

nr. 9
ANUL V (57)
revistă lunară
Stavinsky
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

București — septembrie — 1967





SUMAR



Coperta I. Regretata **Françoise Dorléac**, actrița franceză cunoscută la noi din filmul «Omul din Rio».

Foto **UNIFRANCE**

Coperta IV. **Emanoil Petruș** în rolul Bărbat, din filmele «Răpirea fecioarelor» și «Răzbunarea haiducilor».

Foto **A. MIHAILOPOL**

	Care este soarta cinecluburilor? — de <i>Eva Sirbu</i>	3
MARI FESTIVALURI	Moscova — de <i>Ecaterina Oproiu</i>	4
	Berlin — de <i>Gideon Bachmann</i>	6
	Cannes — de <i>Enrico Rossetti</i>	7
CRONICA	«Șeful sectorului suflute»	
	«Castelani» — de <i>Mihail Lupu</i>	9
PANORAMIC PESTE PLATOURI	Reportaje realizate de: <i>Eva Sirbu, Alecu Borzea, Ștefan Racoviță, Adina Darian, Radu Gabrea</i>	11
CAMERA ȘI STILOUL	Filmul cu băți și împușcături — de <i>Radu Cosașu</i>	17
MICROPORTRETE	<i>Toma Caragiu</i> — de <i>Adina Darian</i>	20
	Chiar și idoli mor — de <i>Rodica Lipatti</i>	21
	Cine ești dumneata... <i>Françoise Arnoul</i> ? — de <i>Gideon Bachmann</i>	28
CORESPONDENTE	Varșovia — Un regizor ciudat — <i>Has</i> — de <i>Maria Oleksiewicz</i>	22
	Paris — Există o cinematografie belgiană? — de <i>Robert Grelier</i>	23
LUMEA VĂZUTĂ CU OCHI DE CINEAST	Frumoasele zile din <i>Alpbach</i> — de <i>Romulus Vulpesu</i>	24
MICROMONOGRAFIE	<i>Stroheim</i> — gigantul mutilat — de <i>Radu Gabrea</i>	26
CINEMATECA	<i>Monicelli</i> — Deschizător de drumuri — de <i>D.I. Suchianu</i>	29
	<i>Fișier</i> — de <i>B.T. Ripeanu</i>	30
SULPLIMENT	«Tar și generali», «Cine vrea s-o ucidă pe Jessie?», «Recompensa», «O zi nu tocmai norocoasă» — semnează: <i>Marius Teodorescu, Al. Crețulescu, Ion Mihu</i>	IV
	Cronica documentarului... etnografic — de <i>Dinu Kivu</i>	V
	A vedea și a auzi — de <i>Ion Cozaban</i>	VI
	Filmul și... iluzia lipsei de iluzii — de <i>Gelu Ionescu</i>	XI
	Convenția care înghețează ideea — de <i>Ileana Bratu</i>	XII
	Trei secvențe cinematografice — de <i>Valentin Silvestru</i>	XIII
	Un poet al peliculei: <i>Claude Lelouch</i> — de <i>Alice Mănoiu</i>	XIV
	Cartea de film — de <i>Ion Barna</i>	XV

PREZENTAREA ARTISTICĂ
Radu Georgescu

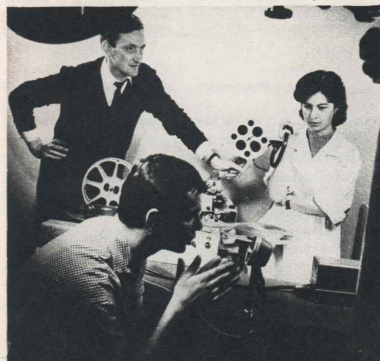
PREZENTAREA GRAFICĂ
Ion Făgărășanu

CARE ESTE SOARTA CINECLUBURILOR ?

*Cineclubul
nu este o invenție
scriptică*

*Cineclubul
este avanpostul culturii
cinematografice*

*Cineclubul
nu este o joacă
de copii mari*



Pasiunea lui Sandu Dragoș ține de zece ani. Pasiunea Sandei Bașa abia a început. Să n-o descurajăm, măcar și din egoism: ne-ar putea costa câteva mii de pasiuni nedescoperite.

4 000 ÎN U.R.S.S.

560 ÎN FRANȚA

170 ÎN POLONIA



Ea este eroina unui film scris de un necunoscut, regizat de un necunoscut, filmat de un necunoscut. Ea însăși este o vedetă necunoscută. Ceea ce n-o împiedică să joace ca și cum miine ar trebui să câștige juriul Cannes-ului.

Față de importanța care se acordă la ora actuală în lume mișcării de cineamatori, ideea cineclubului — avanpost al culturii cinematografice — nu este o Americă descoperită de noi; pretutindeni în lume cineclubul este socotit veriga esențială, puntea care leagă arta cinematografică de marea masă a spectatorilor — față de cele 4000 de studiouri de cineamatori din URSS, 560 în Franța, 170 în Polonia, față de sutele de cinecluburi care funcționează în toate colțu-

**Reportaj
de
Eva
SÎRBU**

rile lumii, cifra 83 poate să pară mai mult decât modestă. Dacă ne gândim însă că ele au apărut singure, s-au născut numai din pasiunea unor oameni pentru film, că nu au avut și nu au nici la ora actuală, cu excepția cinecluburilor sindicale, o bază materială sigură și permanentă, cifra devine miraculoasă, monumentală, astronomică. Cum s-au născut? Cum s-au înmulțit? Ce le-a ținut în picioare timp de 10 ani?

(Continuare în SUPLEMENT pag. 1)

MARI FESTIVALURI ALE ANULUI

MOSCOVA

Marina Vlady la acest festival: o apariție meteorică.



Programul Festivalului de la Moscova este, cantitativ, atât de grandios, încât criticul-erou, dacă își bagă în cap să facă un act de vitejie, poate vedea zilnic 8 filme de lung metraj și 6 filme de scurt metraj. La sfârșitul festivalului el se va putea lăuda (dacă va mai putea) că a văzut peste 100 de filme. Organizatorii s-ar putea să-l decoreze, iar confrății să-l treacă pe lista martirilor creștini. Nimeni însă nu a fost trecut pînă acum pe o listă asemănătoare.

Regizorul Virgil Calotescu, Mihnea Gheorghiu, șeful delegației române și Iurie Darie (cu Zenaïda Kirienko).

Pentru că festivalurile nu prea îndeplinesc funcția. Chiar și cele mai laborioase întâlniri cinematografice emană o atmosferă de kermează, de excursie studentască și uneori de picnic cultural. O instabilitate voioasă îmbibă aerul. Un curent de disponibilitate umană începe să circule de la ghișeu de recepție pînă în sala de spectacol. După câteva zile, participanții încep să-și zîmbească într-un mod complice. Micile dezastre organizatorice sînt comentate cu o ironie legată mai mult

Regizorii Elisabeta Bostan și Victor Iliu (cu șeful delegației maghiare)

de amuzament, decît de indignare. Mofturile sînt în general o lipsă de bun simț. La un festival ele devin o lipsă de bun gust, chiar și pentru stele, care în această perioadă părăsesc zonele inaccesibile. Le poți întreba cît e ceasul, le poți ruga să se fotografieze cu tine, poți circula cu ele în autocare și poți să le împingi, fără să vrei, la cotitură. La un festival toată lumea e în același timp istovită și neobosită. Cronicile se fac sub formă de calambururi și paradoxuri. Analizele critice se fac „după”.

TENSIUNEA ARTISTICĂ...

a festivalului nu a fost anul acesta prea ridicată. Organizatorii au avut inițiativa demnă de respect de a face o întîlnire internațională cît mai cuprinzătoare. Numărul participanților a fost un număr record: 57 de țări. Cifra este însă cu două tășuri. Pe de-o parte ea a dat posibilitatea să ne întîlnim cu o serie de cinematografilor extrem de tinere sau extrem de puțin cunoscute (turcă, finlandeză, belgiană, norvegiană, iraniană, etc.). Pe de altă parte ne-a pus în fața unui repertoriu, generos ca problematică, dar de foarte multe ori, încă necopt. Preferințele organizatorilor sau un șir de coincidențe au dat programului, mai ales în prima parte, un aer de monotonie patetică. Multe filme de război, vîrsări de sînge, tancuri, ruine, pîrlit de mitraliere, pocnete de pistoale, explozii și urmăririi armate. Destul de multe melodrame cu mame, mame-simbolice, care mureau pentru copii în atitudini statuare.

Nu vreau să spun că posibilitatea acestui început de cunoaștere este neinteresantă. Dar interesul este mai mult de ordin sociologic.

CINEMATOGRAFIILE VECHI...

Nu ne-au scutit nici ele de decepții provocate, dacă stăm să ne gîndim bine, de aceleași cauze, desfășurate la un alt nivel. Filmul englez «Domnului învățător, cu dragoste», ca și filmul american «În sus, pe scara care duce jos», două povestiri siropoase despre relațiile elevi-profesori, s-au înscris aproape simetric într-un fel de schematism trandafirii, pe temele lui Makarenko. Povestea cu maquis-arzii care dispar pe rînd, bînuind încontinuu pe cineva apărut ca din senin în mijlocul lor, adică filmul francez semnat de Costa Gavras, «Un om în plus», cu tot abuzul de dinamică și gloante, nu a fost lipsit de emoție, dar nici nu mi s-a părut reprezentativ pentru țara lui Godard și Truffaut, a lui Bresson și Clément. Din păcate, această dezamăgire a fost ampli-

Ion Popescu Gopo (cu celebrul regizor japonez Yoshihara).



ficată de cel de-al doilea film francez, de faimosul «Hot» al lui Mallé. Inspirat după un roman de o înfrângere cam prăfuită, pelicula ne întoarce la începutul secolului ca să ne arate un bărbat dezgustat de o burghezie veselă și ipocrită, atât de dezgustat încât îi declară război, dar un război sui generis care se poartă noaptea când stăpînii dorm cu scufiile pe cap și cînd eroul poate să se furișeze tiptil ca să le fure colierele, tablourile, banii. Filmul este făcut, bineînțeles, cu o mare pricepere. Epoca este picantă, dialogul are mult acid, dar nu se poate salva de fiasco decît prin prezența lui Belmondo, mai bine zis prin psihoza provocată de numele lui Belmondo pe generic, pentru că nimeni nu poate să creadă că se plictisește privindu-l pe Bébél, chiar dacă Bébél este uneori destul de greu de recunoscut sub o mustață clasică și sub o pălărie-melon.

Care au fost, totuși, cele câteva filme memorabile ale festivalului?

ÎN PRIMUL RÎND...

filmul maghiar «Tatăl» foarte diferit și ca expresie și ca nivel de «Ziaristul» lui Gherasimov, cu care a împărțit totuși la egalitate Marele premiu.

«Tatăl» este un film inteligent, cu aparența unei seninătăți vesele și copilăroase, dar cu un fond dens, îmbibat de meditație și zbucium. Este povestea băiatului unui medic—partizan, căzut eroic la datorie, a unui băiat care își trăiește copilăria sub mitul tatălui. Tot ce vede, tot ce aude, tot ce face este stăpînit de amintirile abia desușite despre tatăl-erou, de obiectele tatălui-erou, de ideile tatălui-erou. Filmul este plin de idei, dar cea mai importantă dintre toate pare să fie ideea conținută în scena finală, cînd băiatul, devenit adolescent, se hotărăște să se despartă de mitul tatălui său și să traverseze Dunărea înot. Fiecare generație, pare a spune filmul, trebuie să facă ceva, ceva deosebit și uimitor. Nici o generație n-are voie să trăiască din miturile predecesorilor. Iar dacă e vorba de mituri, fiecare generație trebuie să-și construiască propriile-i mituri. «Trebuie să traversez și eu Dunărea înot, odată, cel puțin odată, pentru ca nepoții mei să se poată lăuda că am trecut-o de 4—5 ori...» spune eroul nostru spintecind valurile.

Filmul bulgar «Ocolul» este un tel de «Scurtă înțînire» la sud de Dunăre. De altfel acesta este și subiectul filmului: o scurtă înțînire între doi oameni care s-au iubit cu mulți ani în urmă, care simt și acum o imensă tandrețe unul față de celălalt. Dar tandrețea aceasta este neputincioasă. Și Ea și El sînt înscrși pe niște orbite care nu mai pot fi părăsite. Este un film plin de melancolie și de duioșie înțeleaptă.

Un alt film memorabil este filmul englez care în traducere mot à mot se numea «Un om pentru fiecare anotimp» și care mai puțin exact literar, dar mai aproape de spiritul filmului s-ar putea intitula «Omul, de-a pururi». Într-un cadru istoric, care este de-abia sugerat (pentru că pe autori nu pare să-i fi interesat nici reconstituirea epocii, nici culoarea locală) se desfășoară procesul de constiință al unui om (Thomas Moor — interpretat răvășitor de Scofield), un om care refuză să facă un act împotriva convingerilor lui. De fapt nu i se cere decît o supunere simbolică și trecătoare. Dar Moor se încăpățînează să nu se supună fie chiar și pentru o clipă. Unei supuneri simbolice eroul îi preferă o moarte simbolică.

Pe alt plan, într-o altă epocă, în alt context social și politic (războiul împotriva nazismului) «Westerplatte» prezentat de polonezi vorbește de același lucru. Este un film cam tern, poate cu prea multe buibuturi, dar care plîna la urmă este salvat de un final de un patetism demn și impunător. La sfîrșit, cei cîțiva eroi care au luptat fără arme și fără iluzii, împotriva unei întregi armate, se predau. Jertfa lor părea nesăbuită și inutilă. Pentru ce? — întreabă sincer uluit comandantul nazist. Pentru că omenirea are uneori nevoie și de sacrificii, zadarnici — par să ne răspundă autorii.

Programul festivalului a fost alcătuit, din păcate, din prea puține filme memorabile și din prea multe filme convenționale, ceea ce, fără îndoială, pentru cronicari a fost și este un motiv de melancolie.

Ecaterina OPROIU

Foto: Al. MIHAILOPOL



Luz Maria Collaso — vedeta filmului cubanez

...și Viorica Farcaș (cu Skolimovski)



Leslie Caron, celebra Lili, membră în juriu.

Grainet Molvig, premiul de interpretare.



Alexandra Stewart, premiul simpatiei.



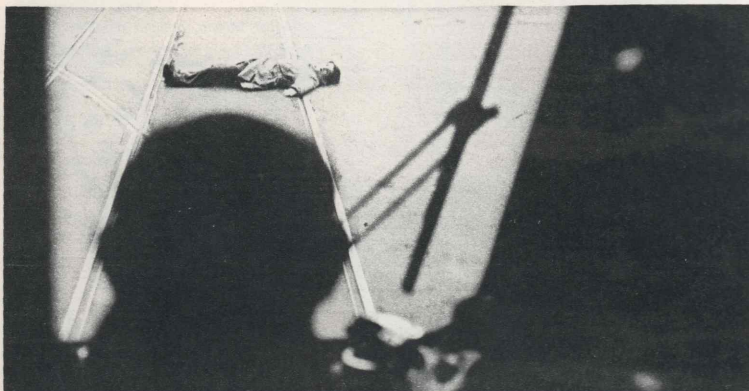
Anna Prucnal, junețea în ofensivă.



Nu mai încape
nici o îndoială,
festivalurile
au început
să-și schimbe
chipul.

MARI FESTIVALURI ALE ANULUI

BERLIN



Start pentru puritatea pasiunilor. («Startul» de Jerzy Skolimowski.)



Între film de groază și comedie. («Casa îngrădită» de Peter Collinson)

Tandafiri fără spini («În fiecare an din nou» de Ulrich Schamoni)



Anul acesta exemplul Festivalului din Berlinul Occidental este edificator. De mai mult timp Berlinul era cunoscut ca unul dintre cele mai tradiționaliste festivaluri, scopul său principal fiind de a intra în grațiile marelui public și prin urmare căutând să-și asigure o cit mai numeroasă participare a starurilor și să ofere un program cit mai monden. Dar anul acesta Festivalul a luat, prin inaugurarea «Săptămîinii tînărului cinema», o inițiativă cu totul nouă. «Săptămîna» nu a fost dedicată prezentării capodoperelor din mai multe țări și nici prezentării filmelor oficiale trimise de marile centre producătoare, ci a fost dedicată în exclusivitate unei singure țări. Și de aici înainte se va prezenta în fiecare an numai o singură țară și vor fi alese nu așa numitele capodopere, ci acele filme recente care exprimă cel mai bine schimbările politice, culturale, economice și sociale care au avut loc în ultimul timp în țările respective. Astfel pentru prima dată în istoria acestui festival criteriul pur cultural a primat.

EVENIMENTUL ANULUI

În 1966 cînd s-a făcut prima încercare de a prezenta producția unei țări proaspăt devenită producătoare de filme, a fost aleasă Brazilia și s-au organizat proiecții cu 12 filme aparținînd curentului «Cinema nôvo». Manifestarea nu purta încă numele de «Săptămîna tînărului cinema», dar a fost inclusă în programul festivalului. Anul acesta a fost rîndul Italiei și «Săptămîna tînărului cinema» a fost inaugurată ca un eveniment anual incluzînd pe lîngă prezentarea a 5 filme și o discuție publică în prezența regizorilor respectivi.

În conformitate cu politica «Săptămîinii tînărului cinema», care s-a născut ca urmare a ideii semnatarului acestor rînduri și a domnului Alfred Bauer — directorul festivalului, și care va primi în viitor și sprijinul televiziunii germane și al Muzeului de artă modernă de la New York (unde «Săptămîna» va fi prezentată în fiecare an în cursul iernii care urmează Festivalului vest-german), au fost prezentate 5 filme, turnate în ultimii 5 ani. În această perioadă în Italia au avut loc mari schimbări sociale și culturale și selectarea filmelor celor mai tineri regizori din anii respectivi s-a făcut în raport cu felul în care ele reflectau cit mai cristalin aceste schimbări. Pentru 1962 s-a ales filmul «Cine lucrează e pierdut» de Tinto Brass. Pentru 1964 «Înainte de revoluție» de Bernardo Bertolucci. Pentru 1965 filmul lui Marco Bellocchio «Cu pumnii în buzunar». Anul 1966 a fost reprezentat de «La musca oarbă» al lui Ramono Scavolini și, în sfîrșit, pentru 1967 s-a prezentat în premieră mondială un film despre oamenii de culoare din Neapole: «Negrul» al lui Giovanni Vento. Toate aceste filme s-au bucurat de critici pozitive și multe ziare germane au vorbit despre «renașterea» festivalului datorită «Săptămîinii tînărului cinema».

SURPRIZE PREMIATE...

