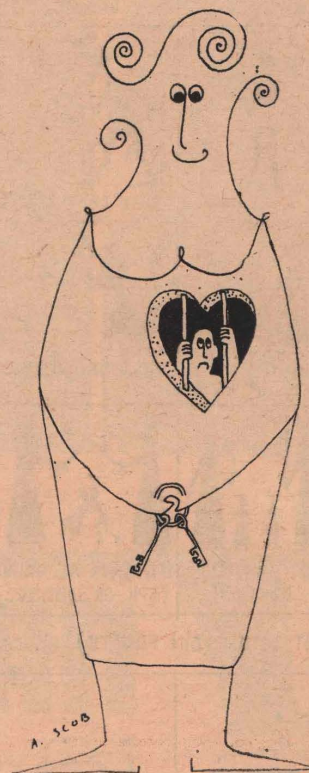
Stoiciu Virgil — Berecua. Vă mulțumim pentru sugestii, unele dintre ele au și fost puse în aplicare. Dialogul cu cititorii — Iată-I! Fotografii colorate? — Ultimele numere au căutat să vină și în întîmpinarea unor asemenea dorinți. Așteptăm și alte propuneri.

Constantin Suhom — Cluj. Reproducem un fragment din scrisoarea dvs.: „Simt, ca frecvent cititor al revistei și ca iubitor al filmului că în paginile revistei dvs. a fost pornită o campanie severă împotriva filmului de a șaptea mână și că tot mai mulți sînt cei care își exprimă dorința de a viziona filmele regizorilor de primă mărime. Filme care să corespundă exigențelor de calitate pentru care combate critica de specialitate. Aș fi bucuros dacă scrisoarea mea ar contribui și ea cu ceva la această campanie, considerînd doleanțele mele ca venite din partea SPECTATORULUI”.

Vă mulțumim și să sperăm că solidaritatea între critică și spectator se va lărgi, se va întări, și pînă la urmă va triumfa pe ruinele prostului gust.



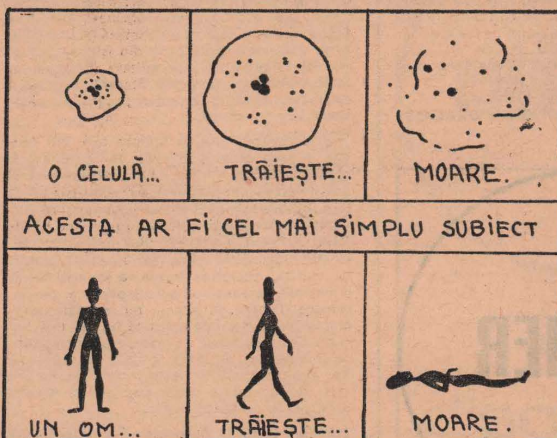
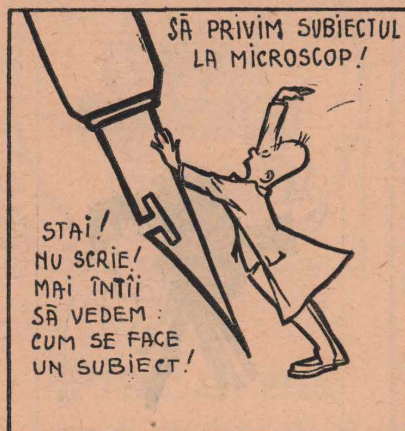
Lirism



Vei fi de-a pururi în inima mea

(Arcs Loisir)

GOPO: SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI (XVI) SUBIECTUL



DACĂ ÎMI
PERMITETI...
CARICATURILE
DU VIN SĂ
CONFIRME
REGULA
CLASICĂ:
UNITATEA
DE LOC,
DE TÎMP,
ȘI DE CAUZĂ.
UNITATEA DE
LOC AR FI:
CINE, DE TÎMP
AR FI: CE FACE
IAR DE CAUZĂ:
CUM TERMINĂ.

CINE? CE FACE? CUM TERMINĂ?



COMENTARII
DESPRE RĂZBOIUL
CU GALII
IULIUS CEZAR



DON QUIJOTE
DE LA MANCHA
S. CERVANTES



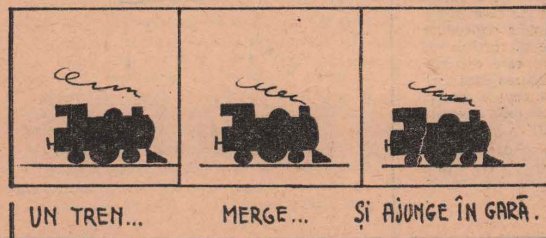
LUCEAFĂRUL
M. EMINESCU



ROMEO ȘI
JULIETA
W. SHAKESPEARE



SUNT TOTUȘI (DIN PĂCATE) ȘI ASTFEL DE SUBIECTE:



NU E PĂCAT!
ESTE CONFUNDAT
SUBIECTUL,
CU RAPORTUL
ȘEFULUI DE
GARĂ...



• Cel mai frumos mod de expresie al actorului este privirea sa.

• Excesul de realism degradează adevărul.

• Prima mea poruncă: fi mereu interesant!

• În film toate mijloacele sînt permise, în afară de acelea care duc la eșec.


• Drumurile periculoase sînt în fond singurele drumuri practicabile.

• Cînd eram mai tînăr, munca era pentru mine un joc excitant. Azi este o luptă amară.

ÎN CENTRUL OPERELOR SALE SE AFLĂ ÎNTREBAREA

BERGMAN și cinematograful filozofic

Micromonografie



Toată opera
lui Bergman
este
sentimentul
crizei
inevitabile
a unei lumi.

O meditație fundamentală
despre viață și moarte («Fragii sălbatici»)

Lucru ciudat: cinematograful, această artă totală și virtual atotputernică, s-a ferit de cele mai multe ori, sau nu a avut suficiente resurse să discute marile probleme filozofice legate de existența umană. De aceea cinești-filozofi, cinești pentru care filmul să fie un mod de reflexie asupra condiției umane în totalitatea ei, sînt foarte puțini.

Printre aceștia, alături de Orson Welles, Buñuel sau Stroheim, există o apariție singulară care a încercat, cu fiecare din cele 30 de filme ale sale, să se întrebe și să răspundă marilor probleme ale existenței. Acesta este:

ingmar BERGMAN

Victor Hugo scria undeva despre Shakespeare: «Hamlet, îndoială, se află în centrul operei sale». Parafrazîndu-l, putem afirma despre Bergman: «În centrul operei sale se află întrebarea».

Această continuă întrebare asupra condițiilor existenței apropie cinematograful lui Bergman de filozofia existențialistă. În timp ce existențialismul european în variantele sale cele mai recente este legat în cea mai mare măsură de literatură, prin Sartre sau Camus de pildă, influențele sale asupra filmului urmînd celor literare, existențialismul nordic își găsește cea mai pregnantă expresie artistică în cinematograful, prin opera lui Ingmar Bergman. Regizorul e puternic influențat de filozofia lui Kirkegaard, filozoful danez cel mai admirat în mediul intelectual suedez din jurul anilor 1940, tocmai anii de formare a personalității artistice a lui Bergman.

PROECȚIE MAGICĂ

În introducerea la piesa «Visul», Strindberg scria: «Există o conștiință situată undeva, deasupra celei obișnuite, este conștiința omului care visează. Pentru el nu există limite, nu există legi. Și așa cum visele sînt de cele mai multe ori triste, rareori vesele, un ton melancolic, o mare înțelegere față de oameni și fapte, străbat poveștile născute din vise».

Aceste cuvinte se potrivesc foarte bine lui Ingmar Bergman a cărui întregă operă de la «Criza», primul său film, pînă la «Persona», nu este în fond decît o imensă proiecție pe ecranul public a poveștilor sale fabuloase, a viziunilor sale unice. «Totul începe, cel mai adesea, din mișcări embrionare foarte vagi: o replică, o idee nesigură dar seducătoare, cîteva măsuri muzicale sau un reflex luminos al străzii. De fiecare dată e vorba de

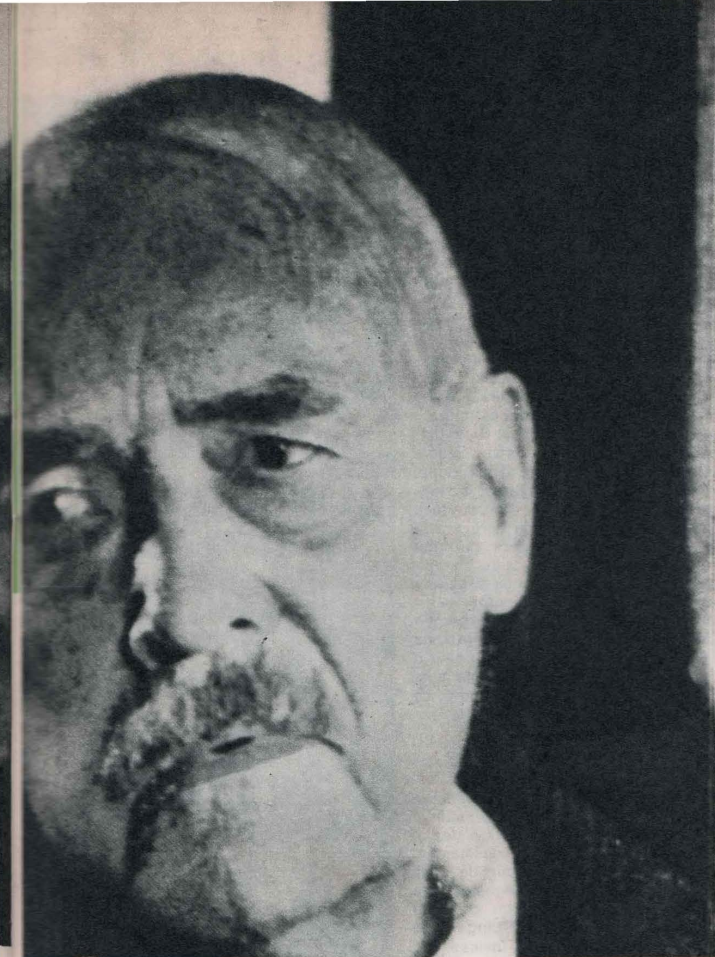
impresii fugitive. Ele dispar tot atît de repede cum au apărut, dar ca un vis frumos ele lasă în urma lor un sentiment nostalgic. Ca un fir lung de mătase colorată, care se derulează pe undeva, din adîncurile conștiinței mele. Dacă încep să trag de acest fir, se derulează, încet, un film» — scria regizorul.

Bergman este un povestitor fantast. Bogăția imagistică a filmelor sale izvorăște dintr-o unică capacitate de vizualizare, dintr-o încredere în cinematograful cel mai pur, debarasat de realismul plat. În cinematograful său realitatea și oniricul se întrepătrund pînă la identificare, procedeul stilistic fiind în fond expresia unui punct de vedere filozofic. În «Fragii sălbatici» secvențele de vis sau rememorare capătă o extraordinară forță de șoc tocmai prin realismul detaliului. Se realizează astfel pe planul imaginii cinematografice acea identitate cali-

tativă între real și oniric despre care va teoretiza mai tîrziu Alain Robbe-Grillet în argumentările sale pe marginea filmului «Anul trecut la Marienbad». Astfel prin Bergman, cu mult înaintea cinematografului francez, filmul face saltul imens spre sondarea adîncurilor conștiinței omenesti cu toate marile sale taine și cu iluminările unice pe care această nemaiapomenită aventură le implică: «Cred că filmul nu poate să-și recîștige forța de sugestie pînă nu se va elibera de redarea lipsită de imaginație a realității, căci excesul de realism degradează adevărul însuși. Filmul trebuie să-și exercite liber forța sa magică».

PRESENTIMENTUL CRIZEI

Capacitatea unică de sinteză a lui Bergman se explică fără îndoială prin legătura sa cu cele mai valoroase tradiții culturale ale țării sale. Berg-



man este unul din creatorii de film cei mai legați de literatură și teatru. Nu este numai un regizor de film, ci și o mare personalitate culturală. Legăturile dintre el și Strindberg au fost pomenite de nenumărate ori. Cei doi artiști sînt mai mult decît înrudiți. Sînt exponenții a două momente succesive de criză a societății suedeze. Pentru unul, modalitatea de expresie a fost teatrul, pentru celălalt filmul. În opera lui Strindberg se oglindește Suedia în pragul secolului XX, iar în opera lui Bergman Suedia în mijlocul acestui veac, cînd toate marile întrebări și probleme ale existenței, cele mai multe anticipate de Strindberg, se pun din din ce în ce mai violent. Și, de cele mai multe ori, fără răspuns.

De aceea există poate, în întreaga operă a lui Bergman, un presentiment al unei crize inevitabile, care se accentuează din ce în ce mai mult, culminînd cu filmele trilogiei sale: «Privind în oglindă», «Comunianții» și «Tăcerea». Este în fond criza care se traduce pe plan filozofic prin neliniștea existențialistă. În fața acestei neliniști, ca și pentru mulți alți artiști occidentali, soluțiile posibile există numai în sfera valorilor morale.