Festivalul oficial ne-a procurat și el cîteva surprize plăcute. Marele premiu (Ursul de aur) a fost cîștigat de Skolimowski pentru filmul său «Startul» turnat în Belgia cu actorul Jean Pierre Léaud. Este povestea a două zile din viața unei calfe de bărbier, care vrea să participe la o competiție automobilistică, dar, care nu are mașină. El «împrumută» mașini, visează mașini, solicită mașini, fiind întotdeauna la limita infracțiunii majore dar oprindu-se la cele minore. Montat și filmat cu maximum de viteză, filmul este în primul rînd amuzant și probabil pentru aceasta a cucerit elogiile publicului și ale criticii. Dar filmul este cu mult mai pătrunzător decît amuzant. Împărțind lumea din punct de vedere moral în două tabere distincte (băiatul împrumută fraudulos mașina stăpînului său, dar refuză să trăiască cu o femeie în vîrstă care vrea să-i facă cadou o mașină, sau tot el refuză să-și părăsească iubita pentru un alt avantaj personal), Skolimowski portretează și în același timp acuză. A fost o surpriză faptul că juriul a acordat cel mai mare premiu unei opere atît de anti-tradiționaliste. Pe de altă parte filmul care a cîștigat premiul FIPRESCI (așa cum adesea s-a întîmplat și cum probabil se va mai întîmpla cu acest premiu) este o operă pseudo-serioasă de critică socială a unui regizor vest-german din anul vîlă, Ulrich Schamoni, «În fiecare an din nou». Schamoni este autorul filmului ES, care a adus tinerii generații de regi-

zori germani, «primii bani din străinătate. În fiecare an din nou» are pretenții de critică socială descrind cu incisivitate superficialitatea anumitor straturi din mica burghezie din Vestfalia, o regiune industrială din nordul Germaniei. Această poveste a unui bărbat onorabil, a soției și copiilor lui pe care îi vizitează de Crăciun, și a metresei sale pe care o duce la plimbare la oraș, dar nu și în casa soției sale, are multe fragmente inteligente, multe notații din viața cotidiană surprinse cu o ușă de jovialitate adecvată mediului superficial pe care îl descrie. Dar în timp ce filmul se pretinde a fi un documentar al vieții lipsite de conținut a unui anumit mediu social, nu reușește să ascundă că și el își are sursa de inspirație artistică tot în acest mediu. Este de ajuns să-l vezi în fiecare seară a festivalului pe Ulrich Schamoni jucând Skat — un joc de cărți nemțesc — împreună cu frații și asociații săi, ca să înțelegi imediat cum a căpătat regizorul o atitudine bună cunoaștere a mediului pe care îl descrie și în care se integrează atât de bine. Altfel este un film foarte bine făcut dar pentru că spectatorul pleacă acasă rîzind, mesajul filmului este pe de-a întregul pierdut. Cum am spune: nici un spin nu este ascuns în buchetul de trandafiri.

SURPRIZE NEPREMIATE

Multe dintre filmele înfățișate la Berlin au reprezentat țări care au numai de curind o producție cinematografică națională. Olanda a fost prezentată numai cu două filme, dintre care excepționalul «Paranoia» (personal nu am văzut pe cel de al doilea: «Het Gangstermeisje» al lui Franz Weisz). «Paranoia» este primul lung metraj al lui Adrian Divoor, al cărui prim scurt metraj «Voi veni mai târziu la Madrid» a fost premiat anul trecut la Pesaro și Mannheim. «Paranoia» este povestea unui tânăr care locuiește la Amsterdam și care treptat își pierde mințile. În fuga lui de realitate, își atrage și prietenii — ca pe fata pe care o iubește. Realizat cu bani puțini — ca multe dintre noile filme olandeze — filmat în decor natural, în apartamente reale sau pe străzile Amsterdamului, filmul face dovada unei mari sensibilități în ciuda lipsurilor tehnice, care se transformă în figuri de stil. Personajismul personajului principal pare să fie o caracteristică a psihologiei tineretului prov. din Olanda de astăzi. Sub presiunea insuccesului revoltei lor, acești tineri se retrag în activități politice dubioase sau în excese sexuale. Eroul filmului respinge orice soluție de viață și în cele din urmă cade pradă temerilor lui, incapacității de a se adapta unei lumi în care totul îi este străin.

«Zidul» este primul film al francezului Serge Roulet, inspirat de piesa lui Sartre, despre războiul civil din Spania. Se pare că Sartre a apreciat filmul pentru felul în care a redat intențiile sale.

«Zidul» este cea mai emoționantă relatare a războiului civil din Spania. Ca și filmul maghiar «Sărmanii flăcăi», el urmărește soarta unor prizonieri din garda civilă și ne dezvăluie prin flashback-uri gândurile lor. Cu tot realismul său, filmul este ironic, dar în primul rând emoționează prin descrierea acelor zile de război însoțite și dogoritoare, prin dezvăluirea deservităciunii soluțiilor de forță. «Zidul» ca și «Paranoia», care s-au numărat printre surprizele festivalului, nu au luat nici un premiu.

Alte filme care merită să fie menționate sînt: primul lung metraj al suedezului Jan Troell «Haer har du ditt!» și «Bătrînul și copilul» al francezului Claude Berri și care i-a adus lui Michel Simon premiul pentru cea mai bună interpretare; și, desigur, încântătorul film colorat al lui Eric Rohmer, «Collectionneur», filme care toate ar îndreptăți o mare atenție dacă spațiul ne-ar permite. Japonia, Grecia, Norvegia, Iugoslavia au trimis de asemenea filme anul acesta, toate avînd calități apreciable, toate reprezentînd doar virfurile producției curente din țările respective dar care nu erau la înălțimea unei competiții internaționale. În orice caz se poate spune pe drept cuvînt că Berlin 1967 a fost un festival foarte bun iar tendința de a introduce filme noi, îndrăznețe a fost evidentă.

Berlinul, conceput ca o tribună a celor tineri dar și a celor vîrstnici, cu «Săptămîna tînrului cinema» — avînd ca scop promovarea celor mai bune producții ale tinerilor regizori, inclusă anual în repertoriu — ar putea deveni un festival al debutanților, un festival al celor angajați. Dar pentru asta are nevoie de o mină de ajutor în special pentru acei debutanți și producători lor.

Potențialul există, și a fost dovedit.

Gideon BACHMANN

MARI FESTIVALURI ALE ANULUI

CANNES

A vedea sau a nu vedea iată întrebarea — despre «Explozia» lui Michelangelo Antonioni —

Probabil că nu vor fi mulți, în Italia și în multe alte țări ale lumii, cei ce vor avea ocazia să vadă ultimul film al lui Michelangelo Antonioni — «Blow Up». Și mai ales vor fi puțini cei care îl vor putea vedea în versiune integrală. Nu pentru că ar exista în acest film scene morbide sau pornografice: cine îl cunoaște pe Antonioni știe că acest regizor este un fel de puritan al imaginii, că este individul cel mai puțin atras de erotismul ieftin și comercial. Dar în general, oamenii puși să discearnă nu au vremea să facă asemenea distincții subtile, drept care filmul va purta — sînt aproape sigur — eticheta de erotic sau pornografic. Pe de altă parte, Antonioni a declarat că preferă ca filmul să nu ruleze, decît să taie o singură fotografie; la rîndul său, producătorul Carlo Ponti s-a alăturat întru totul regizorului. E lesne de înțeles, în aceste condiții, că «Explozia» nu va fi niciodată prezentat publicului, cel puțin în Italia, unde riscurile sînt și mai mari, pentru că dacă un film (fie el chiar aprobat) displace vreunui magistrat, realizatorii săi — în cazul de față Antonioni și Ponti — riscă imediat să fie trimiși în judecată pentru ultragrau la pudoare.

CEL MAI BUN FILM AL LUI ANTONIONI

Eu însă sînt printre puștii privilegiați (prieteni lui Antonioni, critici prezenți la festivalul de la Cannes, persoanele care au călătorit în această perioadă la Londra sau în Statele Unite) care au văzut «Explozia» integral. Așa fi fost chiar foarte miînit să nu mă fi bucurat de acest privilegiu. Pentru că «Blow Up» este o adevărată capodoperă, este cel mai bun film pe care Antonioni l-a realizat pînă acum. Poate că nu toți vor împărtăși această părere, mai ales aceia care în trecut au exaltat meritele celorlalte filme ale sale — «Aventura» sau «Strigătul», «Noapte» sau «Eclipsa». În ceea ce mă privește, niciodată nu am apreciat un film de Antonioni fără mari rezerve: adesea m-au jenat banalitatea dialogului, situațiile forțate, personajele stingaci construite; erau defecte pe care însă extraordinar sau talent figurativ le ștergea, le făcea aproape neobservate. Ba chiar, de multe ori, părea că regizorul își constrîngea anumite materiale narativ să intre în bizare capcane fără rost, numai în scopul de a putea plasa anumite «găselnițe» grafice.

PĂREREA LUI MARIO SOLDATI

În «Explozia» însă aceste defecte au dispărut, sau cel puțin prezența lor nu mai irită. Personajul central, povestirea (foarte simplă), imaginile se desfașoară fără interferențe, fără șocuri, ba dimpotrivă, justificîndu-se și îmbogățindu-se reciproc. În acest sens, se exprima, printre alții, și scriitorul Mario Soldati: «Am văzut de două ori «Explozia» — scria el de la Cannes — și cred nu numai că este vorba de o capodoperă, dar — cel puțin, în acest moment — este capodopera lui Antonioni; este filmul pe care nici un om, dacă este cinstit, nu-l poate declara inferior oricărui alt film de Antonioni, în timp ce oricare dintre aceste filme poate fi, după gustul celui ce face aprecierea, proclamat inferior «Exploziei». «Explozia» este opera foarte personală a unui regizor unic și profund individualist. Vorbim în engleză și turnat în întregime la Londra, filmul nu are naționalitate italiană: este un film englezesc, care reprezintă oficial Marea Britanie la acest festival. Dar, după mine, și acest lucru glederă pentru Antonioni, el nu a fost niciodată, nici măcar la începuturile activității sale artistice, un artist provincial, și — să ne ierte Dumnezeu — nici măcar național. Detășindu-se de pe atunci, încă, de sistemele triumfătoare pe vremea aceea, el a demonstrat imediat nivelul înalt al inspirației sale, tendinșele lirice și abstracte ale naturii sale moderne și internaționale. Dacă există vreun motiv (poate singurul) pentru care merită să fi regizor de film și nu scriitor el este tocmai acesta: să poți vorbi cu toată lumea fără să ai nevoie de traducător, cu aproape aceeași ușurință de comunicare, indiferent de naționalitate sau limbă, care este apajul muzicianului și al pictorului. Merită atunci oare neașa ca, atunci cînd folosești un mijloc atât de implicit internațional ca cinematograful, să te încapățînezi în



Veruschka, cover-girl-ul la modă.

provincialism? Nu, nu merită. Iar Antonioni a înțeles asta chiar de la început. Vă previn că nu mă refer aici la conținut, ci la formă, sau — dacă preferați — la artă. Antonioni era internațional chiar atunci cînd făcea filme la el acasă, chiar atunci cînd — ca să zic așa — vorbea în dialect.

Cuvintele lui Soldati m-au făcut să mă depărtez puțin de subiectul articolului meu, dar le-am citat pentru că, subliniind caracterul internațional al artei lui Antonioni, al naturii filmelor sale, aceste cuvinte mi s-au părut prețioase: ele ne ajută să înțelegem mai bine anumite trăsături ale operei sale din trecut, prezent și viitor, precum și rațiunea profundă a succesului obținut de el în toată lumea.

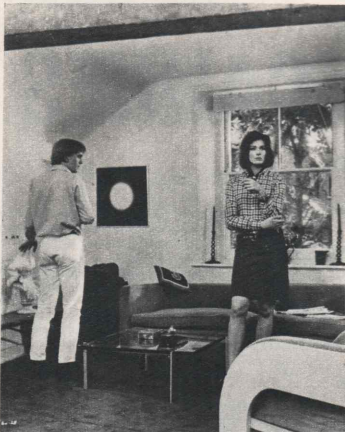
PĂREREA LUI ALBERTO MORAVIA

Să ne întorcem acum la «Explozia» și să-i povestim subiectul, cu cuvintele altui scriitor, de această dată Alberto Moravia. «Povestea este următoarea: Thomas e un tânăr fotograf la modă, ba chiar cel mai la modă fotograf al Londrei de azi, al Londrei dezlănțuite, vibrante, active din acești ani. Thomas este unul din fotografi care nu se mulțumesc să surprindă lucruri extraordinare sau demne de interes pentru vreun motiv deosebit, ci spionează realitatea cea de toate zilele, cu curiozitatea patologică a celui care se uită prin gaura cheii, cu aceeași speranță de a prinde pe cineva sau ceva într-un moment de completă intimitate. În viață, Thomas este un reprezentant tipic al tineretului englez de astăzi: activ și distrat, frenetic și indiferent, revoltat și pasiv, dușman al sentimentalismului și în fond un sentimental, tocmai să respingă orice angajare ideologică și purtător — în același timp — al unei ideologii precise, cea care constă în refuzul ideologilor. Într-o bună zi, umbrit după aspecte inedite pe care să le includă într-un album fotografic, Thomas ajunge într-un parc, zărește o pereche, o urmărește și o fotografiază. Femeia este



Raquel Welch—una din favoritele Cannes-ului.

David Hemmings și Vanessa Redgrave în *Blow-Up*.



tină, bărbatul în vîrstă; ea îl trage, cu toată împotrivirea lui, într-un colț al parcului unde ar fi mai singuri. Apoi femeia îl zărește pe Thomas, fuge după el și îi cere cu destulă violență să-i dea filmul. Thomas refuză și se îndreaptă spre casă. Fata vine după el, îl cere din nou filmul și sfîrșește prin a-i ceda lui Thomas, care îi va dăru, pînă la urmă, un film la întîmplare, și nu cel din parc. Imediat ce rămîne singur, fotoreporterul dezvoltă fotografiile și este impresionat de felul ciudat în care bărbatul acela era tîrfit de fată, de insistența cu care ea se uita într-un anumit punct. Copiază cișeele, le mărește din ce în ce mai mult, și atunci, printre frunze, pe deasupra unui gard, apare — nebulos — o mină ținînd un revolver. În altă fotografie

se zărește și asasinul. În sfîrșit, în a treia, se vede capul omului în vîrstă, pe jos, sub un copac. Deci nu fusese de loc o înlînire de dragoste, ci o capcană criminală, în care femeia îl trăsese pe acel om ca să fie ucis de un complice. Zguduit de cele descoperite, Thomas ia mașina, gonește spre parc și, într-adevăr, găsește sub un tuș mortul pe care îl fotografiase fără să știe și fără să-l vadă. Se întoarce acasă, și o nouă surpriză: în lipsa lui a intrat cineva, a răscolat peste tot și a plecat cu toate fotografiile acuzatoare. Atunci Thomas începe să o caute pe fată; dar și ea a dispărut. I se pare că o vede pe stradă, fuge după ea, dar o pierde. Se duce la niște prieteni, îl găsește acolo pe Ron, colaboratorul său, și încearcă să-i explice ce i s-a întîmplat;

Mario Soldati: «Explozia» este capodopera lui Antonioni.



fără succes însă, căci Ron este drogat, prost, irresponsabil. Thomas adoarme pe un divan, se trezește în zori și se întoarce în parc. Dar și cadavrul a dispărut, la fel ca fotografiile, la fel ca fata. În acea clipă năvălește în parc un grup de studenți costumați cu cu fețele spoite. Pe scenul de tenis, ei mînează o partidă, fără mingi și fără rachete, numai din gesturi. Thomas asistă la această partidă de spectre, și pînă la urmă înțelegem că va renunța să se mai ocupe de crimă. Ai senzația că, de fapt, nu s-a petrecut nimic, întrucît împlinirea din parc nu își găsește loc nici în viața lui Thomas, nici în societatea lui. Neavînd nici o legătură cu fotografii și cu lumea sa, crima intră în sfera reală a lucrurilor care, deși s-au întîmplat, nu privesc de fapt pe nimeni.»

În opera lui Antonioni, «Explozia» are un precedent: al treilea episod din «Invinsi» (el vîntu), turnat tot în Anglia și care povestește tot o crimă. Acel episod este una dintre cele mai bune realizări ale regizorului și, ciudat, seamănă foarte mult cu «Explozia» în privința stilului: la fel de clar, limpede, precis, bine articulat, elegant, bizar, după cum spune tot Moravia; cu același mod de a povesti distant, absolut obiectiv, nedepășind limitele posibilităților de exprimare ale regizorului, ceea ce îi asigură completa dominare a materialului. «Explozia» (sau mai corect tradus, «Mîrirea») se impune ca o simfonie precisă și foarte pătrunzătoare descriere a societății Londre din azi, a Londrei — capitala revoluției «beate», locul visat de toți adolescenții rebeli și lipsiți de prejudecăți din tot Occidentul. Dar care este semnificația profundă, esența filmului? Să încercăm să o descoperim împreună în dialogul dintre Alberto Moravia și Antonioni.

DIALOG MORAVIA—ANTONIONI

Moravia: În ideea fotografiului surprins la un moment dat în discordanță cu realitatea, există, implicit, o critică și o condiționare determinată, socială sau umană. Ca și cum ai fi vrut să spui: iată cît de orb, de alienat este omul. Sau: iată cît de oarbă, cît de alienat este societatea din care face parte acest om.

Antonioni: Dar de ce o vei să vezi, pentru o clipă, niște virtuți, niște calități în această orbie, această alienare?

Moravia: Ar putea fi și așa, nu zic nu; dar din film nu reușesc asemenea lucruri. Nu am vrut să prezint doar fapte negative.

Moravia: Și asta este adevărat... Deci, conexiunea dintre crimă și orăș se face prin modul de comportare a protagonistului. Acesta, deși nu este de loc lipsit de sensibilitate morală, nu vrea nici să înțeleagă, nici să aprofundeze, sau să-i explice, nici să ideologizeze realitatea, pentru el important fiind să se păstreze mereu activ, creator, inventiv, mereu neprevăzută și mereu disponibil. Simplificînd, aș putea spune că tu ai vrut să arăți cum, într-o circumstanță excepțională, dezangajarea apare, se formează, la aspect de atitudine, se dezvoltă și devine un adevărat mod de conduită. Toate acestea pe fundalul unei societăți noi și tinere, în curs de revoluționare radicală.

Antonioni: Revoluționarea aceasta se produce la diverse nivele și în diverse straturi sociale. Mediul fotografilor este cel mai frapant și chiar tipic; de asta am și ales ca protagonist un fotograf. Însă în Anglia, toți sînt prinși mai mult sau mai puțin în acest vîrtej revoluționar.

Moravia: După tine, care este scopul acestei revoluții? Oricare acțiune de acest fel are o bază, ca să zic așa, liberală. Dar de ce anume vor să se elibereze cei din revoluția «beata»?

Antonioni: De morală. De morală religioasă, în tot cazul. Dar să nu mă înțelegi greșit. După mine, el vor să se elibereze de tot ce este vechi și să se facă disponibili pentru ceva nou, ceva despre care ei nu știu prea bine cum va fi. Fotografii mei, de pildă, refuză să se angajeze și totuși nu este un amoral, un insensibil, iar eu îl privesc cu simpatie.

Moravia: Este foarte adevărat că îl privești cu simpatie. Și personajul reușește să fie simpatic spectatorilor pentru că în primul rînd ție i-a fost astfel. Curioasă simpatie însă: amestecat cu o invidie admirativă sau, dacă preferi, cu o admirație invidioasă. Se simte că ai vrea să fii tu acest personaj, să te afli în circumstanțele în care se găsește el și să te comporți la fel. Ai vrea să ai vîrstă și aspectul lui, libertatea și disponibilitățile sale. Cu alte cuvinte, creînd un personaj tipic de dezangajare, ai creat totuși ceea ce altă dată se numea un erou.

Antonioni: Da, dar fără a face din el un erou. Vreau să spun, fără nimic eroic.

Moravia: Este un erou pentru că ai simpatie pentru el, nu pentru că ar fi eroic. Pe de altă parte, personajul este autobiografic și din alt motiv: este fotograf. Se simte deci că prin meseria acestui om, atît de apropiată și asemănătoare cu a ta, prin reprezentarea proceselor tehnice ale acestui meșteșug, tu ai vrut să exprimi o reflecție critică și întrebătoare asupra propriei tale meserii, asupra propriei tale capacități de a surprinde aspectele realității. Ar fi vorba deci de un film care să ocupe în opera ta, locul pe care «8 1/2» îl ocupă în creația lui Fellini. Acolo există un film în film, adică subiectul filmului este dificultatea de a realiza unul. În filmul tău există un fotograf văzut de un fotograf, iar subiectul este dificultatea de a vedea.

Antonioni: Dacă am parafraza în glumă monologul lui Hamlet, am putea spune că pentru personajul meu «to see or not to see, that is the question».

Enrico ROSSETTI

CRONICA
de
Mihail LUPU

DESCHIDERE DE STAGIUNE

REGIA:
Gheorghe Vitanidis
SCENARIUL:
Marica Beligan
IMAGINEA:
Nicolae Girardi
MUZICA:
H. Malineanu
DECORURILE:
Arh. Marcel Bogos
DIALOGURILE:
Al. Mirodan

O producție
a studioului
București,
după piesa
cu același nume
a lui
Al. Mirodan
CU:
Radu Beligan,
Irina Petrescu,
Toma Caragiu.

ȘEFUL SECTORULUI SUFLETE

Rezervele care însoțesc îndeobște discutarea filmelor realizate după lucrări literare sînt parcă mai accentuate în cazul adaptării pentru ecran a unor piese de teatru. Există servituți proprii acestei categorii de filme și ar fi o naivitate să le ignorăm, dar nici nu are sens să le prefacem în clișee critice și să le reluăm automat ori de cîte ori se ivește prilejul. Evident, cele două filme ar putea oferi două astfel de prilejuri. «Șeful sectorului suflete» se anunță din titlu ca o ecranizare a piesei omonime de Al. Mirodan, iar «Castelani» are ca punct de pornire comedia lui Sînto András, «Nuntă la castel». Mi se pare totuși preferabil să nu începem cu rezervele de principiu asupra procedurii ecranizării, ci să consemnăm mai întîi ceea ce își propun să fie cele două comedii.



Semitonul și șoapta compun climatul comediei (Irina Petrescu și Radu Beligan)

Înfruntarea rivalilor are loc numai în visul eroinei.



«Șeful sectorului suflete», semnat de regizorul Gheorghe Vitanidis, și în perspectiva scenariului Marică Beligan, este mai cu seamă o dispută amuzantă despre fericire, înțelegă ca o conduită responsabilă față de sine și față de societate, străină de orice meschinărie, animată de un nobil ideal etic. Frământările sentimentale ale Magdalenei nu sînt de natură «bovarică», ci semnifică aspirația către o existență demnă, către o împlinire umană stimulată de societatea noastră; chiar dacă Horațiu, egoist monodort și tiranic i-o refuză. Dorul de fericire a eroinei se definește în actul reconfortant de eliberare, la care recurge. În opoziție cu Horațiu, filmul aduce un etalon moral superior reprezentat de Gore, meteorologul timid, candid în relațiile cu lumea, avînd o rară pudoare a sentimentelor. Mărturisit cu rețineri și precauțiune. Transfigurat pe planul imaginației Magdalenei, el împrumută chipul acelei plăsmuirii ideale care se cheamă «șeful sectorului suflete». Personaj evoluînd în zonele ficțiunii, «șeful» exprimă simbolic marea disponibilitate umană pentru revelație, pentru continuu perfecționare. Consistența sa specifică rezultă din faptul că Magdalena nu poate despărți această proiecție a propriilor ei gânduri și năzuințe de figura lui Gore și în genere de zbuciumul ei cotidian.

Intuind spiritul piesei lui Mirodan, Gheorghe Vitanidis a înțeles să abordeze aceste lucruri serioase cu zîmbetul pe buze, cu o voloșie dublată de ironie și de lirism. Comedia cinematografică pe care a realizat-o i se potrivește termenul de modern, nu numai pentru că e departe de arsenalul burlescului clasic din vremea de glorie a filmului mut și nici doar pentru că se consumă într-un cadru modern, ci pentru că izbuteste să redea ceva din temperatura spirituală a timpului nostru. Realizatorul a mizat în reliefaarea tipurilor pe jocul aluziilor, al ironiilor nuanțate. Cu unele excepții, situațiile

acute, izbucnirile temperamentale sînt evitate. Semitonul și șoapta, surisul și înțelegerea tacită compun climatul comediei. Pe ringul de dans de la restaurant, Magdalena și Costică schimbă replici în treacăt, de parcă nici nu și-ar vorbi unul altuia. Jumătățile de frază au un înțeles echivoc; în prelungirea și completarea lor intervin privirile, mimica celor doi. Și partenerii lor de dans nu pot evita penibilul situație, ridicolul revărsîndu-se mai ales asupra lui Horațiu, care ține la superioritatea lui intangibilă și dezaprobă comportarea Magdalenei, fără s-o înțeleagă. În numele aceleiași superiorități «pămîntene» — care nu admite decît argumentele «logice» și consideră drept «fantasmagorii» tot ce nu poate fi apucat și pipăit — Horațiu, mereu cu picioarele pe pămînt, nu pricepe cui și de ce suride Magdalena, de ce își întoarce ea ochii recunosători spre balconul unde nu se vede nimeni, sau care e rostul mesajului de dragoste transmis prin suita buchetelor de flori, sau de ce i s-a năzărit fetei să-i refuze dintr-o dată compania, după ce obișnuința se statonice în existența amîndorura.

Depășind evident cu «Șeful sectorului suflete» treapta atinsă în producțiile sale anterioare, Vitanidis a colaborat aici fructuos și cu actorii și a obținut o interpretare omogenă, în ciuda faptului că distribuția reunește artiști cu stiluri și experiențe personale foarte diferite. La fel de dezinvolat în ambele ipostaze ale rolului său dublu, Radu Beligan își reeditează pe ecran creația din spectacolul Teatrului de Comedie. Protagonistul leagă printr-un suris (și printr-un racord sufletesc nevăzut) candoarea lui Gore de fermitatea «șefului», emoția naivă și neliniștile abia disimulate ale primului de siguranță neabătută și incisivă a celui al doilea. Pentru Irina Petrescu, Magdalena înseamnă o experiență în plus care-i consolidează renumele. La capacitatea actriței de a trăi intens în fața obiectivului cinematografic o multitudine de stări de spirit (ca în acea lungă autocontemplare mută din fața oglinzii, care precede miraculoasa apariție a «șefului»), se adaugă o grațioasă undă de umor — malițioasă cînd îi ripostează lui Horațiu, spontan — alintată cînd așteaptă și stimulează declarația de dragoste a lui Gore. Tripleta actriței — ească e întregită de prezența lui Toma Caragiu, care atribuie lui Horațiu un contur pregnant și luminează cu inteligență îngustimea de spirit a personajului.

Hazul filmului rezidă în mare măsură în replică și în jocul actorilor, regia ferindu-se cuminte (nu știu dacă e un merit, dar e un fapt incontestabil) să intervină cu artificii sau rezolvări de

REGIA:
Gheorghe Turcu
SCENARIUL:
Sîto Andr s
IMAGINEA:
Gheorghe Viorel Todan
MUZICA:
Tiberiu Olah
DECORURI:
 tefan Mari an

O producție
a studioului cinematografic
București
CU:

Marcel Anghelescu,
Radu Beligan,
Colea Răutu,
Margit K szegi,
Tudorel Popa,
Ilinca Tomoroveanu,
Traian Stănescu,
 tefan Tapalagă,
Vasilica Tastaman,
Lazăr Vrabie,
Dumitru Chesa.

CASTELANII



Ilinca Tomoroveanu  i Colea Răutu, al căror talent a fost relevat de alte filme

Probabil că amintirea începuturilor sale în cinema l-a rechemat pe Gheorghe Turcu spre zone frecventate  nial  i pe care, presupun, le socote te mai adevărate resursele  i aspira iile sale. «Castelanii» apare ca un film al revenirilor. Turcu se întoarce  n l de toate la comedie, gen care l-a sedus de la debut («Cu Marinea  i ceva» — 1954), îngăduindu-i să arate o anume disponibilitate pentru satiră  i, mai cu seamă, pentru grotesc. Apoi, cineastul reia contactul cu mediul rural descris acum zece ani în «O mică întimplare».  n sf r t, «Castelanii» înregistrează re- nt lnirea regizorului cu scenaristul S to Andr s, cu care a conlucrat cu bune rezultate, remarcate la timpul său, tot la filmul «O mică întimplare»,  i cu Marcel Anghelescu, protagonistul primelor lui două realizări.

Cine   i mai aminte te piesa «Nuntă la castel», jucată acum c teva stagii, recunoa te imediat pe ecran unele «vestigii» ale ei. Practic, autorii au men inut c teva tipuri de prim plan, dar le-au plasat în alte raporturi, abandon nd complet conflictul dintre cei doi pre edini de cooperativă care puneau în mișcare ac iunea piesei. Drept urmare, nu avem de-a face cu o adaptare simplistă de tip teatru filmat — ceea ce e bine. Dar nici nu sîntem pu i în fa a unei noi organizări dramaturgice bine articulate, capabile să suscite interesul de la început până la sfîrșit — ceea ce e rău. Subiectul suferă de o sărăcie a inven iei, suita de  nt mpl ri fiind tratată egal. Ele se  n  r  expozitiv, ca mărgele pe a . Abia în a doua jumătate, un simulacru de intrigă (farsa jucată de inspectorul de la centru care stă c teva zile incognito în sat) d   ntruc iva impuls acțiunii. Marea dezl ntuire comică nu survine  n  , de i ironia subtilă a surisului lui Radu Beligan (interpretul respectivului rol)  i

scăpărarea sugubea  din privirile sale păreau s-o prevesteas . Lucrurile au rămas, cred, la jumătatea drumului, din pricin  că o sumedenie de observa ii disparate (altminteri valabile, unele av nd indiscutabil miez  i ambi ie satirică) r m n amorse.

Descri ia atmosferei satului, a amănuntelor existen ei cotidiane, e făcută în «Castelanii» cu mijloacele comediei de moravuri, destul de conven ional  n  , fără o preocupare specială pentru a pune în valoare savorea situațiilor. Satira vizează în primul r nd teribila pasiune a chiverniselii care guvernează tot ce întreprinde nedesp r itul tandem M d r  -Golovici. Secven a plecării la

t rge are incisivitate, sub aparenta deta  are cu care aparatul de filmat înregistrează agita ia lui Golovici care controlează febril fiecare «echipaj»  i raportează situația pre edintelui, instalat la o balustradă înaltă, de unde, ca un veritabil castelan, cuprinde cu privirea panorama  i adresează ultimele recomandări oamenilor.  n schimb, c nd e vorba de vizita în sat a tovar  ului Crevete de la consiliul agricol raional (episodul v n torii  i scenele de la cramă) convenționalul, lipsa de naturale a rela iilor  i a dialogului diminuează sim tor hazul.  n contrast cu atitudinea non alant , autoritar-binevoitoare a  efului, nu a fost valorificată

nuan at  i cu umor acea crispare nemărturisită a subalternilor servili, provenind în afec ia voioșiei  i din efortul de a ghici prompt dorin ele oaspetelui.

Virtu ile comice ale protagoni ilor, Marcel Anghelescu (M d r  )  i Tudorel Popa (Golovici) nu mai au nevoie să fie recomandate. Ei   i schi eaz  personajele cu apăsată autoironie, iar operatorul Viorel Todan valorifică expresivitatea lor fizionomică. Dar predominan a ilustrativului, limitarea la sursele unui comic bazat pe   arj  amintesc mai degrabă de tematica «brigăzilor artistice» amatoare, improvizate. Observa ia e cu at t mai valabilă în ce-i privește pe actorii distribu ii în roluri secundare, reduce la lucrurile comune.  tefan Tapalagă apelează stăruitor la farmecul său personal, amestec de nostimă seriozitate  i de candoare puțin lunecat , pentru a face credibil zbulcumiul comic al preotului. Ilinca Tomoroveanu  i Traian Stănescu sînt un palid cuplu de  ndr gosti i, cu totul exterior acțiunii, Vasilica Tastaman, Dumitru Chesa  i Lazăr Vrabie nu au avut posibilitatea să dep  eas  condi ia precară a rolurilor. Există  n   o apari ie de autentic haz   r nesc, paznicul  gnat, prin care Colea Răutu a reliefat  stei imea hitr  a personajului, mascată sub aerul de buveian nep   tor  i n felus încurcă-lune.

Slăbiciunile de construc ie ale filmului li se adaugă  i c ren ele de ritm, suplinite doar par ial de partitura spirituală a compozitorului Tiberiu Olah (lipse te accelera ia comică, explozia poantelor, dinamismul contrastelor amuzante). De asemenea un exces de umor verbal, abunden a dialogului amenin  să acopere, tot explicit nd suplimentar, chiar  i ce e suficient de elocvent în imagine.

Marcel Anghelescu  i Tudorel Popa   i schi eaz  personajele cu apăsată autoironie



efect căutat. Vitanidis a vegheat la men inerea și cre terea ritmului  i a dat succesiunii  nt mpl rilor o cursivitate născută din interferen a organică a medita iei cu umorul replicilor. Obiectivul cinematografic, plasat de cele mai multe ori la  n l imea ochiului, în unghiul cel mai convenabil privitorului, a l  sat o mare libertate de acțiune interpretelor. Aparatul de filmat descrie mi c ri de o anume elegan  , în interiorul locuin ei Magdalenei (apartamentul nu r m ne un simplu decor de platou, ci tinde să preia ceva din fizionomia eroinei), sau cobo r  în stradă  i reține aspecte citadine care conferă acțiunii o ambian   vie, adevărată. Se n ste, drept urmare, un fundal de

via   care permite introducerea fireas  în zona existen ei de fiecare zi a elementului ireal, imaginar.

Reu ita nu este  n   integrală din cauza unei vizibile fr n ri a inventivit  ii în pragul transfigurării elementului real în cel de fic iune. Inconvenien ele modalit  ii regizorale se fac sim te atunci când o potentare vizuală, cinematografică, a situațiilor era indispensabilă  i anume în zona visului  i a fanteziei. Regizorul nu- i d   drumul, ezită să demonstreze o autentică efervescen  de spirit tocmai c nd era mai necesară. Lumea imaginară a  efului sectorului sufer e apare în film conven ional , un hibrid între modernism de carton  i anticipa ie  tiin ific-o-

fantastică. Scenografia (Marcel Bogos), care pe planul «realistă a  tiut să creeze atmosfera locurilor, nu a dat aici în- tdeauna rezultate pe măsura sugestiilor de care dispunea. Lipse te auras poetică pusă de Magdalena în fiecare g nd, lipse te fiorul inefabil al zborului fanteziei declan at de temeiuri reale. Contribu ia operatorului Nicolae Girardi, meritorie în ansamblul filmului  i cu totul remarcabilă în direc ia portretizării eroilor, nu se dovede te aici destul de creatoare. Trucurile sînt adesea simpliste. Excesiva folosire a muzicii pentru a le marca nu face dec t să pună mai clar în eviden   cursurile semnalate. De altfel, ridică obiec ii  i faptul că partitura melodic    i antre-

nant  a compozitorului H. Mălineanu e mult prea des solicitată de-a lungul filmului,  nc r nd peste măsură coloana sonoră, ceea ce  i reduce  r efica itate.

Se întrevăde în toate acestea o anumită nesiguran  în gust, tenta ia de a trata lucrurile oarecum facil, fără ambi ia descoperirii unor solu ii inedite. Dacă regizorul filmului ar fi manifestat acele i disponibilit  i în domeniul imagina iei  i poeziei ca în privin a exactit  ii realiste a nota iilor  i umorului, dacă ar fi reușit armonizarea acestor două planuri, care se intersectează continuu, atunci ar fi putut afirma că riscul teatralului filmat a fost  n vins deplin pe propriul său teren.

Panoramic este la tour

suspens la Gruiu

ÎMPUȘCĂTURI PE PORTATIV

Noapte. Ceață deasă. Doar trei mașini înaintează din direcții contrare, spre același punct, urmărindu-se cu prudență. Schimb violent de faruri — fază-lungă. Deodată, tot violent dar fază-scurtă... — schimb de focuri. Brusc, n-ai timp să simți că... mori. Trei siluete cad. Groază. Mister. Cine împușcă pe cine? Și mai ales: de ce?

Noaptea e strâpunsă de întrebări, de fumi-gene și reflectoare. Pasarele întunecate o străjuiesc ca pe o cetate de scaun. La Gruiu, lângă Snagov, s-a mutat far-westul. Dintr-un turn nevăzută bat orele 12. Dar cine să se culce? Copiii gălăgioși și codanele gureșe care acum stau tăcuți ca la biserică, hotărâți ca de la «spectacol» să plece direct la răsăduri... Un regizor se apropie satisfăcut de cîmpul de operație. Siluetele întinse la pămînt se ridică brusc și primesc felicitări: Ați fost «la înălțime!» Ce moarte naturală! Dar n-auz încă izbăvitorul «coupe». Se filmează în continuare și culisele filmării — un film în film deci spre încintarea asistentei gruene venite cu cătel cu purcel să vadă «filmul». Li se explică, răbdător, că acum se turnează, că abia peste un ecranul căminului lor cultural va găzdui îmbietorul titlu al noii comedii muzicalo-polițiste românești «Împușcături pe portativ». Nimeni nu se clintește. Au de gînd să aștepte pînă la anul? În orice caz pînă se lămurește misterul zarvei cu reflectoare, mașini și împușcături, cu bărbosi în haine de gangsteri înarmați cu pistoale ultimul tip, care au tulburat tihna nopții cu lună în Gruiu.

La rîndul lui, regizorul (din film) și victi-mele (tot din film) sînt felicități de regizorul de-adevăratele. Cezar Grigoriu se află la primul tur de manivelă cu noua sa comedie polițisto-muzicalo-coreografico-sportivă. Ca gen, un fel de farsă cu multiple direcții — după cum afirmă autorii scenariului, Dimos Rendis

și Cezar Grigoriu. Șarjă (ne întrebăm cît de amicală) a polițier-ului cu abuziv suspens, a comediei muzicale (fără suspens dar cu șabloane: un director de teatru, retrograd — directorul nu teatru — care nu înțelege afirmarea tinerelor talente care, în cele din urmă, vor reuși, totuși, etc., etc.).

— Și sportul va deveni ținta ironiilor dumneavoastră?

— Nu sportul, excesul de antrenamente care istovește concurenții înainte de competiție (vezi eșecul echipei noastre la Zürich).

— Doar muzica va fi luată în serios?

Se potesc unul pe altul să răspundă frații Grigoriu. Se hotărăște George, compozitorul:

— Orice partitură de muzică ușoară, mai ales pentru film, mai ales pentru unul compus din trei genuri diferite, ca acesta — te obligă să iei munca în serios. Noroc că pentru atmosfera de suspens și groază, m-am antrenat scriind muzica «Amprente». Cu comedia muzicală eram mai familiarizat.

— Ați prevăzut desigur și nelipsitul «duo liric»?

— Bineînțeles. Tinerii curajoși care dau bătălia cu directorul retrograd. Surpriza (care din clipa aceasta încetează să mai fie): Margareta Pislaru în duet cu Cornel Fugaru. Acompaniați, bineînțeles, de formația Sincron.

— În sfîrșit actori de film...

— Și călăreți. Nu știți? Vor lansa noile șlagăre călărind la trap pe Calea Victoriei. O performanță!



Note cîntate de Margareta Pislaru...

...împușcate de Ștefan Tapalagă, Puia Călinescu, Nicu Constantin și Ștefan Bănică...



Panoramic peste Istouri

— Și slagărele?

— Trei melodii noi (ar fi o performanță, dacă s-ar lansa toate ca Sincronii). Una din ele «Bonjour, București» va fi interpretată de cântăreața de culoare (și renume internațional) Nancy Holloway. Sperăm că-i va place (evident, Bucureștiul!). Tot pentru prima oară va apărea pe ecran, interpretând muzica de jazz, scrisă anume pentru particularitățile ei vocale, celebra formație clasică Madrigal. Momentul va fi susținut coregrafic de un grup de balerini ai Teatrului de Operă și Balet din București.

Între acum în scenă maestrul Oleg Danovski:

— E pentru prima oară într-un film românesc când baletul are o pondere artistică mai mare. De aceea s-a și recurs la o formație din ansamblul Teatrului de Operă și Balet. Unul din momentele muzicale coregrafice — inedit — va fi acest balet clasic, îmbinat cu elemente moderne, susținut muzical de formația Madrigal. Altfel va fi intitulat «Ritm și plastică». E un fel de mișcare modernă ritmic-coregrafică, sugerind armonia jocului sportiv. Partitura de jazz e scrisă pentru instrumente de percuție. Încercăm totodată să lansăm și un dans modern de inspirație folclorică «Rața». Lui George Grigoriu i-a plăcut titlul (indica un vechi joc popular moldovenesc), dar ritmul legănat e cel al cântecului oșănesc pe care-l cântă cu succes Margareta Pislaru. Sperăm că și dansul va prinde.