O OPERĂ UNICĂ

Stilistic, cinematograful lui Bergman s-a dezvoltat urmînd tradițiile marelui școli suedeze a anilor 1920, Bergman fiind un urmaș al lui Stiller și Sjöström. Avantajul său a fost că a intrat în cinematograful venind din teatru, după o prestigioasă activitate de regizor și scriitor. A fost astfel nevoit

să-și creeze și să-și modeleze cu fiecare film propriul său stil, pînă a ajunge la puritatea din «Persona».

Există trei mari etape ale creației lui Bergman, în care ca într-o spirală se reiau aceleași leit-motive, de fiecare dată dezvoltate și tot mai adîncite. Prima, etapa care se termină cu filmul «O vară cu Monika» în 1952, etapă cuprinzînd și acel unic poem de dragoste «Jocuri de vară», în care stilul său se definește și se impune definitiv; apoi epoca maturizării reprezentată de capodoperele «Fragii sălbatici» și «A 7-a pecete», filme din ce în ce mai abstracte, tot mai apropiate de esul filozofic; și în sfîrșit, trilogia formată din «filmele de cameră», cum le-a numit Bergman prin analogie cu piesele lui Strindberg.

De la primul său film «Criza», realizat la vîrsta de 27 de ani, film în care se simte influența cinematografului suedeze din anii 1930—1940 și în special a lui Alf Sjöberg se pot descifra cele mai multe din leit-motivele ulterioare ale creației bergmaniene: într-un mic oraș suedez, frumoasa Nelly se pregătește pentru primul ei bal. În viața lui obișnuită, simplă, de provincie intervine cu brutalitate Jenny, mama ei, care o părăsise demult, venită de la Stockholm împreună cu amantul ei Jack, un tînar actor de teatru, personaj dezechilibrat și lipsit de voință. Frumusețea și curățenia fetei îl cuceresc pe Jack, care încearcă s-o seducă. Sînt surprinși împreună de Jenny; Jack se sinucide.

Povestea ar parea banală dar felul în care Bergman o tratează cinema-

grafic este surprinzător. Încă de la acest film este evident că regizorul folosește pretextul de melodramă pentru a încerca să argumenteze credința sa într-o existență umană dominată de un rău metafizic existent în individul însuși. De la «Criza», aproape că nu există film al lui Bergman situat în afara temei morții. Prezența ei directă, alături aluzivă, uneori simbolică, modifică și influențează esențial destinele eroilor săi. În «Inchisoarea», socotită un fel de manifest filozofic al lui Bergman, o încercare în spirit pirandelian de film în film, sinuciderea eroinei principale, prostituata Brigitta-Carolina apare ca o consecință a unui postulat despre o lume în care «răul dirijează totul». Evident că într-o astfel de lume, moartea e omnipotentă. Prezența morții nu exclude însă exaltarea vieții în cele mai violente-vitale forme ale sale. Dimpotrivă. Există o dialectică a vieții și a morții prezentă în toate filmele lui Bergman, în care viața se apără de fiecare dată violent împotriva morții, chiar dacă nu triumfă întotdeauna.

Exaltarea vieții, mergînd pînă la un fel de frenezie dionisiacă explică o veche legătură a cinematografului lui Bergman cu folclorul suedez. În arta nordului vara este anotimpul plinitudinei vitale, al triumfului vieții, este anotimpul îndepărtării maxime de întineric și moarte. În cele mai frumoase povești de dragoste povestite de Bergman ca în acel film unic «Jocuri de vară», în «Monika», sau mai tîrziu în «Fragii sălbatici», tema verii este cea mai des întîlnită, privită ca o imagine a unui triumf universal, aproape pan-teist, a vieții. Să nu uităm că în Suedia fragii sălbatici sînt fructul verii. Eroii «Jocurilor de vară», acea «simfonie unică a iubirii pusă în fața lumii unei morți absurde», se întîlnesc pe ascuns într-un loc cunoscut numai de ei, unde cresc fragii sălbatici. Regăsirea fragilor este în fond și ultima încercare a bătrînului savant Isak Borg de a-și retrăi în sens invers existența, de a-și regăsi copilăria, înainte de a părăsi pentru totdeauna marea scenă a vieții.

O LUME DE ILUZII

Cu fiecare din filmele sale Bergman sondează o altă latură a abisului omene-scul. După părerea lui, răul principal al lumii moderne, răul esențial care denaturează legăturile umane, este lipsa de dragoste, privită ca un principiu unic, ideal, de stabilire a comunicării și înțelegerii omenești. Lipsa acestui principiu condamnă umanitatea la indiferență, însingurare și violență. Această convingere teribilă l-a îndemnat pe Bergman să consacre acestei teme trilogia sa. «Trăim într-o lume de iluzii și de nebuline. Trebuie să ne smulgem din ea prin luptă», scria Strindberg în prefața la «Sonata spectrelor» pe care Bergman a montat-o de atîtea ori pe scena Teatrului din Stockholm. Imaginea acestei lumi încearcă el s-o redea în trilogie. Dar așa cum este și lumea lui Bergman, imaginea ei este tristă și deprimantă.

Răspunsul la marile sale probleme, Bergman nu-l poate găsi. El rămîne să-și întrebă genial, propria sa artă, care mută, nu-i poate da nici ea nici un răspuns. Și atunci Bergman părăsește încrederea în puritatea existentă în primele sale filme și începe să se îndoiască de însăși arta sa.

Biofilmografie

- 1918 — se naște la Upsala, orașul studențesc din centrul Suediei. Fiu al unui pastor suedez.
- 1934 — 1944 — anii adolescenței și ai studenției la Stockholm, în Gamla Stan — acel Saint Germain des Près al capitalei suedeze.
- 1938 — pune pentru prima dată o piesă în scenă, într-un teatru profesionist.
- 1944 — începe să lucreze cu Alf Sjöberg, cineast suedez remarcabil. Din 1944 întreaga viață culturală suedeză este dominată de personalitatea lui Ingmar Bergman, scriitor, regizor de teatru, regizor de film, de radio și televiziune.
- 1938 — 1962 — activitate prodigioasă ca regizor de teatru. Autorii săi preferați sînt: Strindberg, Hjalmar Bergman, Camus, Anouilh, Tennessee Williams, Pirandello, Kafka.
- 1942 — 1962 — nemulțumit numai cu montarea pieselor altora, Bergman începe să scrie însuși pentru teatru. Prima sa piesă, *Moartea lui Gaspard*, datează din 1942.
- 1945 — Primul său film de autor: *Criza*.
- 1948 — Filmul *Inchisoarea*, manifestul filozofic al cinematografului bergmanian.
- 1949 — *Setea* (tema incomunicabilității tragice).
- 1950 — *Jocuri de vară*. «O simfonie unică a iubirii pusă în fața unei lumi a morții absurde».
- 1952 — *O vară cu Monika*.
- 1953 — *Noaptea saltimbancilor*.
- 1956 — *A șaptea pecete* — dezvoltarea unei piese mai vechi a lui Bergman, *Pictură pe lemn*.
- 1957 — *Voi fi mamă*.
- 1958 — *Fragii sălbatici* — o meditație filozofică asupra vieții și morții.
- 1961 — 1963 — Trilogia filozofică bergmaniană: *Privind în oglindă*, *Comunianții* și *Tăcerea*.
- 1966 — *Persona* — simbolismul abstract, rafinamentul cinematografic, viziunea plastică uimitoare, toate indicînd începutul unui nou drum în creația lui Bergman.

Radu GABREA

După cinematografiile cehă și poloneză, încă o cinematografie socialistă a trecut granițele țării ei stîrnind interesul criticii de pretutindeni: cinematografia maghiară.

Cele 6 zile ale colocviului FILPRESCI «Tinăra cinematografie maghiară», ținut la Budapesta între 16—20 ianuarie 1968, a demonstrat tuturor că acest interes este departe de a fi gratuit. La ora actuală se poate spune că cinematografia maghiară este alcătuită din personalități pe deplin formate, o cinematografie a cărei tinerețe și vigoare nu țin de vîrsta regizorilor, ci de o anumită atitudine interioară.

Însemnări de la un colocviu

Sosim acolo în 15 după amiază, dar în afară de asta nu se întîmplă nimic. Întîlnirea cu Miklós Lancsó nu este încă o «întîlnire». Nu i-am văzut filmele.

ZIUA ÎNTÎI. Dimineața, deschiderea oficială a colocviului. Obişnuitele și întotdeauna utilele rapoarte. După amiază, primele trei filme: *Cîntecul unei revoluții* de Miklós Lancsó, *O vară pe colină* de Péter Bacsó, și *Botezul* de István Gaál. Rămîn doar cu *Botezul* și *Cîntecul unei revoluții*. *O vară pe colină* e frumos, Péter Bacsó pare să fie un bun psiholog, dar filmul lui trenează uneori, îți lasă răgazul acela nefast în care ai timp să vezi cum a fost făcut, cum s-a pregătit o scenă, cum s-a repetat o replică... Mă întorc mereu, cu și fără voie, la Miklós Lancsó... Cavalcada cu care începe filmul său. Hăituirea prizonierilor unguri. Dansul sursorilor de Cruce Roșie în pădure, ireal, absurd, cumplit și superb. Apoi tensiunea filmului, montajul abrupt, ca respirația unui om fugărit, lentoarea mișcărilor în cadrul unei scene, lentoare care dilată timpul la nesfîrșit, nefirescul violenței, nefirescul cruzimii — un ciudat nefiresc pe care îl bănuim posibil, pe care îl recunoaștem ca posibil — și totul într-o poveste simplă despre soarta unui grup de soldați maghiari, care au participat la revoluția din Rusia anilor 1917—20... Mă întorc mereu, cu sau fără voie, la *Botezul* lui István Gaál. La finalul în care doi bărbai, doi prieteni din copilărie, se încaieră la o margine de drum. La amintirile din copilărie, la acea imagine superbă a fetei care plînge într-o vale pustie, arsă de soare, după ce băiatul — viitorul ei soț — a convins-o să-și arate goliciunea... Plînsul acela prematur disperat, care va însoți toată viața de mai tîrziu a femeii. Mă întorc mereu la perfecțiunea flash-back-urilor, la construcția fără cusur a filmului. (Mai

tîrziu, István Gaál avea să-mi spună că *Botezul* e povestea unei generații de oameni care s-au ratat, care și-au pierdut elanul și puritatea de început, într-un post sigur, într-o situație sigură. Cele două personaje principale, sculptorul și profesorul de țară, sînt de fapt — spune Gaál — același personaj. OMUL. Numai posibilitățile de nerealizare sînt două...)

ZIUA A DOUA. *Cloynii pe perete* de Pál Sándor și *Ziduri* (titlul este încă provizoriu) de András Kovács. «Cloynii» sînt trei băieți, care se întîlnesc întîmplător, într-o casă de week-end. Doi se cunosc, sînt prieteni, al treilea e singur și fantazează despre prietenie... Nu-mi rămîne o scenă anume, îmi rămîne o atmosferă de șaisprezece ani. Îmi rămîne poezia adolescenței. Ba nu, mint. Este acolo un turn în care eroul se urcă și de unde se văd acoperișurile orasului (aveam să-l caut mai tîrziu, țară să-l găsesc) și mai e moarte închipuită, moartea așa cum ți-o imaginezi la șaisprezece ani: tu, întins pe o masă, mort dar văzînd totul, și bucurîndu-te de durerea prietenilor... Pál Sándor are 29 de ani și *Cloynii pe perete* e primul său lung metraj. Nu s-ar zice... Și totuși, cît de altceva, cît de cu totul altceva, este filmul *Ziduri*. Cît de opusă gravitatea lui András Kovács, elanului juvenil al lui Pál Sándor. *Ziduri* e un film lucid și grav despre responsabilitate. Despre responsabilitatea în timp de pace. Dialogul e mult și foarte important pentru acțiunea filmului. Mă tem că am pierdut mult la traducere. Mă conving, cînd stau de vorbă cu András Kovács. Mă conving și cît de tare îi seamănă filmul. E grav, ponderat și cu ascuțimi de brici.