— Erau prevăzute chiar din scenariu momentele coregrafice?

— Da. Și de astădată dansatorii iau parte la acțiune, nu fac doar un intermezzo, un divertisment. De aceea am și tratat coregrafia cu toată seriozitatea.

— Cite preocupări importante — mi-am zis — pentru ora și jumătate de spectacol agreabil pe care-l caută cei mai mulți dintre spectatori!

...regizate de Cezar Grigoriu (dreapta)
filmate de Alexandru Iltorsoreanu...



O aterizare forțată pe caniculă

BUCHUREȘTIUL VĂZUT DE...

Mihai Iacob a... văzut Bucureștiul iarna prin ochii unor oameni în floarea vârstei.

Ion Popescu-Gopo l-a văzut primăvara, ogândit în ochii celor cu ghiociei la temple.

Pentru a constata la fața locului cum vede Bucureștiul Horea Popescu — filmul său se numește «Aterizare forțată» — m-am deplasat la Ștrandul Progresul din str. Dr. Stalcovici. Căldura toridă m-a făcut imediat să-i dau dreptate regizorului. Într-adevăr, vara, Bucureștiul «cîștigă» văzut din apă. Deși era ora prinzului, lumina zilei era întărită de două reflectoare mari, care m-au ajutat să găsesc echipa de filmare. Evident, toți erau în costum de baie și-i descopeream greu printre zecile de gură cască care cam încurcau lucrurile. Aparatul de filmat plasat sub trambulină era protejat de o mușama împotriva deselor jeturi de apă stîrnite de săritori. Pe prima treaptă a trambulinei, un arbitru în cămașă albă își încălca pistolul de start. Din păcate nu erau prezenți decît figuranții, filmările cu actorii urmînd să aibă loc mai tîrziu. Izul cam aviat al titlului se cerea explicat. N-am apucat să întreprind însă nimic, pentru că în aceeași secundă cu un zgomot asurzitor trece deasupra noastră, la foarte mică altitudine, un mic avion cu motoarele în turație maximă. În momentul următor, arbitrul de pe trambulină, după ce urmărește avionul cu privirea, trage un foc de pistol și un stol de tinere înocătoare se aruncă în bazin. Horea Popescu în costum de baie răcnește în portavoce că la «avionul» următor se va filma. Într-adevăr avionul se apropie din nou într-un huruit infernal, comanda «motor» de-abia se aude; arbitrul trage cu pistolul după ce privește avionul, iar tinerele înocătoare se aruncă din nou în apă. Ulterior am aflat că avionul avea ordin să treacă mereu deasupra bazinului permițînd astfel nenumărate repetiții și citeva «duble». Cadrul era greu de filmat pentru că trebuiau sincronizate multe elemente: soarele, avionul, reflectoarele, pistolul arbitrului (care a «luf-tat» de două ori), grupul de înoc-



«EA» — Ioana Casetti — care îl iubește pe...

«EL» — Traian Stănescu



adolescenți celebri

- S-AU NĂSCUT DUPĂ RĂZBOI
- AU CINEMATOGRAFUL ÎN SÎNGE
- AU REUȘIT LA O VÎRSTĂ PRECOCE



DUDA CAVALCANTI

S-a născut la Rio de Janeiro. Este fiica unui arhitect care a luat parte la construirea noii capitale a Braziliei. A făcut studiile la Lausanne și în timp ce se pregătea pentru examenele de admitere la Facultatea de filozofie, Antoine d'Ormesson, cucerit de frumusețea ei sălbatică, crudă și totodată candidă, a invitat-o să facă probe pentru filmul «Arrasta». Primul ei partener a fost Pierre Barouh. Imediat după terminarea filmărilor se reîntoarce la Paris unde o nouă propunere o aștepta: rolul principal din «Asasini la alegere» în regia lui Philippe Fourastie. Ea va interpreta rolul unei fete implicate fără voia ei în tribulațiile unei bande de traficanți de arme și va plăti cu viața naivă ei credulitate.



JEAN-PIERRE LÉAUD

Léaud a fost lansat vedetă la numai 14 ani, la Festivalul de la Cannes din 1959, când s-a prezentat filmul lui Truffaut «Cele 400 de lovituri» în care juca rolul principal. Talentul și spontaneitatea de care a dat dovadă acest copil minune când și-a improvizat rolul indicat numai în linii generale, l-au determinat pe Truffaut să-l convingă să se facă actor. De atunci a mai crescut și a jucat în «Bulevardul», «Testamentul lui Orfeu», «Masculin-feminin», «Fabricat în S.U.A.» și recede în filmul lui Skolimowski, «Startul», care a obținut Marele premiu la festivalul de la Berlin 1967.

Dar pentru Léaud, care a făcut și asistență de regie («La peau douce», «Le femme mariée», «Alphaville», «Pierrot le fou») marea pasiune a rămas mise-en-scena.



BRIGITTE FOSSEY

Avea numai 5 ani când René Clément a făcut din ea mica fetiță din «Jocuri interzise». Despre primul ei rol, Brigitte își amintește astăzi numai că a fost răsfățată, că i se făceau multe fotografii și că i se dădea să mănânce multă înghețată. La ai doilea rol avea 10 ani, și ca partener avea pe Gene Kelley, în filmul «Călătorie veselă». Apoi părea că aparatul de filmat a dat uitării privirea melancolică, grația eterată, trăsăturile de zână care aveau ceva din frumusețea bunicii, când bunica mai era copilă. Dar Brigitte, care și ea uitase de film și absolvise două școli de filozofie, primește într-o zi o scrisoare prin care regizorul Jean Gabriel Albicocco îi cere să accepte să fie Yvonne de Galais în filmul inspirat după «Căderea pierdută» a lui Alain Fournier.

tătoare, etc., plus sutele de spectatori entuziaști dispuși în roșii acolo unde era mai puțină nevoie de ei. După ultima dublă, în timpul pregătirilor pentru cadrul următor, m-am îndreptat către regizor cerindu-i câteva date generale despre film.

—Am premeditat surprinderea Bucureștiului estival din câteva unghiuri «răcoroase» și în special agreeabile: ștrandul, acoperișul unui bloc turn, Muzeul satului, carlinga unui avion sau unui helicot. Personajele — doar două — sînt: «Ea», o tîndră ghidă O.N.T., interpretată de Ioana Casetti absolventă I.A.T.C. și «El», un tîndr pilot sportiv, interpretat de Traian Stănescu de la Teatrul Național.

Fata îl iubește, iar El în aparență «un tehnic și «un insensibil» se lasă greu descoperit. Lirismul său este catalizat de altitudine a cărei poezie o simt împreună. La aterizare el anunță că roțile s-au blocat. De fapt este o glumă, și își continuă zborul deasupra Bucureștiului, trecînd razant și pe deasupra ștrandului «Progresul», înfrîngînd astfel un consens strict, care interzice zborurile deasupra orașului. Dar dragostea trece peste multe consensuri. Benzina fiind pe isprăvite «El» se gîndește la aterizare. Fata mai crede că roțile sînt blocate. Acestea însă se blochează

de-a binelea. Li salvează virtuozitatea eroului, care pune avionul pe sol ca «sania». Filmul, în Eastman color, va dura cca. 35 minute. Autorul imaginii este Tiberiu Olasz. Muzica a scris-o Radu Șerban. Semnatarul coloanei sonore este Oscar Coman, iar Horia Popescu (scenograful și nu regizorul) semnează costumele și decoriile.

T. Olasz: «Bucureștiul la lumina soarelui.



Întreb pe scenaristul și regizorul Horia Popescu cum a rezolvat filmările din avion.

—Am filmat citeva planuri generale din helicot fiind obligați să zburăm de-așupra orașului. Consenul din scenariu a trebuit înfrînt și de noi dar cu o aprobare specială. Pe de altă parte, acțiunea filmului se desfășoară, în majoritatea ei, în carlinga unui avion de acrobație. Am construit macheta unui fuselaj de avion în mărime naturală pe care am fixat-o pe acoperișul unui bloc turn. Am renunțat astfel la retro-proiecție. Nimic nu va fi filmat pe platourile de la Buftea. Locurile de filmare constituie toate decoriile naturale.

Pregătirile pentru filmarea ca-

drului următor fiind pe terminate rămîn din nou singur. Fetele ce sar în apă la pocnetul pistolului trebuie surprinse din unghiul «apei». Pentru ca toate să intre în cadru, aparatul trebuie să execute un traveling lung pe diagonala bazi-nului. Deodată se aude un «Păze!» puternic și pe apă se «clansează» o plută anemică din scînduri. Operatorul Tiberiu Olasz în costum de baie sare pe ea și cere aparatul. Își va trage travelingul, remorcat de o funie groasă. Picăturile ce cădeau de cîva timp se înteseș. Incepe o ploaie potențială. Toți ne retragem la adăpost. Pe apă rămîne cu îndărătnicie doar navigatorul solitar, Tiberiu Olasz, acoperindu-și Arri-flexul cu o mușama.

Horia Popescu: «Nici o filmare pe platou!»



Panoramic peste platoură

sugiuc și
dulceață
de smochine



Mariella Petrescu (Raluca) iubirea pămînteană a lui Papă

«Balul de sîmbătă seară» a tras primul tur de manivelă nu la Craiova, nici la Turnu Severin, nu la Ada-Kaleh, nici măcar pe malul Dunării, cum era vorba, ci pe malul Cernei, într-un loc frumos, numit Poiana Bulză. Acolo, în ținuta potrivită unei filmări pe malul apei, echipa lucra. Dar aici, afară, în «sînul naturii», acest «echipa lucra» înseamnă că regizorul Geo Saizescu, operatorul George Cornea, cameramanul George Cristea stăteau ciorchine în jurul aparatului de filmat, instalat pe o coastă plină de pietroaie, în fața unui pom cu trunchiul bifurcat, care la un moment dat trebuia să constituie cadrul, și în acel echilibru alunecos, se înregistra pe peliculă ceea ce «lucrau» cei din vale. În vale, adică pe alte pietroaie, se află cam o duzină de fete blonde, brune, roșcate, toate în costume de baie și Sebastian Papaiani trecînd printre ele. Treaba figurației este să facă plajă fără să se bronzeze. Drept care, de cum se trage un plan, vocea nemiloasă a secundului Lucian Mardare răsună peste apa Cernei: «cutare, acoperă-te că te bronzezi». Treaba lui Papaiani este să treacă pe lîngă duzina de grașii fără să le vadă. Toată lumea răsuflă ușurată cînd se schimbă cadrul și sub aparat se poate instala travelingul. Ne simțim ca în studio, un studio în aer liber și cu suror de izvoare. Scena e simplă: Papaiani — Papă, pe numele său de erou — vrea să se scalde. Se dezbracă. O voce de fată îl interpelează brusc. Papă trebuie să se sperie, să se uite întîi în dreapta, pe urmă în stînga. Dar lui

Papaiani i se formează subit un reflex: privește întîi spre stînga și apoi spre dreapta. De firesc e firesc. Strigătul vine din stînga. Dar un Cănuță om sucit cum e acest Papă, ar trebui să reacționeze pe dos. Se reoetă. Mariella Petrescu — interpreta Raluicăi, iubirea pămînteană a lui Papă, partenera lui Papaiani din această scenă, strigă pînă la

Plecăm la Ada-Kaleh ca să vedem cel puțin locurile în care se va filma peste citeva zile. Ada-Kaleh înseamnă mai întîi debarcaderul unde poți cumpăra, înainte ca barca să te treacă pe insulă, sugiuc și dulceață de smochine. Pe urmă cobori pe insulă și ești invitat să iei o amintire din Ada-Kaleh: sugiuc, dulceață de smochine

duce într-un mal de iarbă deasă care se termină brusc cu un fel de terasă din pietre cretoase, orbitor de albe sub soarele de ora unu. E loc aici pentru un film întreg nu numai pentru o secvență.

FIECARE VREA CEVA

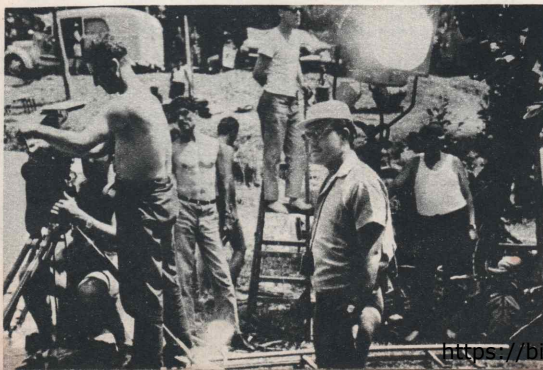
Seara, cu toată echipa la terasa «Dunărea», Geo Saizescu, secundul Lucian Mardare, asistentul Dragoș Vitkovska, operatorul George Cornea și decoratorul Virgil Moise. Sint oboșiți. Ziua a mers slab, a plouat, a stat, iar a plouat. Vorbim despre Ada-Kaleh. Geo Saizescu mărturisește că a mutat multe exterioare la Ada-Kaleh. E un decor romantic. Un romantic pe cale de dispariție — la propriu și la figurat — și se potrivește cu povestea eroilor săi. George Cornea îmi spune că a găsit un unghi din care poate filma Ada-Kalehul izolat. În mijlocul Dunării, apoi vorbim despre pitorescul locului și Cornea găsește că cel mai pitoresc loc al insulei este centrul ei, acea întretaieră de străduțe unde se află cafeneaua. Ada-Kaleh-ul ne preocupă pe toți multă vreme. Le spun ce formidable mi s-au părut pietrele albe de pe malul Dunării și lui Dragoș Vitkovska observația mea îi pică foarte bine: el susține că scena de dragoste, dintre Raluca și Papă, trebuie să se întimplă acolo pe malul apei, în preajma pietrelor albe. George Cornea vrea însă un lan de grîu, care, luminat steie el cum, și expus steie el cum, va deveni, în imagine,

BALUL DE SÎMBĂȚĂ SEARA

epuizare, de cite ori trebuie același: hei, nene! Regizorul, operatorul, toată lumea se luptă cu reflexul lui Papaiani. Se repetă și de cum se ajunge la momentul critic, Papaiani întoarce capul tot cum nu trebuie. Toată lumea e calmă în afara de Papaiani, care știe exact cum nu trebuie să facă, știe și cum trebuie să facă și greșete mereu împotriva voinței lui. De undeva de după munte se ridică norii. Mariella Petrescu a plecat în apa Cernei — așa cerea scena anterioară — a ieșit de acolo sloi, apa e foarte rece, și simte cum îi dă tîrcoale un guturai. Reflexul lui Papaiani cedează în sfîrșit. Totul este așa cum trebuie și soarele intră în nori.

sau de trandafiri. Sugiuic în celofan, sugiuic în cutii, cu cadine decente, culcate pe burtă, cu capul ușor ridicat din profil și priviri care oferă dulce sugiuic din Ada-Kaleh. Apoi bolțile răcoase și catacombele prin care vor alerga, precis, Papă și Raluca străzile înguste și taraba cu fesuri de închiriat «numai pentru fotografii» (înutil să îmi insiști, fesul nu se vinde) e sigur că Papă își va face aici o fotografie cu fes — străduța pe care se vinde brăgă și cafeneaua în care cei doi e musai să bea o cafea făcută pe nisip. Apoi Minaretul — mă întreb ce va născoci Geo Saizescu, pentru ca să arate și Mina-rețul, căci nu se poate să nu-l arate, Apoi cimitirul și o uliță care duce la Dunăre,

Regizorul Geo Saizescu cu echipa pe platoul de pe malul Cernei.



Ada-Kaleh, un peisaj care dispare.





Orice se măsoară, dar mai ales lumina.

Cărți celebre pe banda de celuloid

- Război și pace — de Tolstoi
- În căutarea timpului pierdut — de Proust
- Străinul — de Camus
- Cărarea pierdută — de Alain Fournier

alb ca zăpada. E frumos și așa și așa zicem noi, iar Geo Saizescu tace, lăsându-ne să ne consumăm energia pe niște lucruri hotărâte dinainte. George Cornea îmi spune apoi că «Balul» este cel de-al zecelea film al său și că ar vrea ca nici un cadru din el, dar nici unul, să nu semene cu celelalte. (Ziaristilor nu le plac declarațiile care încep cu «vreau», dar adevărul este că la un moment dat după unul, două, cinci sau zece filme realmente vrei altceva). George Cornea de pildă viseză pentru acest al zecelea film, al său tonuri suave, tonuri de catifea de la gri la albul imaculat, viseză obiective cu focală lungă care dau imaginii relief, viseză mișcări de aparat sugestive și complicate și se bucură că în tot ce viseză el despre acest film, se întâlnește cu Geo Saizescu. La rândul său, decoratorul Virgil Moisei «vrea» și el. Vrea să vopsească în alb gara Craiova, ba chiar și trenurile și un pod pe care va dansa Ana Szeles. Mai vrea o frizerie — în care Papă intră vînzător și iese sofer — o frizerie cu parbriz și ștergătoare, cu scaune de mașină și frizeri în combinazoane pe care scrie «autoservice», cu foarfece și mașini de ras care fac zgornot de motor, etc., etc. În tot noianul de entuziasm care ne-a cuprins pe toți, secundul Lucian Mardare mîncînc în tăcere. A tipat de la 7 dimineața pînă la 7 seara — pentru o filmare în natură trebuie să ai plămîni nu glumă — și acum, deși nu-l întreb, sînt convinsă că nu mai are chef să vrea nimic altceva decît să se ducă la culcare.

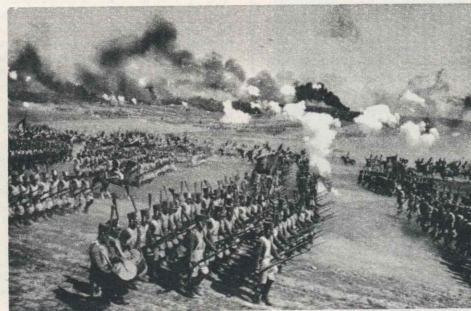
CE SE POATE DIN CE VREM

Dragoș Vitkovska îmi spunea la un moment dat că partea grea a unei filmări este de fapt pregătirea ei. Ziua în care alegi locul, stabilești mișcările de aparat, mișcarea actorilor în cadru, tot, tot, pentru ca a doua zi, cînd filmezi cu adevărat, să descoperi o mie și o problemă neprevăzută, cum ar fi o replică rostită cu o secundă prea tîrziu, sau prea devreme, fixarea acorului pe o anumită intonație, o creangă de copac care ieri nu intra, dar astăzi intră în cadru, sau ploaia. Sau, și mai rău, un nor, un norișor care se plimbă odată cu soarele între 10 dimineața și 4 după amiază acoperindu-l în timp ce, de jur împrejur, cerul e stîclă. Și atunci? Ce se întîmplă cu acel «vreau» pe care-l spune George Cornea, cu acel «vreau» pe care-l spune Virgil Moisei, ce mai rămîne din ce-mi spune Geo Saizescu: «Am căutat să obțin o distribuție omogenă din punctul de vedere al potențialului interpretilor. Am ales actori de comportament în stare să creeze chipuri de oameni firești, actori cu simțul detaliului semnificativ (e vorba de Sebastian Papaiani, Octavian Cotescu, Ana Szeles, Nineta Gusti, Mariella Petrescu, Constantin Băltărețu, Dem Rădulescu, etc.).

Nu odată ascultîndu-i spunînd: «vreau», m-am gîndit, doamne, fă o minune și materializează măcar o zecime, o sîtume, o cit vrei tu din pasiunea cu care s-a spus în seara asta: «vreau».