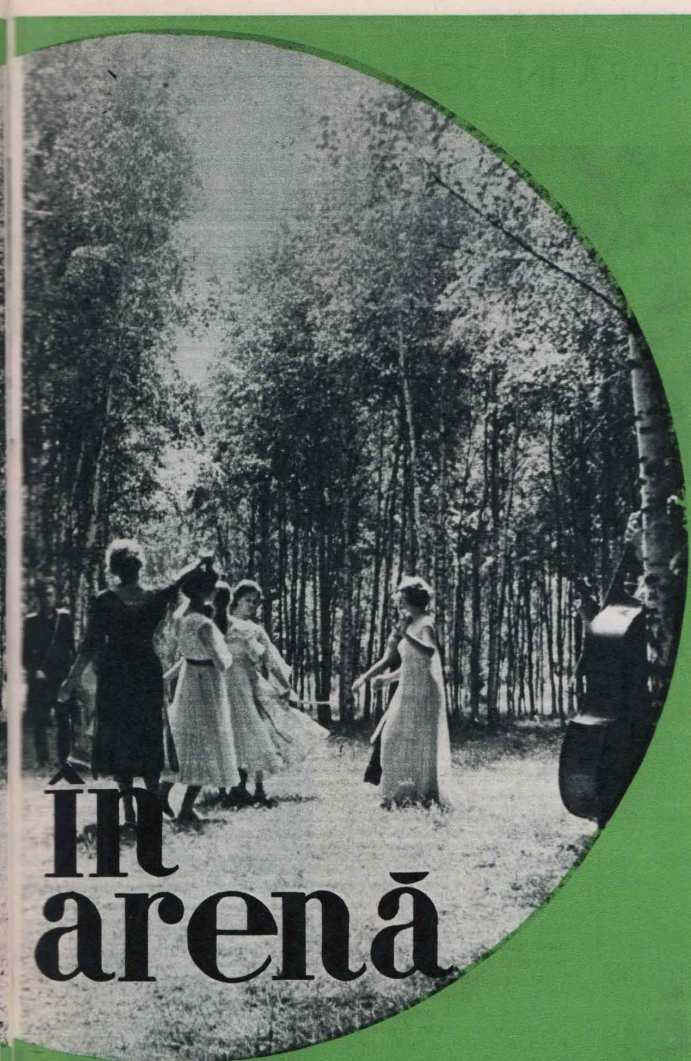
ZIUA A TREIA. Trei filme în retrospectivă: De tapt sînt șase, împărțite pe două săli. M-am hotărît pentru

Zile reci de András Kovács, *Zece mii de sori* de Ferenc Kosá, și *Tatăl* de István Szabó. *Zile reci* s-a văzut și la noi. *Zece mii de sori* e un cîntec îndurerat despre pămînt și oameni. Despre dragostea pentru o bucată de pămînt, dragostea pentru tot pămîntul. Un cîntec trist și brav despre țărani: despre cei cununați cu pămîntul, despre cei care se despart de el. Ferenc Kosá are 30 de ani. Mă întreb cînd a avut vreme să învețe atît de bine totul despre oameni. Poate că unii se nasc, totuși, gata învățați... *Tatăl*... Filmul generației care s-a născut în timpul războiului... Generația care nu s-a putut mîndri decît cu eroismul părinților... Generația care și-a inventat un Dumnezeu, ca să aibă la ce se închina. Cald, tandru și necruțător, acest István Szabó. Un amestec de copilărie și maturitate, de disperare și de speranță, de fanatie și de luciditate. Mă întreb dacă nu cumva copilul acela care crește în el timp de cincisprezece ani mitul unui tată-erou, copilul care devenit adolescent se hotărăște să-și dărîme mitul, să facă ceva el, cu propriile lui puteri, nu e un pic István Szabó. Mă întreb, și îl întreb. Neagă. Copilul acela poate fi oricine. Copilul acela este o generație. Are dreptate. Mania asta a noastră de a căuta și găsi în orice operă un simbure autobiografic, mă enervează.

ZIUA A PATRA. O vizionare suplimentară: primul lung metraj al Martei Mészáros, *O zi oarecare* și ultimul film al lui Lancsó Miklós, *Liniștea și strigătul*. *O zi oarecare* e povestea unei fete crescută într-un cămin de copii părăsiți. Lucid, aspru, înghețat. Are gustul singurătății într-un dormitor cu paturi suprapuse. O singurătate depășită cu înversunare, invinsă. Numi pot da seama de toate virtuțile și slăbiciunile lui. E încă nemixat, nu are muzică, montajul nu e definitiv, dialogul nepus la punct... Reîntîlnirea cu Miklós Lancsó e copleșitoare. *Liniștea și strigătul* are netezimea marmorei. Concentrat, precis, nud, adus pînă în starea aceea pură a materiei, starea în care oxigenul ia foc și arde. Ca și *Cîntecul unei revoluții*, *Liniștea și strigătul* e film, așa cum apa e apă și focul e foc. Nu vreau să scriu la repezeală și printre altele despre el. Prea merită să scrii numai despre el. Poate mai tîrziu.

ZIUA A CINCEA. Dimineața, două documentare de Judit Elek și trei filme de István Szóts. Un lung metraj, un documentar și o legendă. Din primul documentar al Juditei Elek pierd prima parte, ceea ce nu mă împiedică, pînă la capăt, să-mi placă. Filmul se numește *Pînă cînd trăiește omul* și are o ciudată atmosferă de film făcut cu aparatul ascuns. Judit Elek îmi infirmă impresia. A filmat totul cu aparatul la vedere, detestă furtul de imagine, furtul de viață. Celălalt, *Castelele*, este foarte elaborat, foarte frumos filmat, dar puțin lungit. Mă pasionează lung metrajul lui Szóts. Într-un fel, el e părintele cinematografiilor maghiare, și nu-i deloc greu să tragi o linie între filmul său și filmele actualei generații de regizori, în ce privește meșteșugul cinematografic. Seara, la recepția de închidere a colocviului, se acordă premiile criticii maghiare. Marele premiu, *Cîntecul unei revoluții*. Un dublu premiu — regie și imagine — Ferenc Kosá și Sándor Sará pentru *Zece mii de sori*. Încă două premii de imagine, acordate operatorilor Tamas Sóló și Lános Zsombolyai. Două premii de

CINEM



in
arenă

ATOGRAFIA MAGHIARĂ

interpretare: Margit Dayka și László Mensáros... Mai târziu, după recepție, la Miklós Iancsó acasă, într-una din acele case cu camere înalte și spațioase din Budapesta. Descopăr acolo ceva din decorul ultimului său film. Poate mai mult atmosfera decât decorul. Obiectele de uz casnic țărănesc agățate pe pereți. Imensa tipsie de papură plină cu mere. Lavița. Masa de lemn crăpat, îmbătrânit. Acolo, discutăm cu Iancsó despre film așa cum discuți despre o casă sau despre mobile, ca niște meșteșugari — lui Iancsó îi place foarte să fie socotit un meșteșugar — am înțeles în ce constă forța și fascinația filmelor sale: în simplitate și adevăr, în dorința — și puterea — de a nu spune nimic în plus peste ceea ce este esențial și într-o cunoaștere a cinematografului ca meserie, împinsă pînă la virtuozitate. Să-i mai fi cerut definiția talentului?

ZIUA A ȘASEA. Întîlnire cu István Gaál, cu András Kovács și cu István Szabó. András Kovács e la Hungarofilm, în sala de mixaj. Discutăm în fața ecranului pe care pilie mereu aceeași scenă. Îmi clarific toate nelămuririle și aflu cîte ceva în plus: că își scrie singur scenariile, deși lucrează foarte greu (Ziduri a fost scris în cincisprezece luni în timp ce turnajul i-a luat doar șase săptămîni). «Poate aș lucra mai repede cu altcineva — spune — dar aș avea senzația că nu mai sint eu însumi». Mai aflu că nu-i plac filmele cu dialog mult (?) dar că întotdeauna i se întîmplă să facă filme cu dialog mult (!) Nu pot să aflu ce film are de gînd să înceapă, pentru că — spune el — «pentru mine un film e ceea ce este luna de miere într-o căsnicie. Mă absoarbe, mă preocupă într-atît că nici nu mă pot gîndi la altceva...» Aflu de la István Szabó că filmul său, *Tatăl*, pornise în chip de scurt metraj și că a devenit lung metraj pe măsură ce se scria scenariul. Îmi vorbește despre generația care și-a creat un mit, îmi vorbește despre finalul filmului și sensul lui. (În final, copilul devenit adolescent, decide să treacă înot Dunărea, pentru a-și demonstra sieși că e capabil de o faptă eroică. Aparatul îi urmărește îndelung efortul, apoi se ridică și descoperă în spatele lui o mare de capete. O mare de ne-eroi care își caută eroismul.) Szabó spunea: «Atunci cînd fiecare dintre noi își va asuma răspunderea faptelor sale vom fi cu adevărat împreună». Nu știu de ce aici îmi aduc aminte de ceea ce îmi spunea István Gaál despre climatul care domnește în lumea cinematografică maghiară. «Avem noroc, spune el, că între noi nu există invidie. Poate pentru că fiecare știe că István Szabó n-o să facă niciodată filme ca Iancsó, Gaál n-o să facă filme ca András Kovács, sau ca Szabó...»

ZIUA A ȘAPTEA. Plecarea. Plecarea e trecută doar în program. Nu avem bilete la wagon-lits decât mîine. 22 ianuarie e o zi goală care se grăbește spre ora șapte seara. Prea puțin timp ca să mai văd o dată orașul. Prea mult pentru cei patru pereți ai camerei de hotel. Umblu pe străzile drepte și lungi ale Budapestei, străzile cu vitrine multe și încărcate. Mere și portocale. Cisme, pantofi și poșete. Cărți. Obiecte de anticariat. Casele, toate de cîte trei-patru etaje. Înalte. Sobre. Calme. Și din nou vitrine. Mere și portocale. Cărți. Poșete, poșete, poșete. M-aș duce la cinematograful.

Eva SÎRBU

MIKLÓS IANCÓSÓ:
11 documentare, 5 scurt metraje, 7 filme de lung metraj. După «Sărmanii flăcăi» — premiul criticii maghiare pe anul 1966 — și «Cîntecul unei revoluții» — premiul criticii maghiare pe anul 1967 — critica franceză l-a supranumit: «prințul cinematografiei maghiare». «Prințul» are 47 de ani.

ANDRÁS KOVÁCS:
43 de ani, două scurt metraje, 6 filme de lung metraj dintre care, penultimul, «Zile reci», distins cu marele premiu din 1966 la Karlovy-Vary. András Kovács și-a început cariera de regizor de-abia în 1960, după ce timp de 7 ani a fost șeful redacției de scenarii al Studioului Hungarofilm.

ISTVÁN GÁAL:
35 de ani, 4 scurt metraje, 3 filme de lung metraj: «Vîltoarea», premiat la Karlovy-Vary în 1964 și la Pesaro în 1965, «Anii verzi», premiat la Hyères în 1967. Ultimul film: «Botezul».

FERENC KOSÁ:
31 de ani, 3 scurt-metraje. Primul lung metraj, «10.000 de sorî», i-a adus și primul premiu internațional: pentru regie, la Cannes, în 1967.

ISTVÁN SZABÓ:
3 scurt metraje, premiate la Amsterdam, Oberhausen, Cannes, Tours, San Francisco. Două lung metraje, «Vîrsta iluziilor» și «Tatăl», premiate la Locarno, Moscova, Acapulco. Cînd a realizat primul său scurt metraj, «Concert», István Szabó avea 23 de ani și critica l-a numit atunci: «copilul teribil al cinematografiei maghiare». «Copilul teribil» are astăzi 30 de ani.

VIȚELUL DE AUR



Ostap Bender = Iurowski

Mare agitație pe străzile Cernomorskului. Locuitorii orașului, devenit peste noapte teatrul unor aventuri cinematografice fără seamăn, se îngrămădesc să vadă la lucru echipa de cinești condusă de Mihail Schweitzer, fără să se supere dacă pe alocuri fața iubitelor lor oraș se schimbă câte puțin din necesități cinematografice.

Odesa a fost eroină de film și pentru Eisenstein — în celebra secvență a scârilor — și iată-o acum din nou, sub pseudonimul său literar de Cernomorsk, cadrul natural al unui alt film care povestește de astă dată despre nemaipomenitele aventuri ale lui Ostap Bender. Iif și Petrov cu «Vițelul de aur» — se întinsec cu cinematograful.



Audrey Hepburn: cel mai dramatic rol al ei

Un cosmopolitism modern, aventuri care pot să înceapă la Beirut și să se termine la Greenwich-Village, la New York, violentă, suspense, un realism sociologic sui generis, eroi de cinema moderni, iată doar cîteva din sursele de inspirație pe care activitatea traficantilor de stupefiante le poate oferi cinematografului. De la «Connection» pînă la «Trans-Europ-Express», numeroase filme s-au plasat în acest mediu.

Inspirat dintr-o piesă a dramaturgului american Frederick Knott, ultimul film al lui Terence Young, produs de Mel Ferrer, nu va face — fără îndoială — excepție de la filmele genului. Pentru ca totul să fie modern, dar și suficient de «sexy» (comercială adică), una din eroinele filmului, victima, va fi o cover-girl. Dar pentru că autorii acestui film își cunosc bine meseria și știu că în filmul de aventuri senzaționalul și misterul se împletesc, adevărata eroină este soția unui fotograf (cert lucru, fotografia devine tot mai mult erou modern, el și acum și familia lui), tîrîtă fără voia ei în această neobișnuită aventură, și care evident va reuși să triumfe asupra tuturor gangsterilor și traficantilor care apar în film, deși... (și în acest deși este tot simbul dramatic al filmului) femeia este oarbă. Pentru ca totul să fie posibil și atractiv, Terence Young i-a încredințat acest rol unei mari actrițe: Audrey Hepburn.

Andrey Hepburn este într-adevăr uimitor. Există cîteva scene în film de un suspense teribil, negru, terifiant. Pe bună dreptate presa de specialitate a scris cu litere de-o șchioapă: «În filmul «Singură în noapte», Audrey Hepburn realizează cel mai dramatic rol al carierei sale!»

O librărie pe rue de Seine. În vitrină o carte intitulată «La Fringante». Pe copertă catargul unei corăbii pe care se profilează silueta romantică a unui corsar. Pe prima pagină o dedicație: «În memoria bunicilor mei Jean-Pierre Avron — conducător al pescuitului în larg; conducător al bărcilor de salvare de la Calais, care a participat la 25 de ieșiri în larg, la care au fost salvate 164 de persoane; și a lui Gustave Olivier, conducător de pescari în Islanda.»

Numele de Avron apărea și pe copertă: Philippe Avron. Același nume pe care-l întâlnisem și pe genericele filmelor «Serbările galante», «Fifi înaripatul», «Un idiot la Paris».

Pe Avron-actorul îl cunoscusem în castelul-fortăreață ridicat pe malul lacului Buftea pentru filmul lui René Clair. Pe Avron-actorul, străpoteul lupilor de mare, îl descoperam acum răsfoind povestea corsarilor francezi a căror vitejie avusese de înfruntat în secolul al XVIII-lea nu numai vînturile, dar și supremația englezilor asupra mărilor.

«PARISUL, O ÎNTÎLNIRE»

Aceste cuvinte mi le spusese Philippe Avron cu 3 ani în urmă, la Buftea, vorbindu-mi despre debutul său. Licențiat în psihologie, profesor la o școală de copii înapoiți, Philippe Avron se înscrise la școala de pantomină a lui Jacques Lecoq. Ca să studieze tehnica expresiei, figurii și a trupului, pentru a-și perfecționa metoda predării de la catedra de unde vorbea copiii mai mult prin gesturi. Aici a avut loc prima *întîlnire*. Jean Vilar îl vede la o oră de studiu și-l cheamă să interpreteze un rol la Teatrul național popular. Un rol, apoi un altul. Bilantul este de 4 ani pe scena T.N.P.-ului. Goldoni, Molière, Giraudoux, Quenau, Achard, Roussin etc.

— «O altă *întîlnire* a fost cu rolul meu din «Idiotul» din dramatizarea lui Camus după romanul lui Dostoievski.»

Avron ne spune numai atât: o *întîlnire*. Dar ea a durat doi ani, piesa jucîndu-se timp de două stagii cu un enorm succes de critică și public. Pentru Paris, unde deseori piese bune cad după o lună de la premieră, nu este o performanță de ignorat.

— «Sufăr întotdeauna cînd sînt numai actor. Indiferent dacă este vorba de cinema

VIOLENȚE MEXICANE

După «Legea supraviețuirii» José Giovanni s-a hotărît să-și părăsească propriile scenarii și a început în Mexic între Vera Cruz și Pueblo turnarea unui film după romanul unui autor englez, John Carrick. O poveste din revoluția mexicană în care eroii principali, doi revoluționari, au misiunea să-l ucidă pe președintele țării, pe fiul unui aristocrat «Chico» și pe un aventurier boem, interpretat de Lino Ventura.

«Cînd citeam romanul lui Carrick mă și gîndeam la Lino Ventura pentru rolul principal. Am adaptat romanul în așa fel încît eroul să-i semene. Este un personaj straniu care poartă pecetea violenței și a destinului. Ca și «Legea supraviețuirii» și acesta va fi un film de mișcare și ritm a cărui realizare este extrem de dificilă. Turnat pe caniculă, cu o echipă de peste 800 de persoane, dintre care peste trei sferturi mexicani, cu scene de luptă, la care participă un număr intens de figuranți, fără ca vreunul să fi văzut pînă acum o cameră de luat vederi.

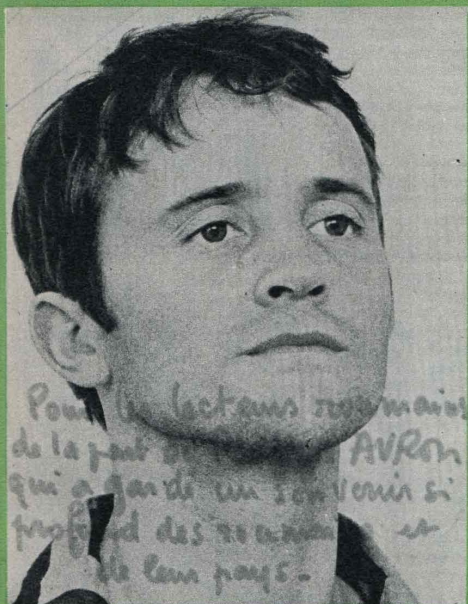
Ventura, acest excelent actor, pare să fi realizat una din cele mai interesante creații ale sale.

«Este un actor unic, mărturisește José Giovanni. El are posibilitatea rară de a juca o gamă infinită de sentimente contradictorii. Sub masca violenței și a brutalității, Ventura este în fond un mare poet»



Lino Ventura: un poet sub masca violenței

INARIPATUL

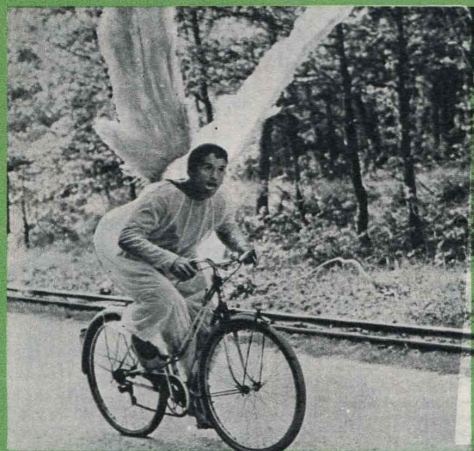


sau de teatru, am sentimentul frustării. Cel mai fericit am fost atunci când am făcut câteva scurt metraje cu Serge Korber, pentru care am scris scenariile, am jucat și am colaborat la montaj. Atunci am simțit că îmi duc munca până la capăt. Nu mi-am dorit niciodată să fiu și propriul meu regizor, dar nici nu-mi place să execut numai mișcări teleghidate de un altul. Am nevoie de o continuitate de idei, de o comunitate de lucru cu regizorul. Îmi place să nasc un scenariu, apoi tot eu să-i dau viață fie pe scenă, fie pe pinză. Nu aș accepta de exemplu să joc într-un film al lui Bresson, pentru care actorul este un obiect, și atât. În schimb, colaborarea mea cu Lamorisse în «Fifi Inaripatul» a fost atât de totală, încât ne-a lăsat moștenire o prietenie. Acum, Lamorisse este cineva care conțenează în viața mea.»

«SE SPUNE MULT DA»

Când stai de vorbă cu Philippe Avron despre film sau teatru, sau orice altceva, ceea ce te frapază este permanenta lui stare de căutare. O frământare care nu-i dă răgaz, care-l face să încerce mereu altceva, să descopere, să găsească dacă a ales bine sau nu, să se oprească în loc, să privească în urmă întrebându-se, cântărind ce-a făcut.

— «După «Un idiot la Paris» nu am mai jucat în niciun film. Nu mi s-a făcut nici



lată imaginea care îl caracterizează cel mai bine!

o propunere care să mi se potrivească. În teatru am jucat recent într-o piesă a lui Arbuzov. Numai câteva săptămâni, apoi piesa a căzut. Cred însă că acum actorii suferă de maladia acceptării. Se spune prea mult da. Da la radio, da la televiziune, da la teatru, da pentru orice fel de film, și eforturile se împrăstie, se pierd, creațiile adevărat profunde se fac din ce în ce mai rare. Viața mea, bucuria mea, rămâne însă cabaretul.»

Philippe Avron scrie și interpretează scenele comice sau dramatice, mici pilule de viață, la Cabaretul-teatru «Galerie 55», unul dintre cele mai reputeate de pe Rive

Gauche, unde se păstrează tradiția acestui gen de spectacol atât de specific parizian. O scenă minuscule, așezată în fața unor mese și scaune, și ele tot minuscule, într-o cameră care nu poate cuprinde mai mult de 60—70 persoane. Pe acea scenă actorul se află într-o perfectă intimitate cu publicul și într-o atmosferă de «zis la ureche» cîntă cîntece franțuzești, noi sau vechi, spune istorioare nostime, face virulente caricaturi politice, într-o debordantă demonstrație de spirit galic.

— «Acum pregătesc o revistă de 15 scheciuri, ne spune Philippe Avron, tot în spiritul teatrului de cabaret. Scriu textele, joc, aleg decorurile. În fine este ceea ce numesc eu o muncă dusă până la capăt.»

Avron ne povestește unul din scheciuri: vacanțele organizate de cluburi, recreațiile disciplinate într-atîtă în-cît cu greu le-am mai putea numi vacanțe. A povesti la el înseamnă de fapt a mima, înseamnă a însuși pe rînd diferite personaje și parcă atunci de după umerii înveți într-un fular lung de lînă,



— «Nu, nu sînt de acord (Olga-Georges Picot și Alain Resnais).

TE IUBESC RESNAIS

● PRIMUL MARE FESTIVAL AL ANULUI, CANNES, ARE LOC PESTE O LUNĂ.

● PRIMUL CONCURRENT SE ȘI AFLĂ LA START: ALAIN RESNAIS.

● TE IUBESC, TE IUBESC — ESTE TITLUL ULTIMEI SALE REALIZĂRI.

● FILM DE CAMERĂ (CA O MUZICĂ DE CAMERĂ), COMEDIE UȘOARĂ CU ASPECTE TRAGICE NU LIPSITE ȘI ELE DE UMOR (caracterizarea îi aparține lui Resnais).

● 53 DE ZILE DE FILMARE «CU O REGULARITATE DE METRONOM».

● 5 ANI DE LUCRU ASUPRA SCENARIULUI DE 800 DE PAGINI AL CELEBRULUI ROMANCIER ȘI UMORIST JACQUES STERNBERG.

● 1 ACTOR: CLAUDE RICH, ÎNCONJURAT DE 4 ACTRIȚE: ANOUK FERJAC, CARLA MARLIER, MARIE-BLANCHE VERGNE ȘI OLGA-GEORGES PICOT.

● 2 SCRITORII CELEBRI ÎN ROLURI EPISODICE: ALAIN ROBBE-GRILLET ȘI JORJE SEMPRUN.

«Datorită unei mașini de exploatare a timpului — spune Resnais — eroul filmului meu, Ridder, își parcurge toată viața trecută reîntîlnind ființe pe care le-a cunoscut, regăsind femeile pe care le-a iubit, toate acestea în răstimpul unei ore și jumătate cît durează de altfel și filmul». (Maiaovski imaginase și el o asemenea măsură folosind-o pentru perspectivă. Resnais — în retrospectivă).

Ultima sa realizare, autorul o definește ca pe «un amestec de viață cotidiană, ficțiune științifică și influență cehoviană».

Verlaine visa în versuri, obsedant și straniu, o necunoscută care-l iubea și pe care o iubea și el și care-l înțelegea și nu era niciodată aceeași dar niciodată alta. Seducătoare caracterizare poetică dar, trebuie să recunoaștem, și destul de vagă a femeii ideale. Alain Resnais, care spune că filmul său «este sentimental și chiar romantic, el mai putîndu-se numi și «Un bărbat și mai multe femei», a găsit modalitatea cea mai concretă a portretizării unei astfel de femei: «una blondă, una brună, una roșcată și alta șatenă, toate la un loc furnizînd trăsăturile femeii desăvîrșite: senzuală, inteligentă, profundă și gravă».

Acestea sînt datele sumare, prefestivaliere, ale ultimului film al lui Alain Resnais.

O opinie autorizată

Olga-Georges Picot, poreclită de regizor în timpul colaborării lor «domnișoara nu sînt de acord», îl portretizează sec: «Resnais e realmente unul din cei mai amuzanți oameni din lume. S-ar crede că e rece, distant, abstract. E exact invers!»

Un diagnostic fără echivoc

«Umorul este o ecuație — spune Sternberg — gagul o chestone de milimetru. Cred că într-o zi Resnais va face un mare film umoristic, pentru că are o precizie de geometru.»

Și o părere a realizatorului

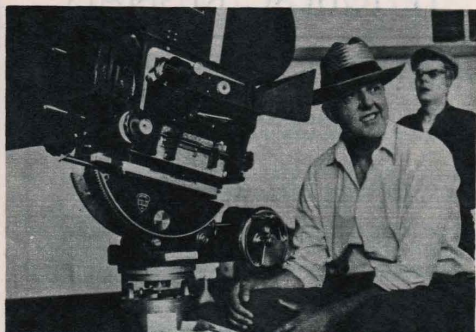
«Secvențele se succed în ritmul emoțiilor. Ele aduc pe undeva cu irizările de pe fața oceanului cînd se împrăstie petriolul deasupra apei. Bineînțeles nu e vorba de frumoasa «maree neagră» ci de mici curburile ce se plimbă pe valuri. Aș dori ca publicul să fie sensibil la acest joc al irizărilor ca și la umorul filmului meu».

Și acum nu ne rămîne decît să așteptăm să înceapă competiția de la Cannes—ediția 1968 și ca primul public al lumii (ca și juriul festivalului — totdeauna infailibil și totdeauna contestat) — să-și spună și ei cuvîntul despre «Te iubesc, te iubesc».

Adina DARIAN

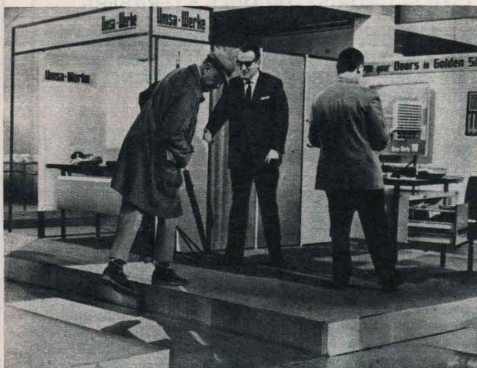
Panoramic Peste Latouri

UNCHIUL TOTAL



Tati — în spatele camerei

Tati — în fața camerei.