«Străinul». Interpreții principali: Anna Karina și Marcello Mastroianni.



Borodino sau reconstituirea superfidelă a unei bătălii istorice.



«Sînteți frumoasă» îi spune el fără ocol (Brigitte Fossey și Alain Noury)

Orice s-ar spune și orice părere ar avea esteticienii și partizanii independenți filmului ca artă, literatura este un punct de sprijin și încă unul foarte puternic, al cinematografiei. Afirmatia este confirmată cu prisosință de activitatea de pe platourile anului 1967 din întreaga lume unde o seamă de opere literare celebre au și fost sau sînt pe cale de a deveni filme. Vor fi la fel de celebre ca și operele care le-au inspirat? Este o întrebare la care nu vom putea răspunde decît atunci cînd vom cunoaște peliculele. Deocamdată...

● Visconti sfîrșește la Alger *Străinul* lui Camus cu Marcello Mastroianni și Anna Karina în rolurile principale. Există în privința acestui film o singură indicație: declarația lui Visconti după care «Străinul» este romanul care l-a tulburat cel mai mult din literatura de după război precum și declarația sa program că va respecta cu sfințenie cartea. Și-a asigurat în acest sens o amplă documentare asupra condițiilor în care a fost ea scrisă și o colaborare susținută a vîduvei scriitorului. Se pare că Visconti consideră fidelitatea față de operă drept piatra de încercare a filmului său.

● Albicocco s-a străduit la rîndul său să aducă pe peliculă atmosfera stranie și sensibilă a lui Alain Fournier din «Le grand meaulness», *Cărarea pierdută*.

● Peste Ocean, regizorul american Richard Quine este pe cale să termine ecranizarea uneia din ultimele opere ale lui Hemingway *Dincolo de riu, printre arbori* despre care Hotchner, biograful lui Papa, spune că ar reprezenta una din cele mai însemnate scrieri ale celebrului scriitor însemnind o cotitură în arta lui Hemingway. Romanul aduce într-adevăr un Hemingway maturizat și mai meditativ, mai lipsit de acțiuni și fapte amănunțit descrise. Este romanul care anunță, de fapt, vestita năvălă «Bătrînul și marea» (după care de asemenea s-a făcut un film — unul neizbutit —) în care gestul uman este surprins într-o hiperbolă plină de poezie.

● René Clément speculează un episod din *Albertina dispărută* a lui Proust, încercînd să facă un film care deocamdată poartă semnificativul nume — cit un curent literar de mare sau cit o operă întreagă *În căutarea timpului pierdut*. Nu știm ce idei cinematografice l-au îndemnat pe Clément să se încumete și să abordeze opera lui Proust. Reținem deocamdată o problemă, pe care o rezervăm elementară ne îndemnăm să o formulăm: cum va soluționa Clément atît de delicată evocare a trecutului de către o memorie involuntară, crîștătură caracteristică de altfel a întregii opere proustiene?

● Serghei Bondarciuk a prezentat publicului seria III-a din *Război și pace* al lui Tolstoi, episodul intitulat *Borodino* care, așa cum o indică și numele, are în centrul preocupărilor sale istorica bătălie din localitatea mai sus pomenită. Critica mondială își manifestă de astădată mai mult decît rezerve, de-a dreptul insatisfacții, acuzînd un spirit ilustrativist și accentuarea pînă la refuz a reconstituirii și muzeului.

Pînă acum aceste filme se înscriu în categoria celor debitoare literaturii și pornesc, unele nu fără sovăială, de la opere consacrate care se apără cu încăpăținare împotriva tălmăcirilor de alt soi și de către altă artă. Camus însuși, de pildă, n-a izbutit să-și dramatizeze — convenabil pentru el — *Străinul*; vom vedea pe de altă parte cit de eterate vor izbuti să fie atît de visătoare, de pline de mister și de atmosferă cărări ale lui Fournier. Cît timp a trăit, Hemingway a dorit cu strășnicie să nu rămînă străin celei de a 7-a arte. N-a izbutit decît în *Pentru cine bat clopotele*, film în care iuca Garry Cooper iar el, ca scenarist al propriului său roman, era de fapt oaspete de onoare pe platou și i se spunea că ar fi «principalul consultant». Pînă la cunoașterea experienței cu René Clément am putea menționa că există, tot în acest an, exemplul peliculei realizată de americanul Joseph Strick pe baza romanului lui James Joyce, *Ulyse*, film care a stîrnit un imens scandal anul acesta la Festivalul de la Cannes și care în afară de această latură să-l spunem feticșieră, poate servi de exemplu multilateral tuturor acelor care pornesc la realizarea unui film pe baza unor opere celebre ale literaturii universale.

Panoramic peste platouri

am întâlnit
chiar și
țigani fericiți



...Acolo unde violența este o lege nescrisă.

Un film superb prin vitalitatea și poezia inedită a locurilor și oamenilor pe care îi descoperă, o mărturie a unei realități sociale și umane este «Am întâlnit chiar și țigani fericiți», ultimul film al tânărului regizor iugoslav Aleksandr Petrović. Turnat printre țăgani din Voivodina, printre locuitorii cimpiei întinse dintre Tisa și Dunăre, filmul este un document emoționant, o istorie povestită într-un ritm violent, corespunzând întru totul forței vitale a eroilor săi. Filmul descrie încercarea de închegare a unei comunități sociale stabile printre acești veșnici călători ai pustelii. Reunind alături de actori iugoslavi cunoscuți (Bekim Fehmiu care realizează o magistrală creație în rolul principal) și actori anonimi, oameni trăind chiar în locurile unde se petrece acțiunea, filmul lui Petrović, în afară de realizarea sa plastică strălucită, cucerește printro sensibilitate specială și un incontestabil simț al adevărului. Premiul special al juriului de la Festivalul de la Cannes 1967 nu face decât să consacre această nouă realizare a tânărului și talentatului regizor iugoslav.



Culegătorul de fulgi — Bekim Fehmiu.

SKOLIMOVSKI LA VENEZIA

„mîinile sus!“

«Mîinile sus!». Două cuvinte care în Polonia, și nu numai în Polonia, aduc imaginea lagărelor de concentrare, a nesfîrșitelor șiruri de prizonieri de război. «Mîinile sus!» — titlul ultimului film al lui Jerzy Skolimowski, film care la apariția acestor rînduri va fi primit deja verdictul juriului de la Veneția. Titlul ca și întreg filmul are o semnificație polivalentă. În subtextul povestirii «Mîinile sus!» amintește de demnități umilitate, de război. În textul povestirii replica este aruncată în joacă de către unul dintre eroi, care vorbind despre civilizația televiziunii, își întreabă prietenii: «Cine are televizor, mîinile sus!».

Cei cinci eroi ai filmului, toți doctori, pleacă după o petrecere ce se sparge în zori de zi, cu trenul, în provincie, ca să viziteze un coleg. Călătorie de plăcere pe care o fac însă într-un vagon de marfă — din nou de talie tipică pentru felul în care fasciștii transportau prizonierii pe ultimul lor drum. În vagon acum se transportă ipsis. Personajele pudrate în alb capătă contururi ciudate și apar ca locuitorii unor alte planete. Este un joc al viitorului. Dar un joc care conține iarăși simburile amar ale amintirii, pentru că în Polonia, fiecare polonez își amintește de pumnul de ipsis cu care fasciștii astupau gura celor condamnați la moarte pentru a nu mai putea să lanseze un ultim strigăt vieții. Notația e discretă, sugestia adresîndu-se nu mai aceluia care sint apți s-o primească. În filmul lui Skolimowski, trecutul a rămas doar cît o umbră, dar care nu a încetat să urmărească pașii prezentului. Prezent cu preocupări mai puțin eroice, mai prosper și totuși nu întodeauna liniștit și fericit. Televizorul, mașina, noi idealuri, pentru un nou tineret. Tineret postbelic, nevrînd sau nepuțin să înțeleagă tragica experiență a vieții părinților lor. Eroii lui Skolimowski se numesc în joacă după numele mașinilor lor. Ei sînt: Trabant, Wartburg, Opel, Zastava, Alfa. Este pe de o parte o incisivă ironie la adresa acestui tineret care se închină exclusiv idoliilor bune stări, este pe de altă parte din nou o comparație cu trecutul eroic, cînd luptătorii din maquis-ul polonez purtau nume conspirative: Tigru, Pisica sălbatică, Omul de fier.

În acest film, Skolimowski este scenarist, regizor și actor. În celelalte roluri, Tadeusz Lomnicki, Adam Hanuszkiewicz iar singurul personaj feminin este interpretat de Joanna Szczepiec.



İpsosul. Ieri un semn al morții...

hotel pentru
turisți străini

De Jan Nemec și de uimitorul său «cinematograf-metamorfoză» se apropie regizorul ceh Antonin Masa cu primul său lung metraj realizat independent, «Hotel pentru turiști străini».

Există o evidentă încercare de a se ridica deasupra adevărilor deja descoperite, de a le da o adîncime filozofică mult mai mare, mai densă, folosind o metaforă cu încărcătură poetică mai sensibilă decît de pildă a filmului «Curaj pentru fiecare zi». Straniile aventuri ale poetului Petr Hudek, ajuns într-o seară a anului 1905 la Hotel Univers în căutarea iubitei sale Veronika, se termină cu moartea eroului. Aruncat pe neașteptate în lumea ciudată a locatarilor hotelului, o mascaradă tragi-comică în care se amestecă egoismul, indiferența și cruzimea, eroul nu poate distinge pînă la sfîrșit, între adevăr și fals, nu ajunge să deosebească măștile moarte de carton de fețele celor vii. Se regăsește aici o veche temă a literaturii, aceea a lumii ca teatru, pe care Masa o reia într-o versiune originală și nouă.

Sfîrșitul tragic al eroului rămîne o pledoarie pentru puritate, noblete și întranșigabilitate morală, în fond o victorie asupra egoismului, compromisului și falsității morale.



Doi îndrăgostiți în căutarea fericirii

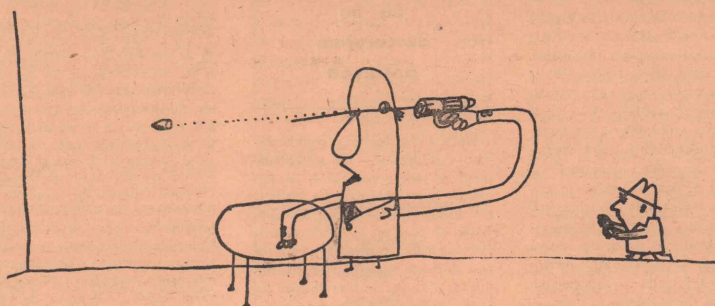
Locatarii impenetrabili ai hotelului «Univers»



Rubrica «Panoramic peste platouri», realizată de: Eva Sirbu, Alecu Borzea, Ștefan Racoviță, Adina Darian, Radu Gabrea.
Pe platourile românești,
fotografii de A. Mihailopol

ci ne ma

SUPLIMENT



CARE ESTE SOARTA CINECLUBURILOR ?

Primele cinecluburi din țară, cele de pe lângă Casa de cultură a studenților din București, de la uzinele „Oțelul Roșu” Brașov și C.F.R.-Timișoara, au pornit de la un imens zero, plin doar cu pasiunea a doi sau trei oameni: Geo Saizescu la București, Elefterie Voiculescu la Brașov, Paul Kovacs, Emil Mateias, Traian Boșcaiu la „Oțelul Roșu”, Sandu Dragoș, Al. Alb — la Timișoara. Cu mijloace materiale proprii, cu aparatură construită de ei din resturile inutilizabile ale unor foste aparate de filmat. Cu sprijinul întreprinderilor care le-au pus la dispoziție un pod sau o încăpăre nefolosită ca sală de proiecție sau laborator. Practic, deci, cu mîinile goale.

83 dintre care 43 sindicale, 17 studențești, 15 pe lângă așezămintele culturale, 8 pionierești. Fiecare cineclub numără în medie 50 de membri. Înmulțit cu 83 asta înseamnă 4150 de oameni care vin în cel mai direct contact cu filmul. Pe lângă fiecare cineclub, două pînă la șase sute de aderenți care participau — acest participau are o explicație — la vizionările cu filme de Cinematecă și la conferințele care le însoțeau. Să facem o medie. Să zicem 300 de aderenți pe lângă fiecare cineclub, ceea ce ar însemna încă 26.000 de oameni puși în contact cu arta filmului. Sototind și cei 4.000 de membri ai cinecluburilor, 30.000 de inițiați, 30.000 de oameni familiarizați cu arta filmului, în stare să-l judece după alte criterii, în stare să înțeleagă filmul altfel decît ca pe un mod oarecare — cel mai comod — de relaxare. La 18 milioane locuitori asta poate fi mult sau puțin. Este, totuși, o cifră care ne permite să vorbim despre cineclub numindu-l avanpost al culturii cinematografice.

**Se poate porni
de la zero.
Nu trebuie
rămas acolo**

Mai ales atunci cînd e vorba de o mișcare spontană, cînd pasiunea pentru film există și nu cere decît să fie cultivată. Cei 30.000 de oameni se arată dispuși să vadă filme de Cinematecă, să asculte conferințe, să discute cu specialiști. Pînă acum un an acest prilej le era oferit de sedințele de lucru deschise ale cinecluburilor, sedințe în care se prezentau și discutau filme de Cinematecă. Vizionările s-au suspendat pentru reorganizare. Ce face între timp cei 30.000 de cinefili? Cei 4.000 de cineamatori? Dacă marea masă a spectatorilor se poate lipsi de „istoria cinematografului”, cineamatorul este obligat să o cunoască și să o înțeleagă. Iar pentru ca să înțeleagă filmul trebuie să cunoști opera lui Griffith, Chaplin, Clair, Eisenstein, Dovjenko. Ca să-l înțeleagă pe Fellini de azi trebuie să-l cunoști pe Fellini de ieri. Ca să faci film trebuie să înveți scenariu, regie, imagine, montaj. Iar de învățat bine și temeinic se învață

în primul rînd de la clasici. Unele cinecluburi — la Iași, la Cluj, la Timișoara — au înlocuit vizionările de Cinematecă cu vizionări și conferințe pe marginea filmelor care rulează în rețeaua cinematografică. E bine. E frumos. E o dovadă în plus a interesului și pasiunii oamenilor pentru film, a dorinței lor de a-l învăța începînd cu tabla înmulțirii. Dar nu poate înlocui contactul acela de neprețuit cu istoria filmului, cu începuturile lui, cu marile lui capodopere, contact fără de care cineamatorul este amenințat de diletantism.

Mai sînt apoi problemele de tehnică a filmului — mai ales în situația actuală, cînd cineamatorii sînt nevoiți să-și lucreze filmele de la scenariu pînă la prelucrarea peliculei — care s-ar putea rezolva prin publicații de specialitate destinate lor, „Îndrumătorul cultural” și „Clubul” sînt mai mult decît insuficiente și nu acoperă nici a zecea parte din nevoia lor de informare.

Mai e apoi contactul cu oamenii de specialitate care se face foarte firav și la voia întîmplării. Dacă Liviu Ciulei, Ion Popescu Gopo sau George Turcu ar ști ce amintire adînc recunoscutoare le păstrează pentru cele cîteva zile sau ore pe care le-au petrecut într-un cineclub, cineamatorii de la Timișoara sau Cluj! Dacă, în general, oamenii de specialitate ar ști ce sete, ce foamă, ce nevoie au cineamatorii de cunoștințele lor,

de experiența lor sau de un simplu schimb de păreri! La Timișoara am discutat cu doi dintre membrii cineclubului C.F.R. pînă la 2 noaptea. Despre „Femeia nisipurilor”, despre „Duminică la ora 6”, despre proiectele lor, despre film, și iarăși film. Da, cineamatorii, mai ales cei din provincie, au mare nevoie măcar să-și confrunte ideile și părerile cu cele ale oamenilor de specialitate. Dar aici intrăm în domeniul cifrelor. O deplasare costă. Mult, puțin — costă. Și nu ar fi vorba de o deplasare, ci de 83 — deocamdată. Și nu o dată pe an, ci de 12 ori. Neexistînd ca organizație de sine-stătătoare, cinecluburile nu au fonduri. Fonduri au forurile tutelare: sindicatele, Ministerul Învățămîntului, U.A.S.R., sfaturile regionale. Dar nu pentru deplasări. De opt luni funcționează pe lângă Asociația Cineastilor o comisie de cinecluburi. Dar nici ea nu are mijloace materiale. S-au folosit fondurile de deplasări ale Asociației Cineastilor care s-au epuizat foarte repede. Ar trebui găsită o soluție. Ar trebui alocate fonduri speciale, sau poate numai planificată altfel cele existente. Garanția că ceea ce se cheltuiește cu cinecluburile nu sînt bani aruncați în vînt există. Pentru că, pe lângă rolul lor de propagatori ai culturii cinematografice în masă, cineamatorii operează, prin filmele pe care le fac, o muncă benevolă de informare, de îndrumare tehnică în procesul muncii, de educație cetățenească.

**Despre cine?
Despre ce?**

Într-adevăr, despre ce fac filme cineamatorii? Despre tot. Începînd cu jurnale de actualități care înregistrează și păstrează decî eveniment locale la care nu ajung întotdeauna operatorii de la „Al. Sahla”. Filme documentare despre locuri în care trăiesc, filme-lecție tehnice, de informare științifică sau de protecția muncii, filme de folclor, filme artistice cu o durată de la 3 pînă la 20 de minute, cu o mare predilecție pentru temele educative.

Am văzut 10 cinecluburi din țară și n-am întîlnit decît extrem de puține pelicule care să nu fie într-un fel sau altul, într-o formă sau alta, utile unei categorii de spectatori. Chiar și filmele făcute de pionieri — poate mai ales filmele făcute de pionieri, despre ei înșiși și activitățile lor, despre un loc istoric sau o regiune pe care au vizitat-o, filme care prezentate colegilor devin niște lecții plăcute și ușor de învățat. Însăși ideea de a pune în mîna unui copil de 12 ani aparatul de filmat, de a-l obișnui să înțeleagă funcția unei l-

magini în film, de a-l învăța să vadă frumosul cinematografic, de a-i crea o viziune de cineast, mi se pare seducătoare. Claude Lelouch a câștigat la 13 ani un concurs de cineamatori. Nu știu dacă Popa Emilian de la cineclubul pionierilor din Iași va deveni un Claude Lelouch. E sigur însă că el și toți pionierii care învăță azi să înțeleagă filmul sînt spectatori lui de mîine, judecătorii lui de mîine. Și asta interesează în primul, în al doilea, și în al treilea rînd.

Din păcate, cinecluburile pionierești depind din punct de vedere material de Direcția educativă pentru învățămîntul mediu și superior din Ministerul Învățămîntului, care — probabil dintr-un motiv cunoscut de ea — nu le acordă sprijinul necesar. Profesorul Chiriac care se ocupă de pionieri cu toată priceperea și pasiunea unui profesor de geografie cineamator face ce poate. Dar ce poate să poată un om singur? Cineclubul nu are aparat de filmat — împrumutat de la cine se arată dispus să-i împrumute. Nu are peliculă — se filmează peături sau pelicule expirate de multă vreme ceea ce nu e niciodată în avantajul calității imaginii. Aparatul de proiecție e vechi și strîicat. Și totuși, copiii fac film. Vin la cineclub. Vor să învețe, vor să filmeze. Chiar și în aceste condiții,

Să nu descurajăm pasiunea

Situația este aceeași și pentru studenți care depind — din același fatal punct de vedere material — de aceeași Direcție educativă din Ministerul Învățămîntului și de U.A.S.R. Poate că ceea ce complică situația cinecluburilor studențești, ceea ce face să existe o problemă a cinecluburilor studențești, este tocmai dubla lor dependență. Cineva ar trebui să-și asume singur răspunderea materială. Pentru că situația în care se află cinecluburile studențești nu este deloc înfloritoare, ea afectează nu numai calitatea tehnică a filmelor, dar și elanul tinerilor. Lipsa de peliculă, de aparatură, cît de cît utilizabilă, dezarmază. S-a întîmplat și la Iași, și la Cluj, și la Timișoara ca un număr — și nu mic — de cineamatori să se retragă din cineclub pentru că nu aveau ocazia să facă film. Se întîmplă același lucru și la cinecluburile care țin de așezămintele culturale — case de creație, cămine culturale, pentru că de obicei fondurile repartizate cineclubului

sînt infime, cu mult sub cele repartizate altor sectoare: dansuri, cor, echipe sportive, etc. Cineclubul „Tomis” din Constanța număra la început 40 de membri. Cifra a scăzut repede la 15. Acum a crescut din nou la 35 datorită strădaniilor conducătorului lui, Corneliu Oprescu. Dar nu e sigur deloc că nu va scădea din nou. Ceea ce tenează, ceea ce atrage omul spre cineclub este și ideea de a minui aparatul de filmat. Dar poate Corneliu Oprescu de exemplu să încredințeze unui începător aparatul împrumutat de la cineva? Soluția ar fi — și nu numai pentru cei din Constanța — să existe și un aparat de 8 mm pentru începători. Dar se poate vorbi despre „și un aparat de 8 mm” cînd cineclubul „Tomis”, de exemplu, nu are nici unul de 16 mm?