Orășelul fermecat Tatville a apărut în sfârșit pe ecrane. Orașul miraculos, construit de Tati, cheltuindu-și ultimii bani, poate fi văzut pe ecranele cinematografulor în «Play-time» — ultimul film al «omului cu pasul de gumă».

După «Mon oncle», se pare că Tati a încercat să meargă mai departe în marea sa aventură comică. El reușește să-și integreze comicalul său atât de particular în această satiră a americanizării uniforme, treptate și ireversibile a civilizației franceze moderne. Totul este nou în «Play-time», fiind în același timp, pe cât se pare, legat de ceea ce începuse cîndva Tati în «Zi de sărbătoare». Mai întâi comical vizual, subtil, neagresiv, discret. Pentru că în «Play-time» mai mult decît în oricare din filmele sale, Tati nu îngroașă efectele, nu accentuează și nu creează contraste violente spre a-și plasa gagul. E nevoie de spirit de observație pentru sezisarea comediei. Apoi gagul sonor, această mare descoperire

a lui Tati în lumea filmului comic, atinge perfecțiunea. Din acest punct de vedere, în «Play-time» totul pare neașteptat: dialogul aproape fără importanță, fiind limitat la o simplă componentă a benzii sonore. Pe primul plan trece o lume de zgomete, zgomete multe și de o incredibilă diversitate. Cele mai multe sînt zgomete mecanice. «În lumea de azi s-a răcit că obiectele sînt acelea care vorbesc cu voce tare», crede Tati, și ceea ce spun ele, ceea ce s-a văzut încă de la «Unchiul meu», ceea ce le face Tati să spună nu este doar comic, ci și foarte adevărat, cu cît mai adevărat, cu atît mai comic.

Acest comic al exactității, al fineții, al detaliului infinitesimal, este imaginea lumii așa cum o vede Tati, fără șarjă, fără caricatură, mai degrabă o poetizare a unei metropole prinse într-un spectacol destul de trist. Și să nu uităm că deasupra tuturor, bineînțeles, pășește fermecătorul domn Hulot, cu pasul de gumă și nelipsita lui pipă!

AVERTY-BÉCAUD



«Averty — Bécaud» — un show explozie



Jean-Christophe Averty, autorul faimoasei «Aguride», văzută de telespectatorii noștri nu prea demult, colaborează pe platoul de filmare cu Gilbert Bécaud, pe care cititorii noștri îl ascultă probabil pe discuri și au avut prilejul să-l vadă în carne și oase în cursul turneului pe care l-a întreprins în țara noastră.

Întîlnirea dintre cei doi — se spune în presa franceză — nu este de loc obișnuită fiind vorba de două temperamente aflate permanent sub presiune. Și cînd un «domn de 100 000 volți» se ciocnește cu unul de «100 000 de amperi» se produce o explozie... de bucurie. Pentru că cei doi pregătesc un show în culori, cu 20 de melodii filmate și puse în scenă care vor însemna tot ațtea tributuri omagiale plătitte picturii moderne, marea pasiune a lui Averty.

Deci decor:
Pop Art pentru «Domnișoara Lise»
Modigliani pentru «Mă întorc să te caut»
Kandinski și Miro pentru «Clopotele»
Vassarely pentru «Pierrot dansează»

Picasso pentru «Micile de-moazele» (inspirat de «Domnișoarele din Avignon»). Și încă altele de aceeași factură.

Scenariile... un album: într-un imens registru negru Averty a prevăzut totul, dar absolut totul pentru filmare. Fiecare plan corespunde unui desen și fiecare cadru își are trecut pe margine respectiva partitură. Fiecare desen este bineînțeles executat la scară redusă. Miro, Kandinski, Matisse în versiuni liliputane și colorate umplu paginile. Camera de luat vederi e prezentă și ea (desenată bineînțeles) ca și fiecare mișcare pe care o va avea de făcut. Nu mai rămîne decît ca decoratorii să mărească la scara platoului

desenele, dansatorii să se anime și Bécaud să cînte.

Și în timp ce show-ul cu 20 de melodii avîndu-l pe Bécaud ca interpret și pe cele mai vestite nume ale picturii moderne drept gir, Averty a și fost cuprins de frămîntări pentru alte pla-

nuri: încă un musical cu Yves Montand și apoi altul închinat lui Sidney Becket etc. Și toate astea tînuind și fulgerînd, prețind oboseala pentru că așa e Averty, cînd lucrează. Și lucrează mereu, mai ales pentru TV. care n-are timp să aștepte.

SERGE REGGIANI



Rénăscut din propria-i cenușă.

dacă se mai întreba cineva de existența lui.

Deodată, o explozie: 45 000 de discuri vîndute, o avalanșă de propuneri de film, o cotă nemai-pomenită în continuă ascensiune la box-office-ul vedetelor franceze. Chiar și Bruno Coquatrix, patronul patronilor de music-hall, al show-ului parizian, s-a plecat: «sala mea vă stă la dispoziție».

Miracolul? E simplu. Serge Reggiani, pe care cinematograful l-a părăsit, a devenit cîntăreț de music-hall și a triumfat. Vedeta de music-hall a înlocuit vedeta de cinema. Primul său disc a avut un succes urias. Admiratorii i-au descoperit o voce caldă, puțin răgușită, un mare talent de povestitor și de recitator.

A urmat televiziunea, marile săli, galele. La una din ele a fost felicitat personal de Elizabeth Taylor și de Richard Burton, fanatici admiratori ai beatlesilor.

Iată cum, o întîlnire întîmplătoare în casa Simonei Signoret, vechea lui parteneră din filmul lui Becker, i-au redeschis lui Reggiani drumul spre succes, punîndu-l în contact cu Jacques Canetti, producătorul de spectacole care a imprimat și primul disc al lui Reggiani, în care interpreta un poem de Boris Vian.

Și așa o vedetă a filmului a trecut, poate pentru totdeauna, la music-hall.

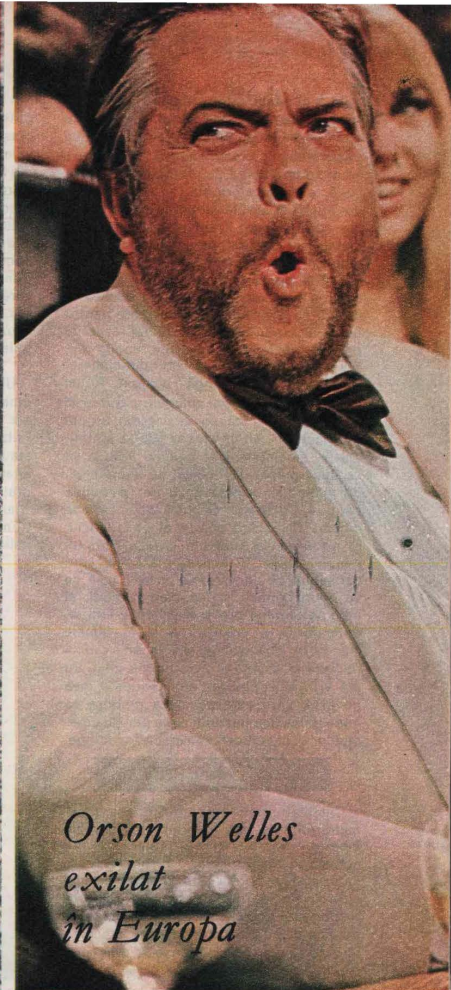
Producătorii începuseră să-l evite. Era de ajuns să i se pronunțe numele, ca să urmeze exclamația: «Niciodată! E piază rea».

Zadarnic se spunea că Serge Reggiani era unul din cei mai mari actori ai generației sale, că Sartre scrisese «Sechestrații din Altona» special pentru el, că jucase rolul de neuitat al lui Manda din «Casca de aur» a lui Jacques Becker.

Nimeni nu-i mai găsea un rol marelui actor. A urmat izolarea, retragerea din Paris, undeva în sudul Franței, dispariția din ochii publicului. Cînd și cînd



*Monica Vitti:
Hollywood-ul crește
cota vedetelor europene?*



*Orson Welles
exilat
în Europa*

CINEMATOGRAFUL PE CARE-L IUBESC ȘI CARE MOARE



de la Vincio BERETTA

«A fost odată ca niciodată»... așa încep basmele pentru copii și vă rog să mă lăsați să-mi încep articolul tot așa. A fost odată un băiat. Era prin anii 30-40. Europa se afla sub manta de plumb nazisto-fascistă, iar cinematograful (un anumit cinematograf) și cărțile (anumite cărți) îl ajutau să înțeleagă; îl ajutau să trăiască, îl ajutau mai ales să sper. Cinematograful a devenit pentru băiatul acesta o pasiune: ca să-și poată cumpăra biletul cu care intra în sala obscură, renunța adesea la lucruri care sînt foarte importante pentru un copil. Apoi, cînd s-a terminat războiul, băiatul a devenit matur (prea repede matur și nu din vina lui), a făcut din cinematograf o profesie pe lingă o pasiune. Acum însă, fostul băiat are timpurile cărunte și este socotit — cu un cuvînt din argoul tineretului — un «matusa» (de la Mathusalem, bineînțeles); la cinema trebuie să se ducă măcar de 7-8 ori pe săptămînă, din obligație profesională, dar pasiunea s-a dus, a dispărut. Să intre într-o sală de cinema înseamnă pentru el un supliciu, în nouăzeci la sută din cazuri. Sfîrșitul micului basm. Și scuzați-mă dacă, spre deosebire de adevăratele basme, cele ce se spun copiilor ca să stea cuminiți, al meu se termină prost, fără happy-end-ul, obligatoriu în povești, ca și în filmele «made in Hollywood» sau în alte țări — pe care le știți și voi, cei ce mă citiți. Eu am vrut să sintetizez aici modesta mea poveste, care este povestea multora ca mine: povestea pasiunii mele pentru cinematograf, care încetul cu încetul se stinge.

STĂRUIE O NEMULȚUMIRE

Cinematograful pe care-l iubesc, cinematograful pe care l-am iubit atît este pe moarte, pretutindeni. El suferă la ora actuală, în toată lumea, o involuție ce se datorează în primul rînd sărăciei de idei și motivelor de ordin economic. Se confecționează spectacole de film pe măsura publicului inferior și se refuză atacarea unor teme concrete, serioase (în mod special nu folosesc cuvîntul «eroice» de care s-a abuzat atît).

Veți obiecta poate că așa a fost dintotdeauna: că deci cinematograful a respectat tot timpul niște reguli economice stricte, la fel cu oricare industrie bine organizată. Aveți dreptate, probabil, dar pînă la un anumit punct. Este clar că în orice industrie bilanțul de sfîrșit de an trebuie să iasă bun. Iar cinematograful are și o funcție economică. Ar fi nejust să pretind contrariul.

Și totuși nemulțumirea stăruie, și totuși speraclu, care — pe cînd secolul nostru abia se naște — a reușit să desfacă, la concurență cu avangarda din celelalte arte, căsușele retorismului. Ba, aș spune, mai mult decît avangarda. Astăzi, în mina oficialilor sau a producătorilor ce nu alegă decît după speculații avantajoase, al își mîنینcă, grăbit, proprii copii, cei care au constituit pînă acum forța sa de șoc, generatoare a atîtor progrese în sensibilitate, în artă, în vis...

MELANCOLIA LUI PRÉVERT

Cinematograful pe care îl iubesc, pe care l-am iubit, este altul, mult diferit de cel ce se confecționează astăzi. Este cinematograful rus post-revoluționar, al lui Eisenstein și Pudovkin, al lui Ekk și Dziga Vertov, care vorbea de o revoluție adevărată — cea din Octombrie — dar propunea încă una, o revoluție de limbaj (una autentică, nu à la «domnul» Jean-Luc Godard)... Este cinematograful francez

din anii «frontului popular». De acord, la putere era Blum, iar Franța lăsa să fie masacrați republicanii spanioli. Dar cine voia să înțeleagă, înțelegea filmele venite din Franța. Autorii lor se numeau Duvivier, Carné, Renoir; este adevărat că primul practica un populism ieftin, dar în operele celui alt răzba cel puțin melancolia obsesivă și disparea dialogurilor scrise de Jacques Prévert, iar la al treilea, la Jean Renoir, exista, lucidă, prevestirea celor care în curînd aveau să ne lovească pe toți, în Europa. Este clar că nu atît la «Iluzia cea mare» mă gîndesc, cît la «Regula jocului».