Oamenii au idei, oamenii își fac planuri, își gîndesc scenarii pe care nici ei singuri nu știu cum le vor realiza. Am citit la Iași scenariul unui student, Aurel Brumă, la Cluj — altul al studentului Rosenfeld Robert, cu nimic mai prejos, cu nimic inferioare unor bune scenarii scrise de profesioniști. Am văzut la Timișoara un filmuleț scris și realizat de Gelu Mureșan — proaspăt absolvent al Artelor Plastice care nu se îndură să părăsească cineclubul — un filmuleț pe care nu am cum să-l compar cu altul de același fel făcut de „Sahia” sau „București” pentru că nu am văzut, dar care ar putea participa

— cu succes sigur — la un festival internațional de cineamatori. De unde? Cine i-a învățat? Poate că omul secolului XX se naște cu pasiunea și instinctul filmului.

Se mai întîmplat un fenomen deosebit de interesant, pe lîngă care nu trebuie trecut cu ochii închiși. După ce își termină studiile și sînt repartizați în producție, foștii cineamatori devin fondatorii unui alt cineclub. Asta s-a întîmplat cu absolvenți din Iași, Cluj și Timișoara. Un cineclub nou înseamnă încă 30, 40, 50 de membri, încă 2—300 de aderenți. Să nu descurajăm pasiunea și mai ales să n-o lăsăm să se descurce singură. Ne-ar putea costa cîteva mii de pașuni nedescoperite și nepuse în mișcare. Ne-ar putea costa încă o punte aruncată spre înțelegerea filmului.

Ce era de demonstrat

Dovadă că pasiunea are nevoie și de sprijin material stau cinecluburile sindicale. Evident mai bine dotate, evident sprijinite de Consiliul Sin-

Ioan Grigorescu

Cinecluburile stau la baza realizării unui început de cultură cinematografică în masele largi, ele sînt un prim pas către introducerea în școli ca disciplină a artei cinematografice. Arhiva Națională de Filme și D.R.C.D.F.-ul ar trebui să înțeleagă că menirea cinecluburilor este importantă ca implicație socială și estetică și să organizeze o difuzare specială de filme destinate lor. Se lucrează haotic, neorganizat, într-o formă empirică ce nu poate să dea rezultate mari, dar chiar și în acest mod de activitate cinecluburile și-au demonstrat utilitatea. O asociație? Da. O asociație ar rezolva problemele în măsura în care ea s-ar autogestiona, asumîndu-și singură toată răspunderea activității cinecluburilor.

Mircea Mureșan

Am fost un entuziast al cinecluburilor. Acum 10 ani am înființat chiar cîteva, dintre care cel de la Casa de cultură a Sindicatelor, de la clubul „Constructorul”, de la Ministerul Comerțului Exterior. Fără un sistem de relații serios, fără o asistență materială solidă, ele n-au reușit să se țină pe picioare și s-au autodizolvat. Cred că ar fi trebuit de multă vreme încă să se înființeze o Asociație a cinecluburilor, care să rezolve singură și în mod organizat problemele pe care le implică mișcarea de cineamatori. Se discută de multă vreme, de mult prea multă vreme, drept care eu mi-am pierdut și entuziasmul.

Liviu Ciulea

Entuziasmul este un punct de plecare în orice domeniu. Însă insuficient. Foarte important este să fie menținut, sprijinit, așa încît oamenii să nu fie doborîți în entuziasmul lor de problemele practice. Ceea ce m-a impresionat cel mai mult este că am întîlnit la Timișoara un cerc de oameni cuțli, cu informația cinematografică la zi, de multe ori peste nivelul pe care l-am întîlnit la criticii de specialitate din țară sau străinătate. Cum poate fi fructificată această setă de informare, de cultură mai bine spus, nu știu. M-am ocupat prea puțin de această problemă ca să-mi pot găsi un răspuns. Sînt sigur că modalități există. Sau ar trebui să existe. Și nu pentru a răspunde numai activ unei stîmi de entuziasm, ci pentru tot ce înseamnă ambianța unui mediu — chiar a unui nucleu restrîns care totuși formează un mediu — în contextul vieții culturale generale și considerînd tot ce poate radia și genera el.

un festival
matori. De
Poate că
te cu pasi-
at.
omen deo-
lângă care
chii închisii
ile și sînt
fostii cine-
unui alt
at cu absol-
mișoara. Un
30, 40, 50
de aderenții
nea și mai
se descurce
asta cîteva
operite și
putesc costa
pre înțele-

at

te nevoie și
cinecluburile
bine dotate,
ansului Sin-

i

ceîntinut,

în
emele

mația
e

e.

si

ar

nei stări
tot ce
mediu
restrîns
mediu
culturale

ra el.

dicatelor, ele au un mare avans calitativ și cantitativ față de celelalte cinecluburi. Nu numai că cei de la „Oțelul Roșu” nu s-au pierdut pe drum în acești 10 ani, dar numărul lor a crescut, filmele au devenit mai variate, mai interesante, mai bune. Printre noii veniți, inginerul Nicolae Negruțiu, cu filmele sale de trei minute, pline de haz și de miez, mi se pare a fi un argument viu la teza: Merită! Nu numai că cei de la CFR-Timișoara nu s-au pierdut, dar acel neobosit Sandu Dragoș — care se ocupă acum și de cineclubul studențesc — adună în jurul lui și crește alte generații de cineamatori. Primul film făcut de Sanda Bașa, cel mai tânăr membru al cineclubului, care se cheamă „Adolescență”, foarte personal și plin de calități cinematografice, demonstrează — a cîta oară — că merită. Merită să investim fonduri în această aparent modestă întreprindere care se cheamă mișcarea de cinecluburi, în această pepinieră de talente, în acest avanpost al culturii cinematografice.

Dar chiar și în cea mai bună dintre lumi, care este lumea cinecluburilor sindicale, există probleme. Cea mai importantă și generală de altfel este prelucrarea peliculei. Cei de la Timișoara s-au străduit cît

au putut și-au pus în joc toată inventivitatea ca să nască oasă o aparată de laborator. Ba chiar și de redare sincron cu imaginea sunetului înregistrat pe banda de magnetofon. Să zicem că cineclubul din Timișoara și-a rezolvat toate problemele, deși nu-i așa. Să zicem. Dar ce fac cele 82 de cinecluburi? Nu o dată calitatea tehnică a imaginii e slabă în ciuda încadrării perfecte, în ciuda expunerii corecte. Pelicula e prețioasă, are nevoie de o anumită temperatură, de un timp foarte exact de dezvoltare, de o anumită concentrație a soluțiilor. Nici cel mai bun laborator de cineamatori nu poate garanta întotdeauna calitatea dezvoltării. Mai mult: cineamatorii nu au posibilitatea să facă mai multe copii după filmele lor. Ei produc, ca pictorii, unicate. Unicate care nu se pot vedea decît acolo, care trimise undeva, riscă să se piardă. Apoi pelicula nu e totuși pînă pictată. După mai multe proiecții ea se uzează, se zgîrie, se degradează. După un timp, din frumosul „Toamnă-timișoreană” făcut de Sandu Dragoș, din „Adolescența” Sandei Bașa, din „Căderea” lui Gelu Mureșan, din filmele lui Kovacs, Mateias, Negruțiu sau Corneliu Oprescu, din filmele

cineamatorilor nu va rămîne decît o umbră brăzdată de zgîrieturi. Mai mult: condițiile tehnice îi obligă să lucreze pe peliculă fără pistă magnetică, îi obligă deci să ocolească sunetul cu funcție dramatică în film. De aici o limitare, o sărăcire a temelor. Și scuza: sînt doar cineamatori, nu există.

Se poate
face
ceva!
Se poate.

N-am vorbit despre cinecluburile din București, pentru că situația lor este într-o oarecare măsură favorizată. De ele se ocupă oamenii de specialitate Costea Ionescu-Tonciu, de cineclubul studențesc, Gh. Fischer, de cel al pionierilor, ing. Aurel Mișcă, de Casa tehnicii, etc. Există posibilități de informare, Cinematecă, contacte cu oamenii de specialitate.

Recent, acea comisie de cinecluburi care funcționează pe lângă ACIN, compusă din Geo Saizescu, Octav

Ioniță, Aurel Mișcă, Alecu Groltoru, Dragoș Witkowska și George Cornea a propus înființarea și la noi a unei asociații a cinecluburilor din România. Ceea ce se înfîșoară de multă vreme în mișcarea mondială de cineamatori, această organizare care rezolvă multe, ar fi timpul să se înfîșoară și la noi. Cu atît mai mult cu cît înființarea ei ar rezolva în primul rînd problema materială. Fondurile care se alocă acum prin intermediul unor foruri tutelare ar putea fi centralizate și planificate mai judicios, în funcție de necesitățile, specificul, și activitatea cineclubului. S-ar putea unifica la nevoie mai multe cinecluburi, s-ar putea utiliza aparatul tehnic existent și nefolosit din școli, universități, laboratoare. Dar, mai ales, existența unei asociații care să coordoneze activitatea cineamatorilor ar avea ca efect sigur creșterea numărului de cineamatori. Un cineclub are în medie 50 de membri, pe lângă ei aderă încă 300, de 50 de ori cîte 300... Fiecare cineclub nou însemnă încă 1000, 1500 de oameni care să intre în sala de cinematograful așa cum întră un absolvent de Conservator într-o sală de concerte: cu dragoste și cu înțelegere.

Eva SÎRBU

Ov. S. Crohmălniceanu

În toate cinematografiile cinecluburilor asigură cîmpul cel mai fertil al experiențelor; ele sînt terenul principal de educație estetică a spectatorilor, și tot ele oferă „filmelor de artă” un public generos și necesar. De aceea cred că o atenție mult sporită acordată cinecluburilor din țara noastră, o sprijinire substanțială a activității lor, nu poate decît folosi cinematograful național. Dacă regizorii vizează un public înțelegător și totodată exigent, nu-l vor avea fără crearea acelui climat pe care numai cinecluburile îl pot introduce în viața cinematografică. Dacă toți vișăm regizori cu o puternică personalitate și o reală înzestrare în cea de a șaptea artă, nu-i vom avea decît printr-o mișcare puternică a cineamatorilor.

D. I. Suchianu

Cred în cinecluburi. Cred în cineamatori. Mai ales în țara noastră, deoarece cred în creatorul ne-lefegiu. Și cred de asemenea că cea mai mare datorie în materie de cinematograf românesc este să umplem lacuna de aproape 30 de ani, vidul de cultură cinematografică a sărmanului spectator român. Poate nici o uniune culturală (literară, plastică, muzicală) nu pătrunde mai adînc și mai radial în întreaga populație ca o uniune a cinecluburilor... Mai ales printre adolescenți și printre studenți.

Romulus Vulpescu

Activitatea cinecluburilor este total dezorganizată. Oamenii se află în faza tehnică și cu utilaj rudimentar. N-au timp să-și pună probleme de creație, ocupați cu rezolvarea celor tehnice. Și nu mă mulțumesc existența unui cineclub — chiar reputat — incapabil să realizeze un lucru corect din punct de vedere tehnic. Rezolvarea nu o văd decît sub forma unei organizări centralizate. Poate o asociație care să ia în propriile mîini soarta cinecluburilor.

Tar și General

o producție a studiourilor din R.P. Bulgaria

Regia : Vilo Radev

Scenariu : Liuben Stanev

Imaginea : Borislav Puncov

Muzica : Simeon Pironkov

Interpretează : Petr Slabakov, Naum Sopov, Gheorgi Cerkelov

Film distins cu Premiul de interpretare masculină acordat actorului Naum Sopov la Karlovy-Vary 1966

Filmul „Tar și general” își alege ca eroi personaje istorice autentice, iar ca punct de pornire momentul cel mai dramatic: acela al ultimelor ore dinaintea executiei eroului principal. Sinteza în 1942, când expansiunea militară hitleristă ajunsese la apogeu. Bulgaria era încă, aparent, un stat neutru. Boris al III-lea, ultimul rege bulgar, se simțea însă amenințat din toate părțile, singur pe un teren nesigur. De aceea el încearcă să-și consolideze tronul și speră să-o facă cu ajutorul Germaniei. Ceea ce poate el oferi este trimiterea pe front a unui corp expediționar bulgar. Pentru comanda unității, îl alege pe generalul Zaimov care-și cucerise un deosebit prestigiu. Refuzul net de a îndeplini ordinul regelui îl duce pe general în fața curții marțiale care-l condamnă la pedeapsa capitală. Boris așteaptă ca Zaimov să ceară grațierea. Are nevoie de acest act de supunere și umilintă care-i va da un avans moral și-i va justifica acțiunile. „Fidelitatea față de un ideal înșelător este mai îngrozitoare decât trădarea” — răspunde Zaimov și respinge sfatul de a cere grația regală.

De remarcă deci, mai întâi, autenticitatea istorică, documentară a subiectului. Dincolo de ea, regioul se dovedește apt să compună o tensiune dramatică reală. În subsoiul cazării unde este închis comandantul se așterne o lungă și apăsătoare așteptare. Totul este pregătit, cel oșind este scos din celulă și legat de stilul execuției, prețul roștește rugăciunile din urmă, ofițerii superiori ai armatei au fost reținuți pentru a asista la sfârșitul lui Zaimov sau la călăia lui. Se încheiează chiar execuția, în speranța că frica îl va slăbi și va accepta să se umilească. Ofițerii superiori trăiesc și ei intens momentul. Comandantul îl privește și, în afară de înfruntarea dintre el și rege, peste zidurile căzării există o a doua înfruntare, la fel de dramatică, între Zaimov și cei care nu au curajul unei atitudini similare.

Clipete trec greu și pînă la urmă simți că regele este cel care nu mai are nici o ieșire, că nervii lui cedează și că ordinul de execuție pe care-l va da nu ajută la nimic. Murind, Zaimov a câștigat partida, el e învingătorul moral. Singurătatea regelui nu apare numai în momentele în

care-l vedem în biroul său, zbătându-se să ajungă la o soluție sau în parcul desfrunzit unde este pregătită o vinătoare. Există în film două scene realizate cu discreție, dar și cu multă precizie: cea a inspecției cu regale la unitatea care va pleca pe front și vizita lui Boris în mijlocul unor țărani care petrec. Regele e întîmpinat în tăcere, cu stînjeală, respectul oficial față de augusta persoană e silit și nesincer.

„Tar și general” nu e un film care să te câștige imediat, spontan, de la primul contact. Dar pe măsură ce intri în atmosfera lui, pe măsură ce în loc să ți se ofere o acțiune trepidantă și se propune o dezbateră de idei, filmul devine pasionant. E drept că uneori pare puțin rece și lent, din cauză că nu este urmărit spectaculosul, iar înfruntările nu sînt explozive. Altfel Boris cit și Zaimov sînt reținuți, regele își calculează metodic fiecare mișcare, iar generalul se închide într-un demn și obstinat refuz de a implora grațierea. Dincolo de această rețineră, există însă o dramatică ciocnire pe care o resimț și cei din anturajul lui Boris și cei din apropierea lui Zaimov. Narind simplu, fără complicități ale firelor acțiunii, care i-ar fi dat poate un plus de tensiune dramatică, regioul se arată preocupat mai mult de a surprinde un gest, o pauză semnificativă, o privire sau o tentă care să atribuie scenelor o valoare înedită.

Filmul este construit pe continua contrapunere între prezent (așteptarea ordinului de execuție) și trecut (încercările lui Boris de a-l determina pe Zaimov să accepte comanda corpului expediționar). Scenariul Liuben Stanev și regioulul Vilo Radev au ales soluția unei povestiri care nu urmărește cronologic evenimentele. Pornind de la momentul de culminație a ciocnirii dintre Boris și Zaimov, prin întoarcerile repetate în trecut și revenirea la prezent, ei încheagă un dramatic dialog, evitînd nu numai căile bătaie ale filmului istoric — biografic, dar și schema care ar fi dus la sublinieri ostentative.

Pe Vilo Radev, după ce l-am cunoscut ca operator (a semnat imaginea la „Tutunul”) și după ce contactul cu prima sa operă „Hoțul de piersici” ni-l releva ca un cineast sensibil și fin psiholog, îl putem socoti printre cei mai personali regizori bulgari.

Cine vrea s-o ucidă pe Jessie ?

o producție a studiourilor din Barradow.

Regia : Václav Vorlíček

Scenariu : Miloš Macourek, Václav Vorlíček

Imaginea : Jan Němeček

Muzica : Hudba Svatopluk

Interpretează : Dana Medřická, Jiří Sovák, Olga Schoberová, Juraj Visný, Karel Effa, Vladimír Menšík.

Seriarele desenate au ajuns, cu vremea, să-și contureze o lume aparte, populată de personaje tipizate după procedul cel mai simplu, acela al împărțirii în două categorii net opuse: cei buni și cei răi. Primii sînt, bineînțeles, frumoși, neînfrigați, inteligenți, animați de sentimente sincere și trainice și așa mai departe. Ceilalți, dimpotrivă. Cel dintîi își capătă pînă la urmă răsplata meritată iar răii pedeapsa cuvenită. Echilibrul forțelor este riguros păstrat chiar dacă pe parcurs, ca și în multe romane sau filme polițiste, povestirea abundă în crime și orori.

În Statele-Unite, serialul în imagini statice a generat o pleiadă de desenatori care au slujit apoi filmul de animație. Dar a provocat și un soi de manie, și nu numai în rîndurile abonaților de vîrstă foarte fragedă. În Șeicul alb, prin Wanda, tînră provincială venită la Roma ca să-l vadă pe eroul său preferat din romanele în imagini, Fellini a ironizat largă categorie a celor pentru care lumea comicurilor constituie o lume reală.

Tocmai pentru că fenomenul a căpătat proporții, el oferă un genos matrigal pentru comedie și mai ales pentru parodie. Václav Vorlíček a ales soluția din urmă pentru filmul său „Cine vrea s-o ucidă pe Jessie”? Pentru că este parodie, convenția inițială este cu ușurință acceptată. Doamna Beranek inventează o mașină pentru „corectat” visele oamenilor. Pus în funcțiune, aparatul dă un rezultat neașteptat: Jessie și alți doi eroi ai unui serial, pe care domnul Beranek îl urmărește cu pasiune în paginile revistei de știință și tehnică la care este abonat, se întruchiează și încep să se amestece în viața familiei Beranek. De aici, toate peripețiile și inconveniențele care culminează cu dis-

pariția în vis a doamnei Beranek și cu rămfirea lui Jessie „în carne și oase” lîngă domnul Beranek.