Un cinematograf în slujba omului, a umanității. Peliculele de tentă socialistă ale lui Georg Wilhelm Pabst, opera lui Fritz Lang în Germania dinainte de instaurarea nazismului, mesajul ironic și anarhic al lui Buñuel în «Vîrsta de aur», grația spumoasă din acei ani a lui René Clair, doi cineaști nordici (Victor Sjöström și Carl Theodor Dreyer), cite un italian care pleca să se formeze în străi-

la index, Fritz Lang, Ernst Lubitsch) și cîțiva yankei adevărați, King Vidor, și Howard Hawks, George Cukor și John Ford. Aș spune, mai ales Vidor și Ford. Naziștii defilau la Nürnberg promițîndu-ne masacre și secole de haos, în Italia continua tragica farsă fascistă, iar filme ca: «Hallelujah!», «Casa mult visată» și «Stagecoach» (Diligența) însemnau dragoste pentru oameni, speranță, semnificau mai ales libertatea. Știați că «Diligența» lui John Ford practic nu a încetat să ruleze pe ecranele italiene nici măcar în anii războiului? Cenzura fascistă nu înțelegea evident nimic, spre norocul unora ca mine. Nu înțeleseră că povestea lui Johnny Ringo, omul în afara legii, era o poveste despre prietenie, înfrățire, omenie, lucruri complet opuse celor pe care le propaga fascismul.

Apoi apare un film în Italia anilor 1942: «Obsessione» (Obsesia). Pretextul era un roman american de James Cain, dar în film se vedea pentru prima oară un oraș italian «adevărat» și oameni «adevărați»,

culturi italiene. Opere ca «Paisà» și «Sciuscià», ca «Roma oraș deschis» și «Hoți de biciclete» ar fi fost de neconceput fără fundul de suferință și abuz care a intensificat eforturile și sacrificiile partizanilor din Italia.

De atunci s-au schimbat multe în Italia — practic, totul. Cinematograful ajuns la o dezinvoltură umană și morală care denunță o sărăcie totală de intenții, cu excepția aderării la diferitele mode și lipsa de prejudecăți ce se dezlănțuie tot mai mult. Desigur, autori cinematografici inteligenți, valoroși, angajați din punct de vedere cultural, au (sau mai bine dubitativul cor fix) dat cinematografului avînturi noi, au realizat și interpretat noi mituri; dar fondul uman al operei lor tînde din ce în ce spre un compromis de fond. Privesc panorama cinematografului italiene actuale și mă cuprind tristețea. S-au trădat pe sine aproape toți, chiar și cei mai buni: cei care au refuzat s-o facă, se pot număra pe degetele de la o mînă. Cinematograful italian, întregul cinematograf italian suferă de cîțiva ani încoace o involu-



Visconti coboară de la «Obsesiei» pînă la «Străinu» trecînd prin «Tremurătoarele stele ale Ursei mari».

năte (Visconti, Antonioni) în timp ce în Italia bîntuia cinematograful «imperial» și al «telefoanelor albe».

GRĂMEZI DE DOLARI

Cinematograful american din aceeași vreme. Da, și pe atunci Hollywood-ul alerga după bani, cît mai mulți bani, dar în bilanțurile marilor case cinematografice era loc întotdeauna pentru inițiative riscate, care se îngăduiau oamenilor de talent ce mușcau zăbala. De altfel, pînă și cinematograful comercial «made in Hollywood» era foarte diferit de cel de astăzi: era format din «musicals» și comedii elegante, sofisticate, cu interpreți care se numeau Clark Gable și Carole Lombard, Mirna Loy și Jean Arthur, James Stewart și Ginger Rogers, Fred Astaire și Claire Trevor. Pentru întreprinderile riscate, care de la început promiteau pierderea unor grămezi de dolari, se găseau emigranți din Europa (Erich von Stroheim — pus apoi

nu marionete trase de stori de către fasciștii de la Minculpop (firmă de tristă memorie a Ministerului fascist al culturii). Filmul era cu cheie și aungeau să fie discutate în el lucruri interzise: un personaj — vinzătorul ambulant — raționa ca un marxist. «Obsesia» era un preludiv la cinematograful italian de imediat de după război.

O FEUDĂ «MADE IN USA»

Mda, văd că încep să le cam amestec, dar trebuie să amintesc și asta. Dacă în ultimii 20 de ani a mai supraviețuit o epopee demnă de acest nume, aceasta este așa-numita «rezistență europeană» din timpul îngrozitorului război nazist și fascist. Iar imediat după război, exact în numele Rezistenței, s-a născut un alt cinematograf la care am ținut mult: filmul neorealism italian, care a însemnat cea mai vie și mai inspirată perioadă a rennoirii — nu numai filmice — a întregii

ție comercială care împiedică evoluția ideilor și a laturii autentic creatoare a filmului. Cinematograful italian este din punct de vedere economic și cultural o feudă a cinematografului «made in U.S.A.» deci este echivalent cu un monopol industrial. Mai există cîte un tînr care n-a fost încă înghițit de monopol (mă gîndesc la Marco Bellocchio și la al doilea film al său «La cina e vicina», care a fost primit mai prost decît merita, pentru că are defectul — după mine meritul — că se dă la toți și la toate), mai e cîte un regizor din generația mijlocie (Valerio Zurlini este însă singurul nume ce îl pot da) care să prefere inactivitatea concesiilor în fața mercantilismului. Dar există și niște Visconti care pleacă de la «Obsesione» ca să ajungă la «Vaghe stelle dell'Orsa» (Tremurătoarele stele ale Ursei Mari) și «Lo straniero» (Străinu), Fellini care renunță la ce poate da el mai bun (și după mine «maximumul» fellinian se află în primele sale două filme «Șeicul alb» și «Vitelloni») ca să se dedice unui baroc luxos ce

reuşeşte — e drept — să «epateze pe burgheze», să ne dea o plăcere vizuală permanentă, dar nu şi să interpreteze şi să ne ajute să înţelegem mai bine vremurile noastre, neliniştitele şi neliniştitoarele noastre vremi.

SPERANŢE ASTĂZI RESEMNATE

Dincolo de graniţele Italiei se pare că lucrurile merg şi mai prost. În Franţa, cred că aţi priceput că nu sînt dintre cei ce preţuiesc foarte tare aşa-numitul «nou val». În filmele lui Godard şi ale epigonilor săi există o manieră lustruită de naraţiune care sfîrşeşte întotdeauna prin a tulbura nu prin ceea ce se spune, ci prin ceea ce se «atinge» sau se ţine ascuns. Este vorba deci de cunoscuta dezinvoltură

mesajul său, devenit azi un refren secătuit; mai sînt cei din «free cinema», englezii care unul după altul au renunţat să-şi ţină splendidele promisiuni ce păreau a le face acum cîţiva ani. Băieţii «furioşi» din Londra şi împrejurimile ei au devenit excelenţi oameni de afaceri.

«OPIUMUL POPOARELOR»

Cinematograful de divertisment, «opiumul popoarelor», cinematograful de speculaţii neruşinate, sex şi violenţă, o lingură de sadomasochism şi un praf «intellectual» ca alibi. Dar există şi speculaţii mai morale. În clipa asta chiar, cinci regiori europeni sînt în America Latină, încercînd să înjghebeze — fiecare pe contul său — un film despre Ernesto «Che»

Latină şi a fost în Cuba lui Fidel de citeva ori).

MI SE MAI ÎNTÎPLĂ...

Desigur, mi se mai întîmplă uneori să merg la cinematograful cu pasiunea de odinioară. Din cînd în cînd, dragul, bătrînul meu «Don» Luis Buñuel reuşeşte să realizeze un film aşa cum vrea el, conform talentului său şi viziunii sale melancolice despre viaţă şi despre oameni. Şi mai apare cîte un film, din cînd în cînd, semnat de cîte un veteran glorios care nu se lasă (John Ford şi Howard Hawks în SUA, ca să dau două nume). Şi mai este şi Michelangelo Antonioni printre cei care nu au trădat şi nu vor trăda nicodată — de asta sînt sigur. Dar ultimul său film «Blow-Up» a trebuit să fie realizat în Marea Britanie, iar următorul «Zabriskie Point» va fi realizat în Statele Unite. E un fapt ce poate părea paradoxal numai unor naivi: dacă americanii îl finanţează pe Antonioni, cauza este răsunătorul succes comercial ce l-a avut filmul său acolo şi nu reflecţiile sale morale foarte actuale. Şi dacă «Zabriskie Point» nu va atrage publicul în săli, Antonioni va trebui — ca să nu-şi renege personalitatea — să ia de la capăt calvarul pe care l-a cunoscut de-a-lungul întregii sale cariere.

Există în lume tineri şi o frîmîtare, o dorinţă arzătoare a acestor tineri de a avea un cinematograful autentic «angajat», un cinematograful care să poată exprima valorile umane, un film «autentic».

Un cinematograful cu funcţii de integrare vitală. Educaţia prin ecran se face mult, pretutîndeni, pentru a învăţa pe tineri ce este cinematograful, cinematograful de calitate, dar în chip haotic; şi iniţiativele adeseori se contrazic între ele, căci poartă amprenta unor speculaţii de factură diferite, de la cea politică pînă la cea comercială, ca să nu mai vorbim de cea mai rea dintre toate — a banului (şi aici, ier-taţi-mă dar mă gîndesc din nou la filmele lui Godard et Co). Astăzi tineretul cere un contact direct, «de nesuprimat», cu cinematograful (acesta este termenul pe care l-au folosit într-un recent colocviu organizat special pentru ei, la Roma); cum să le refuzi această legătură directă pe care îndrăznesc a o numi de sînge, de nutriţie?

SACRIFICIUL, ESTE UMILIT

Şi în timp ce se întîmplă toate astea, mulţi cineşti de talent părăsesc cinematograful, sau fac «film publicitar», sau lucrează pentru televiziune, confecţionînd filme totodată neangajate. Aş putea cita aici duzini de nume, dar mă voi limita la cîteva: Ermanno Olmi în Italia, Henri Brandt şi Alexander Seiler, aici, în Elveţia, unde locuiesc eu (sînt sigur că de ei n-aţi auzit), Luis Alcoriza şi Jomi Garcia Ascot în Mexic. Unul, Alcoriza, este scenaristul şi discipolul favorit al lui Buñuel; celălalt se ocupă acum de publicitate, dar a creat cu ani în urmă în Cuba, după venirea la putere a lui Castro, cîteva opere exemplare, şi mai ales a realizat cel mai tulburător film dedicat vreedată războiului civil spaniol. Filmul se numeşte «En el balcon vacío» (În balconul gol).

În tot ceea ce am scris aici — cam haotic, îmi dau seama — există fără îndoială o latură «morală». Mă supără şi mă tristeză uşurîna cu care — la fel ca şi în cinematograful — sînt tratate moravurile, gustul, răspunderile artei, în toate manifestările vieţii. Nu sînt un Cato; îţi să vă asigur că este rolul cel mai depărtat de posibilităţile mele. Dar sînt convins că în cinematograful este sistematic umilit spiritul de sacrificiu, este umilită acea muncă ce iese din traseul prestabilit al culturii aservite consumului şi confortului. Sînt pentru recunoaşterea meritelor profunzimii, pentru premierea lucrului muncit şi conştiinţă.

Poate că o dată mai mult îmi fac iluzii. Citec mult, e normal şi mai ales şi în primul rînd masa de reviste şi revistele specializate. Azi, mai ales, tinerii vorbesc mult despre reînnoirea «limbajului» cinematografic; apar ca ciupercile după ploaie cei ce ar putea fi numiţi «neofilologii» cinematografului, ca şi cum, după Eisenstein şi Pudovkin, ar mai fi ceva de inventat în materie de limbaj.

SUROGATE AUTENTICE

Se vorbeşte mult în schimb — cel puţin aici, în Occident — despre structuralism, şi modul în care se aplică el la literatură şi la artele figurative. În ce priveşte cinematograful, prin structuralism se înţelege înainte de toate articularea intelectualistă a filmului. Ajunge să fii atent la parolă — «sintaxa» cinematografului — în derivaţiile sale strict ştiinţifice şi tehnice (ceea ce, lăsaţi-mă să fiu răutăcios, justifică crearea unor «genii» la Claude Lelouch). Înăuntrul acestui microcosmos de angrenaje mecanice, de componente optico-romantice, de instrumente şi descoperiri tehnice, structuraliştii văd apoi, cu o privire mai mult ascuţită decît sensibilă, o întreagă implicaţie de repercuriuni senzoriale, în care ticurile la modă şi convenţiile anticonvenţionale (sau mai bine zis provocarea «beat» în faţa societăţii constituite) devin surrogate de inspiraţie autentică.

În acest fel, şi exigenţele structurale ale limbajului poetic (ori pentru mine, opera cinematografulă este poezie) decad, pînă la a deveni seci, grăbite, nerăbdătoare soluţii «de scurtătură». Se manifestă în mare măsură tendinţa de a se servi de un material «prefabricat», iar rezultatul opere pare un fel de «collage» care, dîndu-şi la o parte rosturile interne concrete, proprii creaţiei artistice, crede că le poate înlocui cu o frenetică, dinamică mişcare exteroară. Ca şi cum ai agita cioburile unui mozaic, amăgindu-te că le poţi pune apoi la loc, unul cîte unul, şi forma din nou întregul, după prescripţia «a se agita înainte de întrebîntare» a farmaciştilor de altădată...

În timp ce, după mine, este nevoie (chiar în anii şaptezeci, chiar în era spaţială) ca maturizarea artistului să-şi urmeze calea firească: ca fiecare dintre noi să acţioneze personal, să verifice personal fiecare parte a limbajului nostru, a capacităţii noastre expresive, să o retrăiască din interior şi să o restituie de fiecare dată ca un lucru nou, sau reînnoită de la rădăcină.