Alăturarea dintre omul de pe stradă și eroii comicului e desigur generatoare de multe gaguri și Vorlíček profită deseori de acest avantaj. În expresia vizuală, cel mai fericit procedeu mi se pare cel al felului în care se exprimă Jessie, supermanul și minutorul pistolului; cînd vorbesc, cuvintele lor nu se aud, ci apar scrise pe imagini, încercuite de o linie care pornește de la buze și se termină din nou la gură, ca în desenele din revistă. Olga Schoberová creează cu haz o Jessie care păstrează o anume candoare doar pe chip, în rest mișcările, gesturile și înbrăcămintea sumară evidențînd senzualitatea acestui tip, feminin care abundă în comicuri.

Dar poate că, dacă s-ar fi multumit să se joace cu elementele serialului desenat și să se amuze de efectele pe care le obține amestecîndu-le cu realitatea, Vorlíček n-ar fi izbutit decât să trezească din cînd în cînd zîmbete. Dincolo de glumă mai este și un grăunte de problemă serioasă. Știința și tehnica doamnei Beranek nu-l vor face mai fericit pe domnul Beranek dacă-i vor lua visele sau i le vor corecta. El are nevoie să viseze — și să viseze așa cum îi place lui.

Pentru Beranek, Jessie și implicit visul lui de a realiza o mînușă care să-l dea omului atotputernicia este mai reală decît doamna Beranek înșiși. Și el își apără dreptul de a visa. De aceea filmul privește cu simpatie pe Beranek și cu ironie pe doamna Beranek, și nu pentru că s-ar îndoi că evoluția tehnică l-ar putea face fericit pe om, ci pentru că nu crede că omul va fi într-adevăr mai fericit dacă se va lăsa strivit de tehnică și va renunța să viseze, să viseze chiar și copilărește.

Marius TEODORESCU

Recompensa

o producție Arcola

Regia : Serge Bourguignon

Scenariul : S. Bourguignon, Oscar Millard, după Michael Barret

Imaginea : Joe Mac Donald

Muzica : Elmer Bernstein

Interpretează: Max von Sydow, Yvette Mimieux, Efrem Zimbalist Jr., Gilbert Roland, Emilio Fernandez, Nino Castelnuovo, Henri Silva

«O furie europeană s-a abătut asupra bătrînului western încercînd să-l spulbere o dată cu locurile comune și legile de aur. Forta o dată cu slăbiciunile, Italienii se apucă să dea lecții de violență fiilor Arzonei, francezii să intelectualizeze un gen prin excelență ingenuu, dinamic. Viabil prin înșasi simplitatea, candoarea sa de basm modern.

Serge Bourguignon, turnînd în Mexic un fel de western la la française, inversează datele conflictului clasic (cea ce-i sporește — virtual — adresa critică): reprezentanții legali devin în „Recompensa” niște desperados care de dragul dolarilor sînt gata să dea pe mîna justiției și în cele din urmă oameni nevinovați. Urmărirea lor nu mai alimentează fluviul de senzații tari al filmului (capturarea se face în prima jumătate a acțiunii, fără complicații, într-un defileu din care prizonierii nu mai au cum fugi). Cavalcada e înlocuită cu o pîndă continuă, abila și feroce a urmăritorilor între ei, gata să se vîneze unul pe celălalt ca să nu-și împartă recompensa. Clasică epopeea a Vestului devine astfel punct de plecare pentru un thriller modern, cu pretenții de psihanaliză, cu un dialog literaturizat și surprize de caracter (un tînăr indian tăcut, cu ochii nostalgici, își riscă viața ca să elibereze din captivitate o fată blondă dar care s-a îndrăgostit fără ca nimeni să bănuie; încăpățînatul aviator — inițiatorul urmăririi — cedează și el subit bunelor sentimente, lăsînd captiva să fie eliberată).

Acolo unde Ford sau Sturges reușiseră să înnoibeleze westernul cu o solidă armătură psihologică, modificîndu-i esența, dar nu contrazi-cînd-o, Bourguignon încearcă o reducere la absurd a genului, cu elemente din afara lui. Se ambiționează să-i demonstreze inconsistențele, să-i anuleze legile, dar nu reușește decît să introducă clișeele altui gen (drama psihologică). Clasică dihotomie a legendei Vestului — sumara împărțire înre buni și răi — se transformă aici pe planul unei dialectici interioare: cîte accese de violență și cupiditate are ajutorul său și ajutorul său, tot atîta cantitate de generozitate și sentimentalism, ca balanța să rămîna într-un riguros echilibru moral. De unde și senzația de artificios care însoțește proiecția, deși multe momente sînt bine făcute, ca meserie. Începutul filmului (pînă la scena în care urmăritorii își expun zgomotos planurile legate de recompensă) e iscusit ritmat, discret, ca tatonare, sugestie, promișînd o pasi-onantă incursiune psihologică. Pînă la un punct, investigația stîrșește interes; o umbră de mister planează asupra oamenilor ce compun ciudata caravană: un bărbat căutat de poliție pentru o crimă comîsă din impru-

dență; o fată ce-i împărtășește curajos destinul, cu toate că nu-l iubește; pilotul care și-a pierdut avionul într-un accident și acum își joacă ultima carte — premiul pus pe capul fugarilor; șeriful exilat pentru o crimă pasională, avînd și el ca unică șansă recompensa; indianul enigmatic și superstițios ș.a.m.d. Dar, o dată lămurit — printr-un dialog inabil — misterul fiecărui personaj, o dată clarificate mobilurile disperatei cramponări de recompensă, nu ne mai rămîne altceva decît să urmărim ușor amuzații osteneala scenariului de a scoate rînd pe rînd din scenă „cel zece negri mititel”. Regizorul se îngrijește să facă mizanscena cît mai spectaculoasă: prăvălește un urmăritor în prăpastie în timp ce încerca să-și prînda calul fugar, altul e împușcat pe la spate, aparatul se remplace discret, lăsînd detaliul să vorbească și nu rămîn în cadru decît un flaut și o pată rubinie; altul — ajutorul șerifului — e menit unei morți mai straniu; își pierde mîntiile și hamletizează în fața unui clopot care răsună sinistru în orașul părăsit, apoi se prăbușește peste o stîncă hotînd, în timp ce deasupra lui se rotește un corb amenințător. Operatorul nu se lasă nici el mai prejos și filmează cu sîrg din față sau din profil chipurile activilor, panoramează larg peste munții albaștri-verzi, în plin soare, ori spre înserat, urmăridî efecte de zi, efecte de noap-te, tonalități savante de oranje aprins sau degradate de albastru perlat. Totul e frumos, impecabil, ca un tablou, dar cîtă diferență între această contemplație turistică și bărbăția naturii westernului, într-un înclăsat dialog pe viață și pe moarte.

Vrînd să devină „psihologic”, westernul își pierde vitalitatea. Devine un fel de „american la Paris” suferind de complexe originii sale și făcînd ridicole eforturi de adaptare la „subtilitățile” europene. În cazul de față, doar niște pinete, pretențioase spre care sînt dirijați eroii di-și se miște ca într-un salon cu portelanuri, să-și la atitudinii cît mai fotogenice (o fată e filmată îndelung, pus ploaia care-i mulează prin rochia umedă forme ademenitoare, apoi e pusă să mîimeze ca la un teatru de amatori durerea, mînia ori disperarea). Și, mai ales, indiferent de proveniența lor, cu toții trebuie să se exprime cît mai ales — un polifon tează romantic: „aici veștile ajung tîrziu ca lumina stelelor”; obezul lui ajutor (care vinează gîndacii cu aceeași pasiune cu care-și ucide rivalii) visează să-și aducă din cer un înger blond, căruia să-i smulgă aripile și să-l pună să-i bucătorească... Și așa mai departe.

AI. CREȚULESCU

O zi nu tocmai norocoasă

O producție a studiourilor Maxim Gorki

Regia : Iuri Egorov

Scenariul : Iulian Semionov și Iuri Egorov

Imaginea : Inna Zarafian

Interpretează : Nikita Mihalkov, Svetlana Svetlicina, Vladimir Zamanski Olga Gobzeva

În ansamblul producției actuale a cinematografiei sovietice, recenta realizare a tînărului Iuri Egorov se distinge printr-o notă personală. Caracteristic acestui film este încrederea de a găsi soluții noi în înțelegerea gamă a mijloacelor — de la structura subiectului la compoziția cadrelor. Întîlnim în această privință unele ecouri ale stilului lui Alov și Naumov sau Huetiev, dar și un efort propriu de inovare.

Filmul este rezultatul unei suite de secțiuni practice în realitatea cotidiană — crochiuri lapidare de biografii, investigarea rapidă a unor evenimente și situații obișnuite, pe traiectoria cărora personajele se definesc nemîi locit. Autorul respinge „story”-ul clasic și recurge la un înțeles neconformism în fabulație: acțiunea propriu zisă urmărește întîmplările din viața a trei personaje în spațiul unei singure zile, de dimineață devreme, pînă seara, tîrziu. Eferescența tîneriei, la vîrsta primelor răspunderi, marile aventuri spre realizare, căutările, uneori sinuoase, alteori cu reacții de ușoară frondă la adresa banalității faptului cotidian — acesta ar fi universul tematic greu de precizat al filmului.

Acceptînd regula jocului propusă de autor, urmărim interferența capricioasă a întîmplărilor din această zi „nu tocmai norocoasă”, dar nici prea nenorocoasă și dacă la încheierea ei nu întîlnim un „happy end” clasic, avem totuși senzația echilibrului sufleteș, a liniștii interioare pe care o dobîndesc eroii, la capătul căutărilor lor frenetice. Autorul filmului nu ne indică soluții prefabricate. El lasă liberă fantezia spectatorului,

îl acordă acestuia dreptul de a gîndi, de a se îndoi, de a spera într-o soluție pe care viața înșasi o va oferi personajelor. Tinerii soți Stepanov și Nadia se regăsesc seara tîrziu (după divorțul stupid ce i-a adus dimineața în fața instanței), uniți sufletește prin afecțiunea față de copilul lor, în timp ce studentul Nikita va reuși în cele din urmă și el să-și învingă timiditatea, declarîndu-și, cel puțin telefonic, sentimentele.

De remarcat imaginea filmului — un virtuos exercițiu al alb-negrului în cinemascop; cadrele lucrate în stil de documentar se îmbină cu tehnica racursului-ui și sobrietatea compozițională a așezării personajelor într-un spațiu degajat. Regizorul Iuri Egorov demonstrează că în contextul cinematografului actual se pot aduce continuu noutăți în gîndirea și expresia cinematografică.

Ca de obicei, efortul inovator nu e nici de astă dată lipsit de excese. Limitele filmului se vădese în abuzul formelor de expresie vizuale, ilustriînd uneori trenant episoade de interes secundar. Dinamica și ritmul povestirii scad nu o dată în intensitate. În cea de-a doua parte a lucrării, Autorul nu a reușit să păstreze un suflu suficient de viguros pe toată întinderea competiției, dîndu-ne senzația unor opriri forțate pentru recuperarea respirației. Ne gîndim însă că pentru un începător acesta nu e cel mai grav defect. El nu diminuează interesul cu care așteptăm realizările următoare ale regizorului.

Ion MIHU



acursi din racursiuri

Am încercat în numerele precedente să schîtim un profil tematic și de gen — dacă nu și valoric — al programării lunare a premierelor de către Direcția Rețelei Cinematografice și Difuzării Filmelor.

Întreprinderea noastră a fost pusă în dificultate de Împrejurarea că lunile de vară au pledat cu circumstanțe atenuante pentru un repertoriu mai lejer. Constatarea repetată că lipsească capodoperele, că lipsească filmele mari și că totul se desfășoare de la nivelul onorabilului în jos parea astfel atenuată într-o măsură de speranță că lunile de toamnă vor aduce pe ecrane o suită de opere reprezentative ale cinematografiei contemporane, păstrate în rezervă în zilele de caniculă.

Luna septembrie nu este însă marcată de acest mult așteptat reviriment. În afara filmului „Faraonul” al lui J. Kawalerowicz și a altor 2—3 pelicule la care se referă cronicile noastre din paginile anterioare, este mai greu decît orînd să discernem un profil al lunii cinematografice. A insera aici, unele după altele, cronichele celorlalte 6—7 filme ar însemna să tratăm ca derizorii bunele intenții ale unor pelicule oneste. Eventualele lor merite ar fi deservite și bagatelizate prin gruparea și înșiruirea lor uniformă, neîntreruptă de nici o surpriză, de nici o lucrare care să iasă realmente din comun. De aceea preferăm să renunțăm în această lună la tentativa noastră. Ne mai rămîne să sperăm că ne aflăm într-o fază de trecere, într-un moment de reorganizare, de reevaluare a rezervelor și a intențiilor și că bogățiile filmotecilor de la D.R.C.D.F. se vor revîrsa asupra noastră cînd toamna va intra pe deplin în drepturile sale.



CRONICA

DOCUMENTARULUI ...ETNOGRAFIC

Filmul etnografic — spuneam aceasta și cu alt prilej — este un gen spectaculos prin înseși subiectele sale. Căci obiceiurile și riturile, arta populară vor implica întotdeauna un anumit grad de mister și de înedit pentru spectatorul citadin, mister și înedit (de valori estetice superioare) pe care documentaristul abil nu are altceva de făcut decât să le pună în valoare. Desigur problema nu este reducibilă la parametri atât de simpli, căci o aceeași realitate — fascinantă în esența ei — poate fi povestită discursiv și tern, cu zeci de amănunte împovărătoare, sau poate fi potențată artistic prin mijloace specifice cinematografului — montaaj, încadratură, culoare etc. Chestiunea tratării unui subiect etnografic începe însă de la selecția materialului aflat la dispoziție, de la priceperea de a alege aspectele cele mai interesante nu atât pentru folclorist (cînd nu este vorba de o peliculă strict științifică) cît pentru publicul foarte larg. Un film ca „Tînjăua din Gălenii Maramureșului”, realizat de Maria Spătaru, cred că a ratat tocmai acest „start”, esențial în fond; alimțieri nu-mi pot explica lipsa lui de atractivitate. S-ar putea ca filmul să fie pasionant pentru un specialist — nu prin originalitatea acestui obicei, ci eventual prin diferențele specifice față de alte manifestări similare — dar pentru spectatorul familiarizat cît de cît cu producția noastră documentară, care a văzut de nenumărate ori plaiurile maramureșene, aspectele maramureșene, bisericile maramureșene, în sfîrșit, cam tot ce e tentant în acest epitet de „maramureșan”, pentru acest spectator care vrea neapărat ceva nou (și are dreptate!), filmul nu are aproape nimic captivant.

Cu *Triplic* (Scenariul și regia: Gheorghe Horvat, imaginea: Carol Kovács), trecem la un alt

nivel al filmului etnografic, nu numai ca realizare, dar și ca aspirații. Ambițiile, mai ales, sînt dintre cele mai bune; aici, între nestematele de artizanat oltenesc investigate cu minuțiozitate de obiectiv, pulsează un sentiment și o idee. Studiul de inventariere (care poate da uneori rezultate notabile) a fost depășit. Autorii au încercat să sugereze ceva din relația universală care unește ritmurile naturii, ale locurilor, de cele ale oamenilor, ale oalelor și sculpturilor în lemn, făcute de mîini meștere într-o aparentă spontaneitate.

Fără să aibă aceleași subtile veleități, „Tradiții” este totuși filmul memorabil al acestei serii de trei „etnografice”. Sensibilitatea regizorului Jean Petrovici, receptivă alături de mai ales la aspectele solitare de existență, consențează de data aceasta frenezia și ardența unei vitalități copioase. Obicurile moldovenești de Anul Nou înregistrate pe peliculă sînt doar pretexte pentru a comunica stări de o exultanță contagioasă; de aici și tensiunea afectivă deosebită a acestui film. Desigur că vibrația sentimentală nu este singura lui calitate. Revenind la aceea selecție a materialului pe care o pretindeam mai înainte filmului etnografic, trebuie spus că — din acest punct de vedere — „Tradiții” este un film exemplar. Rareori am văzut surprinsă pe ecran în numai zece minute, atât frumusețe și fantezie în manifestarea geniului popular. Acele dansuri, acele melodii, acele măști și acele costume din filmul lui Jean Petrovici sînt incomparabile; arta neagră, care mă fascinașe în filmul lui Virgil Calotescu despre Festivalul de la Dakar s-a pierdut undeva în memorie, decolorată parcă de aceste izbucniri de negru și roșu sîngeru, de ritm, de mister și de optimism, născute în satele de pe apa Bistriței și Moldovei.

Unele cadre din acest film sînt de o expresivitate rară; un stop-cadru cu cîțiva dansatori, îmbrăcați în itari negri, încremeniți în poziții incredibile, aminteste de un peisaj de iarnă al lui Breughel; un apus de soare violentează pînă la durere ochii cu incandescența roșului său jocul „caprei” este un atent studiu de caracter, mergînd pînă la fabula.

Cercetătorul dispus la disocieri de nuanță va observa cu ușurință dubla funcție utilitară a filmului de artă; pe de o parte, acestare rolul de a instrui, de a educa publicul mai puțin familiarizat cu modurile moderne de receptare artistică, pe de altă de a conduce pe cei avizați (și formați) spre alte domenii ale emoției artistice decît cele binecunoscute; cu alte cuvinte, în

timp ce filmele din prima categorie constituie un fel de școală elementară a artei, celelalte sînt institutul superior, de intimitate cu arta.

Trei filme din producția recentă a studioului „Al. Sahia” fac parte din această ultimă categorie tratînd — fiecare — domenii speciale ale artei. Două din ele introduc spectatorul în universul de neașteptate prospețime al artei românești vechi: „Io Ștefan Voevod”, (Regia: Slavomir Popovici) și „Costumul de ceremonie românesc” (Regia: Petre Șirin). Ambele filme sînt luate cu conștiinciozitate, cu gust, dar — curios! — singura impresie pe care o produc este de admirație și venerație în fața unor obiecte încărcate de ani și de indiferență în fața filmelor propriuzise. Nici o diferență între a poziționa aceste filme și a contempla niște diapozitive color. Monotonie este regula lor generală.

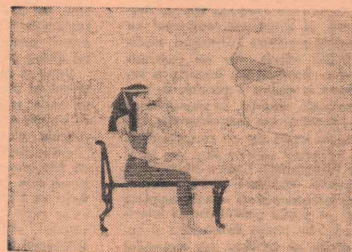
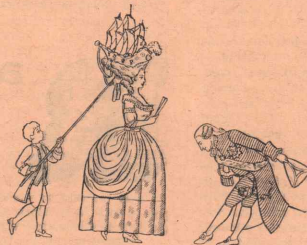
Cel de-al treilea film, „Mîinile pictorului”, semnat de Nina Behar, documentaristă cu vechi și bune stagii în practica filmului de artă, seamănă cu o analiză grafologică. Detaliul caracteristic este aici „țușa” pictorului, în care autoarea încearcă să distingă psihologii și chiar medii de existență. Însă demonstrația este vădit tezistă și de aceea neconvincătoare. De vină este poate și comentariul, interferat tot timpul de o abundență de citate (cam fără legătură cu subiectul propus) și de locuri comune, goale de sens, gen „pictura se explică prin ea însăși”, „țușa, acest contact decisiv între om și obiect”, „pentru Tucalescu, țușa capătă semnificație de simbol” sau „mărturia dialogului între spiritul creator și materia concretă”.

P.S.

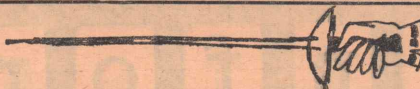
Toate aceste filme consemnate de noi, și multe foarte multe altele văzute în ultima vreme, indiferent de valoarea lor artistică, ne-au atras atenția asupra unei probleme din ce în ce mai acute pentru documentarul nostru: crainicul. Ne-am plictisit pînă la exasperare de tonul „stas” al majorității crainicilor, ușor didactic, deslușit pînă la a fi pedant, cu note de voioșie alături de sfîrșit, întotdeauna de o artificialitate frapantă. Evident, într-un asemenea context, orice film fără comentariu, sau cu sunetul în priză directă, devine o adevărată sărbătoare. Oare această situație nu poate fi ameliorată cu nici un chip?