N-AŞ VREA

Ştiu: este un efort la care, în această epocă a vitezei, se renunţă la plăcere. Şi n-ar fi greu pentru autor să dea din nou exemple, dintre numele cele mai răsunătoare ale cinematografului contemporan.

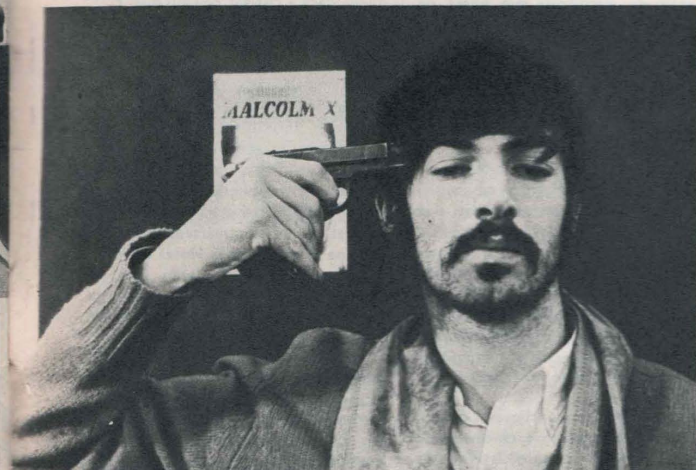
Daţi-mi voie să fiu îndurător şi să pun punct. N-aş vrea să tulbur visele burghezului convertit la revoluţii albe. Asta nu împiedică, după cum spuneam, ca problemele cinematografului şi ale evoluţiei de mase să fie tot mai neliniştitoare şi mai complexe.

Ier-taţi-mi lunga confesiune: o datoram în primul rînd mie însumi. Spuneam la început că mă duc să văd filme de parcă m-aş duce la un fel de tortură. Dar se întîmplă uneori să intru toţi în sala obscură cu pasiunea copilului de altădată. Peste cîteva zile, la invitaţia unor prieteni foarte tineri de la cineclubul unui tîrguşor de provincie, mă voi duce să revăd pentru a zecea sau a douăsprezecea oară, «Magazin» de Buñuel, şi să-l prezint unui public de maximum cincizeci de oameni tineri, la fel cum eram eu pe vremea cînd cinematograful era pasiunea mea cea mare. Răstimpul unei seri, voi fi în mijlocul unor oameni care vorbesc acelaşi limbaj ca mine. Va fi o adevărată sărbătoare, căci mă voi simţi mai puţin singur, mai puţin trist.



În «Chinoisaica» Anne Wiazemski şi Jean-Pierre Léaud se joacă de-a drama...

...iar Lev de Bruijine de-a tragicomedia



franceză. Şi mai este şi provocare voită, care nu frapează imaginaţia spectatorului ci vrea cu orice preţ să-l zgîlţie. Nu reuşesc să diger un asemenea cinematograful: în el, şiretenia intelectualistă prevalează întotdeauna asupra poeziei. Dar, veţi spune, în Franţa mai există şi Truffaut. Ştiu şi eu acest lucru, şi ţin mult la cinematograful lui Truffaut; dar cît timp va trebui să treacă pînă se va reîntoarce el la lucru după eşecul comercial al lui «Fahrenheit 451»? Un cineast american genial, Orson Welles, s-a exilat în Europa de douăzeci de ani, tocmai din cauza înşelăciunilor comerciale ale capodoperelor sale. Mai este şi Bergman, care continuă obsesiv

Guevara. Pînă azi, niciunul din cei cinci nu pusesse vreedată piciorul în America de limbă spaniolă sau portugheză, niciunul dintre ei nu demonstrase pînă acum vreo emoţie în faţa nenorocitelor condiţii de viaţă ale latino-americanilor. Dar un film despre «Che» va fi fără îndoială o afacere bănoasă. Şi acela dintre aceşti cinci regiori care va reuşi să-l realizeze, nu numai că va cîştiga o groază de bani, dar pariez că va reuşi să-l înveţe pe partizanii de acolo care este tactica războiului de partizani cam în maniera cărţii lui Régis Debray («Revoluţia în revoluţie» — hazlie carte pentru unul ca subsemnatul, care cunoaşte destul de bine America

3 scrisori de la IRINA PETRESCU

Moscova

Cind părăsisem Moscova, acum doi ani, știam că am să mă mai întorc acolo. Am eu o superstiție a mea, ieșită poate din lene sau din temperament antiturcic, că dacă epuizez un oraș, n-am să-l mai revăd niciodată. Am sărit atunci cu bună știință Pușkinul, Tretiakovul,

și mă gîndeam cu plăcere la un somn greu.

A plouat tot timpul de la Șeremetievo la Moscova — cel mai frumos drum care leagă o metropolă de aeroportul ei. Tivit cu mesteceni și case de lemn; un peisaj calm și umed, neadevărat de transparent. Mi-ar fi plăcut să ne oprim acolo și să bem ceai într-una din casele cafenii, decolorate de ploaie, cu ferestre cit pumnul.

Primul contact cu orașul a fost tirziu, spre seară. Stătuse ploaia și nu se mai gîndea nimeni să doarmă. De la «Ucraina», cu un autobuz în care șoferul îngina înaintea fiecărei stații: «pregătiți-vă pentru coborire, urmează... X».



sau parcul Gorki... pentru că — și-am spus odată cînd veneam de la Budapesta — ce formidabil e să te întorci undeva...

Am ajuns la Moscova joi după amiază. Ploua mărunț și rece, recitam cu Nuțu în cor:

«un brotac
prost și mic,
sare-n lac;
bildibic,
oac»

— patru minute pînă în Piața Roșie.

Uite hotelul la care am stat acum doi ani...; la etajul al șaptelea era un bar; mergem?... zîmbesc, nu mai e Sir Charles Evans pe care toată lumea îl confunda cu Bernard Shaw, nu mai e Rex Harrison, nu mai e Sophia Loren sau Norman Wisdom... Să fi rămas doar poate Raj Kapoor care a fost invitat și anul acesta și care stia să bea frumos...

Părăsim hotelul și măsurăm Piața Roșie toată. Aici s-a născut Moscova acum 8 secole, aici s-a născut iar Moscova, acum 50 de ani. Forfotesc continuu în Piața vizitatori din toate colțurile lumii; se adună măsurînd pios dalele gri din fața Mausoleului, atunci cînd ceasul arată ultimele minute care mai lipsesc orei întregi și urmăresc cu respirația tăiată mersul cadențat al gărzii executînd schimbul în cadența bății ceasului din turn.

Aici, ca și la Leningrad, în Piața Palatului de Iarnă, te înfioară prezența Revoluției, a miilor de tunici și fețe nerase care au adunat în tăișul privirii lor adevărul de care ne bucurăm azi cu inconștiență.

Iartă-mă, devin patetică, și mi-e puțin rușine.

Am să te caut la întoarcere și am să-ți povestesc atunci despre culorile Mării

Baltice și melodia celei mai ciudate limbi, pe care am ascultat-o la Tallin, despre catedrala-muzeu din Riga, despre oamenii minunați pe care i-am întîlnit la tot pasul, despre Inokenti Smoktunovskii...

Sîntem astăzi din nou la Moscova. Plouă. O ultimă întîlnire de rămas bun, cu vodcă multă, cu cîntece murmurate blind, cu priviri înduioșate discret. Stanislas Rostocki întrebă de Liviu Ciulei, de Silvia Popovici, de Mihai Julian.

Nuțu a uitat să mai vorbească englezește și să se mai uite la ceasul lui, nou, de buzunar: mîncăm piersici zemoase și dulci și nici nu ne dăm seama că pînă la plecarea avionului au mai rămas doar patru ore. E foarte liniște, se aude ploaia șiroind, o adevărată ploaie de toamnă. Și dintr-odată ni se face dor de casă și de soare.

PARIS

Din nou la Paris, în drum spre Hollywood, am avut răgazul să revăd colțurile alea nemaipomenite, despre care ți-am scris astă primăvară.

În Saint-Germain ploile de iarnă au crescut simțitor lăstarele bitnicoase cu podoabele lor de păr și petice. Șuvoaie de plimbăreți fără bilete de călătorie trec nestingheriți între Apollinaire și Deux Magots, pentru ca, plictisiți apoi, să doarmă scurt pe gurile de metrou, cînd nu-și permit să ronțăie mai mult decît o baghetă cu crevurust — import de peste ocean cu numele de «hot dog».

Mesele mici, rotunde ale cafenelelor, înghesuind burți măsurate cu lanțuri de ceas și aparate de fotografiat, s-au mutat înăuntru. E adevărat ce spunea un prieten al nostru, că vara la Paris nu dai de un francez, într-atîta e înecat de turiști, dar toamna cînd pe marile bulevarde merg umbrele colorate și cizmele cafenii, cînd se consumă mai mult vin roșu decît coca-cola și metroul s-a scurșit, Parisul pare că a redevenit al parizienilor.

La «Comprador» — hotelul cochet și ieftin la care trag de obicei, M-elle Jeanine e roșie, transpirată și nu mai conține schimbînd fișele automatului de comunicație de la parter; reține bilete de music-hall unei numeroase delegații de indieni adevărați cu turbane și sariuri; comandă 50 de tăvi cu micul dejun clasic: cafea cu lapte, unt și gem și nu uită să mă-ntrebe dulce dîndu-mi cheia, «ce mai fac M. Șerban, M. Pintilie sau M. Popa». Proaspăt spălată, mă duc la bistroul din colț, unde beau «tonic indian» (Schweeps — o băutură sifonată și foarte amară) care tonifică intr-adevăr, pentru că după o noapte petrecută în tren de la Bruxelles la Paris, am totuși puterea să întreb pe patroană dacă l-a născut fata și cum îl cheamă pe

țînc, sau dacă electricianul chel cu care jucam biliard, mai este campionul cartierului la puncte. Este. Toate sînt la locul lor; parcă am plecat ieri; iar doi pași mai încolo, opticianul scund de la care am cumpărat cu Popică niște lentile, mă salută familiar, întrebîndu-mă dacă a cîștigat colegul meu concursul de la Amsterdam, sau nu. A cîștigat. E bucuros și mă atrage înăuntru — perfidul — să-mi arate cele mai noi și mai fabuloase de scumpe rame de ochelari.

La colț, întîrziu o jumătate de ceas în fața unui magazin cu «farces attrapes» și ezit între a cumpăra niște dinți de vampir care fluieră, sau un ochi de material plastic.

Încet pe rue Montmartre, spre Hale, apoi pe Rivoli, pînă la Hotel de Ville, spre acel tîndru și mereu gata de redescoperit cartier, puțin umblat de turiști — Marais-ul — cu străzile lui de carton presat și felinare de diplă.

Nu vin străinii aici, și lumea bună a Parisului s-a refugiat în cîteva cafenele în care s-a concentrat — ca și visă vis, pe Rive Gauche — curentul de teatru cel mai la modă de cîțiva ani încoace: «cafe-theatru», un gen de lectură dramatizată în picioare, în cadrul restrîns și luminat intim al vreunei cafenele care nu servește băuturi alcoolice; sau în pivnițe vechi de sute de ani, fără degajamente și cortină, fără remunerație fixă, fără impozite fiscale; de obicei piese scurte, îndrăznețe, pline de farmec și de absurd, cu tineri normali și anormali, cu căutători de adevăr și fericire, ca și semenii lor care consumă suc de roșii la mesele de vis-à-vis. Uit unde se desfășoară spectacolul, și privesc perechea din fața mea care-și mîngie absent minile. Au degetele foarte lungi, și mi se pare că i-am mai văzut undeva.



HOLLYWOOD

Un obiect de constantă admirație: butoanele.

Butoanele — celula-foto — care deschid ușa garajului, butoane care se blochează adesea când te grăbești (și taxiurile sînt suprasolicitate) butoane care aerisesc o bucătărie care nu miroase niciodată a prăjit, pentru că prăjeala face rău la ficat, butoanele care evacuează apa din bazin sau o încălzesc la temperatura oceanului, a aerului, a nisipului la soare, a nisipului la umbră, butoanele care distribuie pe străzi timbre, ziare și țigări, butoanele... Și aici dă-mi voie să mă opresc, să mă minunez și să apăs iar pînă ce se vor porni toate clacsoanele să tipe: butoane fixate pe fiecare stilp de stop automat care, dacă vrei să treci strada, opresc pentru tine suvoale de mașini bortoase și grăbite.

Pentru că în California oamenii nu merg pe stradă. Sînt prea ocupați și prea severi ca să se uite la vitrine — si eie știu asta pentru că nu expun decît manechine în mărime naturală, îmbrăcate lucitor, asupra cărora o secundă

dacă se opresc farurile albe, este ajuns: ele strălucesc, zîmbesc și mor, pentru a reinvia — tot degeaba — în secundă următoare. Americanii nu sînt atenți; hainele le cumpără de gata și dacă funda care traversează pachetul e albastră, știu că garanția magazinului Sachs e suficientă pentru a se considera eliberați de complexe vestimentare.

Aleargă ca nebunii pe străzile cu 5 și 6 culoare, de-acasă la birou, de la birou acasă, de-acasă la cinema, la club și înapoi. Iar ca americanului de vîrstă medie să nu-i crească burta, i se recomandă să facă mișcare. Și atunci — pentru că-și iubește sănătatea, copiii și ținuta — aleargă, aleargă disperat în zori și în amurg cite 15 minute pe plaja goală. S-au obișnuit cu acești alergători în pantaloni pînă la genunchi, și păsările cenușii și blinde care populează iarna plaja Californiei, și zdrențăroșii care, pe plajă ca să servească un cocteil de șampanie cu suc de portocale, alcoolicii care vor să-și înceapă ziua cu măsură. La prînz americanul din California mănîncă puțin și atent. Un sandvici, o salată verde cu stafide, alune și sos de maioneză, o cafea. În primele zile cînd mi se servea ceva asemănător în casa în care locuim, așteptam pînă ce nu mai mișca nimeni și fugeam în oraș să-mi cumpăr un hot-dog, o piinută lungă cu crevyrust fierbinte muiat în muștar, virit în coajă ca un miez, sau alteori cînd

bucătarul avea day off, adică zi liberă, sîmbăta sau duminică, coboram în down town și comandam o listă întreagă de nebunii.

Mi-au trecut apucăturile de gurmaș dintr-o zi cînd, descoperind la Beverly Wilshire un chelner italian care părea să știe că România nu e regina Greciei, am fost întrebată după ce comandasem: — «Mai așteptați pe cineva?»... Nu. «Cum... — stupoare — ați comandat toate astea numai pentru dumneavoastră?»... Da. «Well, it's up to you...» (un fel de: mă rog, treaba dv.) și m-a privit îngăduitor, admirativ și trist, nereușind să-și explice raportul dintre subțirimea mea și cantitatea de mîncare cerută, decît probabil printr-un fel de maladie... «Poor girl» — zăcea pe fața lui.

Am înțeles mai tîrziu că masa principală este cea de seară, între 6 și 7, cînd se întorc oamenii de la slujbă și cînd cu greu am reușit să-mi impun iar originalitatea... salată verde și portocale. — «Nu, categoric, la voi în țările socialiste, toate sînt pe dos»... «Așa o fi»...

Dar ca să le fac plăcere amfitrionilor am început să deprind regulim lor alimentară, care, am descoperit mai apoi, se supune de fapt unor reguli de igienă socială.

Pentru că mi se pare esențial într-un efort de acomodare să încep a mîncă

asa cum se mîncă. Și, treptat, atunci înțelegi cit este de bun porumbul fiert servit în chip de garnitură la friptură, supă de scoici, și cumsecadea «apple pie», plăcinta cu mere de care americanii sînt foarte mîndri, sau cafeaua zemoasă... fără zaț. Ca să vină apoi rîndul emisiunilor de televiziune întrerupte din 10 în 10 minute ca să-ți se amintească ce nuanțe noi de parfum s-au importat din Spania (de ce din Spania?), ce crocanți sînt cartofii pai marca X și cum ți se poate servi acasă un tort imens pe care scrie corect: «Happy birthday» cînd împlinesti 25 de ani, sau 35, dar mai ales ce loțiune trebuie să întrebuințezi ca să-ți fie părul moale, respirația parfumată, unghiile tari, mersul elegant, obrații roz, zîmbetul sexy, tenul fraged. Dar desodorantele...? Doamne... de aer, de corp, de pîr de animal, de algă veche; spray-uri, pudre, pastile, lichide, fluide, viscoase, vaporizate. Nimic nu trebuie să miroasă. Și nu miroase. Nici capra celebrei Kim Novak, pe care o poartă în permanență la toate cocktailurile, în vizită, sau la reuniunile de la Actor's Studio, nici cîinii lui Gregory Peck, nici maimuța lui James Coburn, nici papagalii Lanei Turner, nici broaștele pestoase ale Barbarei Bouchet. Nici mîncarea. Nici florile. Nici benzina. Totul e steril, curat, aerisit. Vorba lui Godard: «Made in S.U.A.».

Irina Petru

IDOLII

deceniului



CLAUDIA CARDINALE

cea mai
modestă
celebră

Nu sînt cinci ani de cînd Claudia nu cîștiga nici cît o starletă de la Hollywood. Deși era considerată o vedetă, în ordinea preferințelor, imediat după Sophia Loren și Gina Lollobrigida. Ea singură recunoaște că pe atunci încasa abia catif cît să-mi duc zilele». Astăzi situația s-a schimbat mult, dar celebră este încă departe de a se bucura de onorariile pe care le pretind celelalte două compatrioate ale sale. Ca să facă filmul care-i place, ca să lucreze cu regizorul pe care-l prețuiește, ea acceptă nu o dată onorarii mai mult decît modeste. «Munca pentru mine înseamnă plăcere și vacanță». Dacă i se atrage atenția că tinerețea ca și frumusețea nu sînt veșnice, ea ridică din umeri: «Nu vreau să mă gîndesc altă de departe. Îmi place munca pe care o fac, îmi place să știu că pot răsplăti cu ceva încrederea pe care producătorii, regizorii și publicul o au în mine. Este cel mai mic lucru pe care-l pot face pentru ei. În timp ce ei fac totul pentru mine».

«La Cardinale», cum îi spun italienii, adică unica, s-a lansat la un concurs de frumusețe: a fost aleasă «Miss Tunisia». Dar cea mai frumoasă fată din lume» (pentru că și ea, ca altele altele, a început prin a fi «cea mai frumoasă») este astăzi una din cele mai prețuite actrițe din lume.

Discretă cu viața ei, «antipatic de serioasă», Claudia Cardinale se ferește de publicitate cu riscul de a nu fi în atenția lumii, risc pe care puține vedete și-l asumă. «Mai bine birfită, decît uitată» este o deviză de notorietate mondială în lumea ei. Nu este însă și crezul Claudiei. Marcello Mastroianni spune despre ea: «Este o fată simplă și sănătoasă, nevoită să trăiască între nevropați și ipocriți. Adică, vai, în mediul nostru». Iar regizorul Hathaway declară: «Nu m-a mira ca C.C. să devină una din cele mai mari actrițe ale lumii.»



JEAN-PAUL BELMONDO

cel mai urît cuceritor

Astăzi Henry Fonda îl consideră unul din cei mai mari actori ai lumii, iar Peter Brook spune despre el că este cel mai bun tînăr actor din Europa. Ieri însă: «Am avut un început greu, lung și obscur. Se spunea că nu am har... Dar cum părinții mei preferau să mă vadă pe scenă decît pe ring (am fost boxer pînă la 18 ani), tata m-a dus la André Brunot să dau o probă. Am fost lamentabil. A doua zi, stîngerit, Brunot l-a mărturisit tatii: «Vă pierdeți timpul și banii. N-are nici o șansă.» Încă păținat din fire, abia după acest verdict implacabil, Jean-Paul s-a ambiționat. Rezultatul? În 1961, după un debut strălucitor în teatru și alte apariții mai puțin strălucitoare pe ecran, filmul lui Godard «Cu sufletul la gură» îi aduce «un renume de aur». Între 1961 și 1964 a turnat 19 filme. Poate că afirmația actriței Joan Crawford «star-sistemul a murit» să fie valabilă dincolo de ocean, în Franța însă el este mai înfloritor ca oricînd. Cîți actori pot duce în spinare un film numai pentru că numele lor apare pe generic? Patru. B.S., Gabin, Fernandel și el, adică, Bébél. În 1964, Bébél avea la activ, pe lîngă porecla faimoasă, 25 de ani și 30 de filme.

Există o modă Belmondo, un «belmondism» care să tină de mit? Posibil. Dar nu alimentat de Jean-Paul. Actorul cel mai puțin răsăfat, cel mai anti-vedetă, cel mai conștiințos, cel pe care succesul l-a schimbat cel mai puțin. «Nu-mi place publicitatea, detest tot ce mă obligă la o viață mondenă. Sînt deseori întrebare dacă-mi plac banii. Știu și eu?... Nevoile mele sînt minime, dar știu că mine este aproape și s-ar putea ca mine să n-am din ce trăi. Să vă amintesc cîți mari actori au murit în mizerie?»

Se spune despre el că este urît, cel mai urît cuceritor din istoria filmului. Partenerul lui însă îl consideră fascinant, o prezență totodată plinoasă.

Jean-Paul Belmondo poate fi considerat azi «Primul» în Franța, așa cum «cap de afiș» au fost Gabin (în anii '30) și Fernandel (în '40). Și totuși, Bébél are o mare nemulțumire, o nemulțumire imensă, covârșitoare, care-l întuneacă toate succesele cinematografice: deși a făcut mult teatru, nu și-a găsit marelui rol pe scenă. «Este — spune el — cel mai mare reghi pe care mi l-a jucat demna Casă a lui Molîère». Pentru că el vrea să apară la Comedia Franceză. Într-un rol pe măsura lui.

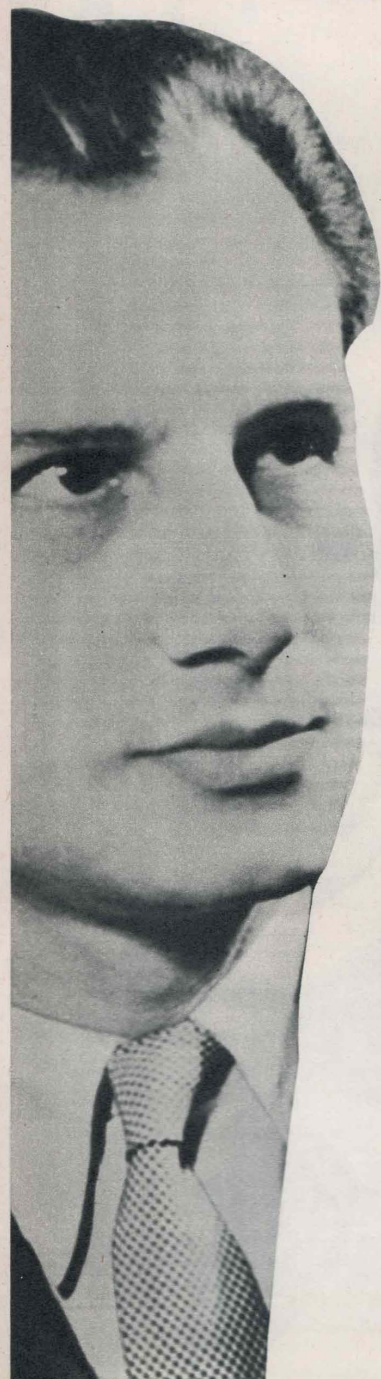
MARIUS
TEODORESCU



despre



ILINCA
TOMOROVEANU



O întâlnire întâmplătoare pe coridoarele Casei Scintei. Pe urmă, câteva probe fotografice în care viitoarea candidată a Conservatorului «Ciprian Porumbescu» vădea, pe lângă o deosebită fotogenie, asemănări cu... Antonella Lualdi.

Cînd a apărut pe platou, în lumina proiectoarelor și a simțit ațintit asupra ei obiectivul aparatului de filmat, părea speriată și gata de fugă. La repetiții era însă fără trac, dădea impresia că se amuză, făcea totul în joacă (poate ca să-și ascundă emoția). Am filmat-o de câteva ori asigurînd-o că, de fapt, e doar repetiție, un vechi truc care dă totdeauna rezultate. Au fost cele mai bune «bout-d'essai»-uri și ele au decis distribuția. Și așa o debutantă (o «neprofesionistă» cum, în mod neplăcut, se spune cînd apare cineva care n-a îndeplinit obligatoriul stagiu al scenei), o debutantă s-a trezit cu rolul principal feminin, Marina Bota, din filmul «Mindrie».

Era însă mult prea tinăra față de vîrsta pe care ar fi trebuit să o aibă eroina. Am modificat scenariul nu numai ca s-o aduc pe Marina la cei 18 ani ai interpretei sale, ci i-am modelat și caracterul, i-am schimbat reacțiile. Actrița își «scria» uneori rolul și Marina, cea din film, a apărut independentă de cea care fusese inițial în povestirea cinematografică literară. Aducea, în scenele sale cele mai bune, o atașantă sinceritate și contura un tip de adolescență francă, fără ocolișuri. Greșea doar atunci cînd căuta să fie «la fel de actriță» ca actorii alături de care juca și simplitatea ei obișnuită se încărca de inutilele procedee profesionale.

Nu se gîndise pînă atunci că ar putea, într-o zi, să fie actriță. Dar în timpul filmărilor a început să se pregătească pentru examenul de admitere la Institutul de Teatru. Și a apărut în fața comisiei ca oricare dintre candidate, fără să spună că ea este actriță.

Intrată în anonimatul anilor de studenție ca într-o uniformă de școală, obligatorie. Ilinca Tomoroveanu și-a refăcut debutul, după absolență, de data asta în teatru. Cristina din «Moartea unui artist» aducea pe scena Naționalului, în plus față de Marina Bota, nu numai experiența anilor de studiu, ci dovedea mai mult decît la primul rol existența unor posibilități multiple și un joc discret și nuanțat.

Sinceritatea și discreția mi s-au părut totdeauna a fi principalele sale calități. Discreție alimentată de timiditate, sinceritate izvorâtă dintr-o constituție psihică armonioasă.



Anticariatul Nr. 6-
Lei 3.75

în
numărul
viitor:

Ancheta:
Mergeți
la
Cinematecă?
De ce?

4/19092/16.11.73
Anticariatul Nr. 6
Lei 3.75