Dinu KIVU

PARADA COSTUMELOR



ÎN OFENSIVĂ



A VEDEA ȘI A AUZI

Cît și cum se pot comenta imaginile unui documentar? Ce condiționază uneori abundența sau absența textului? Urmărind partitura verbală a documentarilor noștri, dincolo de însușirile literare și de virtuțile ei științifico-informative, care trebuie să existe oricum, căutăm să deslușim în ce măsură a fost ea, pentru cinești, o problemă de concepție și structură cinematografică.

DE LA DOCUMENTARUL-LECȚIE LA DOCUMENTARUL-POEM

Adesea, comentariul este gîdit ca o conferință, într-adevăr ceva mai scurtă, străduindu-se să cuprindă în cele 10—15 minute ale filmului toate aspectele subiectului tratat, să organizeze imaginile ca o ilustrație a expunerii și, cînd nu-l posibil, să le utilizeze ca sugestii plastice, iar dacă mai rămîne loc pentru o „floreă de stil”, cu atît mai bine. Se face un film despre „Aluminiu” și aflăm care sînt zăcămintele din țara noastră, locul lui ca element în tabloul de clasificare, procedeele de obținere industrială a aluminiului. Practic, este foarte greu să reții tot ce-ți spune și-ți arată filmul. Autorul însuși, Gașpar Alexandru, s-a temut să nu fie prea didactic și atunci imaginile subminează propriul său comentariu. Descripția orală a procesului de obținere a metalului nu e perfect susținută prin imagini: pe de o parte, textul optează pentru rigoare științifică, pe de altă parte, antididacticismul găsește o supapă în plastica savant compusă a planurilor în care formele (roțițe, tije, manete, tuburi lucitoare) cromatismul lor primează. Sînt momente în șir cînd atenția ni se concentrează în privire. Nu-i un contrapunct ori o simbioză, ci un paralelism imagine-text care dezvăluie incertitudinea intențiilor filmului.

Mai abil s-a evitat ariditatea didactică în „Hieroglifele pămîntului” (Regia: Maria Săpatoru, Scenarii: Marcian Bleahu și Nicolae Mihailescu). Și aici, totul pornește de la o problemă științifică, comentariul expune, dezbate, lămurește, numai că de data aceasta însuși subiectul ales avea o doză considerabilă de „mister” (decă de largă atractivitate). Etapele demonstrației ne solicitează și prin imaginație, dar și prin cuvînt, ca o adevărată dezlegare de enigme.

Demonstrativ este și modul cum s-a folosit comentariul într-un documentar ca „Pallady” (Regia: Nina Behar). Opiniile artistice ale pictorului sînt

suprapuse peste creația sa în scopul de a releva o unitate de concepție, o preocupare profundă, o fidelitate estetică. Formula eseistică ni se pare mai potrivită, conștientă de condițiile de receptare ale unui asemenea film — pedanteria și ariditatea științifică rămînd inoperante pentru publicul care poate asimila mai bine anumite cunoștințe din lecturi de specialitate. Ce am fi priceput dacă la scurt metrajul „Unelte gîndirii” de Zoltan Terner, textul ar fi devenit o lecție despre electronică, mașini de calcul și roboți perfecționați? Subiectul însă este prezentat eseistic, cu incursiuni accesibile în lumea mecanismelor „gînditoare”, cu un comentariu ce dă dimensiunile și importanța domeniului, fără să intre în detaliile sale.

Fiește, nici aici nu există rețete și un text scris voit sensibil, bogat în figuri de stil și îmbibat de lirism poate fi la fel de greu de mestecat ca și unul scortos, uscat și insipid în exactitatea lui instructivă. Prea căutate, cuvintele, imaginile literare deranjează pe cele filmate și, în ultimă instanță, deranjează urechea publicului. Dintr-o betie a vorbelor „frumoase”, într-un documentar de anul trecut, Tara Hațegului ajungea „paralaxă la soare”, unde „gestul împrumută laconismul și verva naturii” ș.a.m.d. Supralicitarea efectului (pe orice plan: imagistic, verbal) riscă să-l anuleze. De aceea tot mai mult se optează pentru simplitate și concizie, pentru un text ce își comunică sensurile poetice în corelație intimă cu imaginile filmate. Așa este comentariul lui Gh. Tomozei la filmul „Dacă treci riul Selenii”, de Paul Orza, care-și dovedește calitățile emoționale numai raportat la imagini, configurînd împreună metafore, nebanuite dintr-o lectură sau dintr-o vizionare separată a peliculei.

UNDE VEI GĂSI CUVÎNTUL...

Uneori se găsește cuvîntul adecvat imaginii... Se întîmplă să fie necesar să spui doar lucrurilor, locurilor, oamenilor pe nume. Tomozei a înțeles această necesitate și peste imaginea locurilor copilăriei lui Eminescu a presărat numele lor sunînd ca o muzică vrăjită. Dealurilor și cîtunelor le-a spus cum le cheamă, după cum plinii i-a spus pline, tîrîlni — tîrîlnă... O singură dată, într-o pădure, copacii au fost numiți „Matei... Raluca... Mihai” și metafora se iveau în întregul motivat, dar impresionantă. În schimb, pe alocuri n-am mai înțeles de ce comentatorul a vrut să-și „poetizeze” frazele, să le îmbrace de ocazie, într-o haină „poetizantă”. Sîntem conștienți că „zăpezile împoștene” ne-ar fi emoționat chiar dacă n-am fi știut că ele sînt „pulberea stelelor” din care avea să țîșnească Eminescu-Hyperion... Sub ochii noștri, numele și

cuvintele (cunoscute din opera poetului, din manuale și monografii) își găsesc imaginile (diane, fragile, parcă ireale, parcă durate și de închipuirea noastră). Sursa emoției era activă și nu ne trebuia tulburată.

Relația e alta în filmul „Unelte gîndirii”, unde textul nu putea fi complet, „nu epuiza problema”, dar se păstra în limitele realității. În timp ce imaginile de pîlpîiri, zăcîneri și puncte luminoase transfigurau realul într-o manieră de „op-art”, imaginile sînt un fel de fond fictiv, sensibilizîndu-ne închipuirea, cînd realitatea evocată de cuvinte este prea complicată și nu o dată inefabilă pentru a o vedea.

Deosebirea dintre planurile ample stratificate, febrile, dinamice din „Oaspeți de iarnă” (realizat de Ion Bostan) și comentariul laconic, liniar, întrerupt de pauze, mi se pare intenționată și expresivă. Obșnuit, s-ar spune că-i un contrast ce reliefează... Peste frazele informative ca niște etichete (denumirea păsărilor, cînd și de unde vin la noi etc.), viața irumpe cu forță și gingașie, totodată dramatică și superbă. Pauzele marchează și mai bine conturul lor minuscul, de etichete. La un moment dat, șirul prezentărilor este oprit de ceva neprevăzut: sosirea păsărilor de pradă. Pentru noi, normal ar fi să fie urmărite, comentate de cineast. Dar după o clipă, expunerea continuă imperturbabil, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, ca și cum nimic nu poate schimba ordinea științifică a expunerii... Este o fărîmă de „suspense”, este o undă de umor în acest film poetic în imagini și mediativ în întregime.

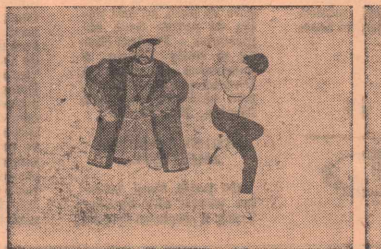
PENTRU O ERATĂ

Dacă întîlnim texte cu idei, mai rar apare evidentă compunerea lor în virtutea unei idei cinematografice.

Dar nu putem ridica asemenea pretenții acolo unde nu aflăm nici minima atenție... Cum s-a vorbit, de pildă, despre concepția cam simplificatoare a documentarului „George Coșbuc” de Pompiliu Gilmeanu care sugerează o relație mecanică între biografia și opera poetului, cînd în mixajul neant la răsturnarea sensurilor, picturile lui Băncilă cu țărani masacrați în 1907 sînt comentate cu versurile „Nu vești scăpa nici în mormînt!”. Neputrivirile mărunte nu le mai număr.

P.S. Documentarele fără comentariu — funcțional sau nefuncțional — încep să se înmulțească. Nu-i totdeauna o soluție. Dar adesea e mai comod.

Ion CAZABAN



PREMII

CUPA OPTIMIȘTILOR

Maurice Chevalier sau cum spun francezii „notre Momo national”, a primit la 79 de ani Cupa optimiștilor, premiu fondat de Charles Lafaurie și Robert Tréhor. Arlette și Jacqueline Aurielau fost primele laureate ale acestei originale distincții.

PANA DE AUR

Reprezentanții presei de specialitate din Austria au declarat filmul „Magazinul de pe strada mare” drept cel mai bun film al anului 1966 și l-au decernat premiul „Pana de aur”. Locul al doilea a fost ocupat de filmul „Julietta și spiritele” realizat de Fellini.

TINERI ACTORI

COPILII AU CRESCUT

Mike Marshall, fiul actriței Michèle Morgan, s-a hotărât să ducă mai departe o grea moștenire: gloria. Pentru debut un film de televiziune „Franzuoica”, în regia lui Henri Becque și un film de capă și spadă „Jean din turnul miracolelor”, inspirat după o nouă de Gobineau.

VIN CANADIENELE!

După Geneviève Bujold o altă canadiană devine cap de afiș în filmul european. Ea se numește Johanna Shimkus și va interpreta rolul principal în „Tante Zita” în regia lui Robert Enrico.

„IDOLII AU DEVENIT OBIECTE DE ARTĂ”

Idolii cintecului vor să nu mai fie doar idoli cintecului, ci să ia foarte în serios definiția lui André Malraux care spunea că „au devenit obiecte de artă”. Ultima temerară este Mireille Mathieu care va turna la Hollywood „Orasul ghitarelor” și va beneficia de o lansare asemănătoare celei care, odinioară, a făcut din Deanna Durbin o mare vedetă internațională.

ROMEO ȘI JULIETTA 1967

Franco Zeffirelli a descoperit, se pare, cei mai potriviți interpreți tip 1967 ai celebrului cuplu shakespearian. Realizatorul „Femeii îndrăgite” (cu Liz Taylor și Richard Burton) a ales — dintre 300 de candidați — pentru transpunerea pe ecran a piesei „Romeo și Julieta” pe tinerii Leonard Whiting (16 ani) și Olivia Hussey (15 ani).

EI DESPRE EI

WILLIAM KLEIN: UN ALTCEVA NUMIT FILM

Picturi expuse în toate saloanele Europei, un album despre New-York, fotografii pentru revista „Vogue”: William Klein, trimis să găsească existența lucrind 2-3 zile pe lună, spune el. Restul timpului îl puteam să trăiesc sau să fac altceva”. Acest altceva a fost filmul. Mai întâi „Broadway în lumină”, apoi „Cassius cel mare” și „Cine ești dumneata, Polly Maggo?”. De curind, William Klein a terminat o secvență dintr-un lung metraj semnat de autori mulți și iluștri. Prima lui experiență în culori. Elev al pictorului Fernand Léger, Klein face parte dintre regizorii care privesc filmul cu ochi de plastician. „Omul trăiește într-un fel de lume decorată cu publicitate — spune el. Fernand Léger este în realitate părintele pop-artului. El a învățat o generație întreagă să „vadă” obiectele, lucrurile în stradă. Sint încă influențat de el, ca și de René Clair și Godard”. Și mai departe: „Arabii fac covorași și își fondează arta pe scrierea lor. De ce nu și noi? Grafismul este în aceeași măsură simbol civilizației noastre”.



WILDER SE CONFESEAZĂ

Încă un regizor care disprețuiește experimentul ostentativ, jocul de-a aparatul de filmat. Iată ce declară Billy Wilder (autorul „Apartamentului”, „Unora le place jazzul” etc.) unui ziarist de la „The Saturday Evening Post”: „Aparatul care se balansează o dată cu lustra este pentru copii și pentru a epata criticii mediocri. Eu vreau să uit de aparat”. Și, în altă parte: „Nu filmez niciodată flăcările din interiorul unui cămin, dacă nu trebuie să povestesc o istorie cu Moș Crăciun”. Antrenat în confidențe, acest cineast spiritual reproduce interviul său fulger cu Freud: Freud: Herr Wilder? Wilder: Da. Freud: Iată ușa! Viitoarei sale soții, Wilder îi scria: „Aș adora pămîntul pe care pășesti doar dacă ai trăi într-un cartier mai cochet”. Tot lui Wilder îi aparține celebra deviză din „The Fortune Cookie”: „Există numai două categorii de oameni: cei care ar face totul pentru bani și cei care ar face aproape totul”.

FILMUL DE AVENTURI

De curind James Mason a declarat: „cred că genul a început să plictisească. Eu nu aș mai avea încredere dacă mi s-ar propune să joc într-un film de aventuri. Și cred că în mare măsură neîncrederea mea se datorează abuzului de subiecte mediocre”.

ȘI TOTUȘI

tot mai multe vedete ale ecranului acceptă roluri la James Bond. De pildă Laurence Harvey va interpreta rolul principal într-un film despicat intitulat: „Un dandy în aspic”. Ca parteneră va avea nu mai puțin de patru: două englezoaice — Paulene Stone și Sally Chown, o nemțoaică — Monika Dietrich și o americană, prin căsătoria cu Frank Sinatra, Mia Farrow.

NIMENI NU-ȘI MAI AMINETEȘTE...

Cu puțin timp înaintea morții sale Spencer Tracy a declarat într-un

interviu: „Nu privesc, niciodată filmele vechi la televizor. Prea mulți dintre prietenii mei au murit. Cum aș putea să privesc un film cu Humphrey Bogart, cînd știu că el nu mai este. Boggie era prietenul meu. Desori la Hollywood, cînd ai murit, nimeni nu-și mai amintește de tine; așa s-a întâmplat cu mulți. Boggie, Gable, Cooper, Hemingway, Disney... toți au plecat. Cine știe, poate cînd îmi vine și mie rîndul”.



COPRODUCȚII

ROMÂNŌ-MAGHIARĂ

Pe malurile lacului Balaton a început turnarea filmului „Vacanță senină”. Autorii scenariului: Dan Deșliu, Dumitru Carabă și I. Kallay. Regia este asigurată de unul dintre decanii filmului maghiar, Frigyes Bán. Operator, Sergiu Hutuzum.

„Vacanță senină” va fi un film plin de voce bună; pe malul lacului Balaton sosește un grup de tineri vilegiaturști din România. Pali (interpretat de actorul maghiar Bela Erney) instructorul unei ambarcațiuni cu pinze face cunoștință cu una dintre fetele din România, Oana (Illica Tomoroveanu). Dar Oana este anunțată că trebuie să se întoarcă neîntîrziat acasă. Pali aranjează cu prietenul său (Frigyes Barany) care urmează să plece într-o delegație la Constanța, s-o ia și pe Oana în mașină. Bineînțeles pornește la drum și Pali și Piri (interpretată de Otilia Borbath de la Teatrul din Tg. Mureș). Drumul, presărat cu numeroase surprize și parcurs cu cele mai diverse mijloace de locomotivă, va prileji și prezentarea unora dintre cele mai frumoase peisaje ale țării, între care Cheile Bicazului, litoralul și în primul rînd Mamaia.

MAGHIARŌ-SOVIETICĂ

La Kostroma, pe malul Volgăi, au început filmările pentru „Soldații cu stea pe frunte”, o coproducție ungaro-sovietică închinată celei de a 50-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Filmul lui Miklos Lancso (scenariul și regia) va evoca un episod din istoria foștilor prizonieri de război maghiari din perioada primului război mondial, care prinși de viltătoarea revoluției socialiste se încadrează în rîndurile Armatei Roșii devenind luptători hotărâți ai puterii sovietice.

CINE-ANIMAȚIE

UN PERSONAJ „ANIMAT”

Jane Fonda va încarna pe ecran pe Barbarella, celebra eroină a unor seriale de desen animat, un fel de Betty Boop a Italiei. Filmele cu eroi desenați vor fi transpuse în personaje în carne și osă de către Roger Vadim.

EN MAMUT VEDEȚĂ

„Mamutul și respirația artificială” nu constituie una din problemele care îl preocupă pe biologii acestui școl bogat în descoperiri. Decandată, problema s-a aflat în atenția regizorilor chei Milos Makounek și Stanislav Latal ai căror eroi — doi băiețândri decupați din hîrtie — izbutesc să învie prin respirație artificială un mamut împiat.



ÎNTREBARE CIUDATĂ

„De ce ne trebuie picioarele?” s-a întrebat regizorul Jozsef Kluge. Răspunsul l-a dat într-un film de animație, ale că-

rui personaje, ca urmare a mecanizării intense, s-au transformat în ființe grotestice ce seamănă cu niște ouă, fără mâini și fără picioare.



BASME

Artistul popoului Jiri Trnka a pregătit pentru pavilionul cehoslovac al expoziției internaționale din Montreal un scurt metraj în cadrul căruia prezintă aspecte din cele mai cunoscute basme ale popoarelor. Proiecțiile, care durează câteva minute, sînt însoțite de o originală prezentare muzicală și de interesante efecte de lumină.

ANIMAȚIA EXPERIMENTEAZĂ

Hăituit, apoi învins de om, calul sălbatic reușește în cele din urmă să-și reia viața liberă în mijlocul hergheliei; acesta este foarte pe scurt acțiunea filmului pe care Witold Giersz îl desenează în Studioul miniatural.

Desen animat, conceput pentru ecran panoramic în culori, „Portretul unui cal” va fi — se pare — o interesantă experiență a genului. Dinamica ascendentă a mișcării îl este opusă o tendință cromatică de sens contrar, evoluind de la culori puternice, strălucitoare ca portocaliul și roșul, spre ambianțe mai calme de albastru, pentru ca în secvențele de tensiune maximă, ambele orientări (de acțiune și cromatică) să se întilnească. Lupta calului cu omul, amplă desfășurare de mișcare, se realizează pe un fundal negru menit să pună în contrast petele de culoare. De altfel, dinamica cadrelor, devenită preocupare de căpetenie a realizatorului, se susține și prin folosirea unei metode ne tradiționale de animație: desen sub cameră. Rezultatul? O mișcare continuă a desenului, o „a-

nimație liberă” — e de altfel una din modalitățile acestei tendințe care începe să se impună — prin sugerarea unei impresii mai mari de sinceritate, de firesc.

În ceea ce privește ilustrarea muzicală, termenul devine aici impropriu. Există, de asemenea, preocuparea de a crea filmului un climat sonor compus din zgomote naturale — galopul, trăsnetul, etc.

CIFRE

VREM SĂ RÎDEM DOMNIIOR CINEAȘTI!

O recentă statistică referitoare la sălile de cinema pariziene, publicată în „Image et Son” de Henry Moret, este din nou — pentru a cita orăz? — revelatoare într-un anumit sens: publicul, în cea mai mare majoritate, oriunde pe mapamond, vine la cinematograful mai întii și mai întii pentru a se distinde.

Alcătuind o listă a filmelor cu peste 40 000 de spectatori care au rulat în anul 1966 în cinematografele „de exclusivitate” pariziene, făcînd o clasificare pe genuri, comedia a ieșit învingătoare pe toate fronturile.

Din 20 de filme de mare succes ale anului:

- 9 au fost comedii;
- 6 filme polițiste, de aventuri și spionaj, față de

- 2 (două) drame și
- 1 (un) film de război.

Numărul de spectatori de fiecare film comic a fost aproape dublu (194 000) față de cel al unui film așă-zis serios (107 000).

Menționăm ca printre aceste filme „serioase” s-au numărat „Războiul s-a sfîrșit”, „Pierrot-nebul”, „Iubirile unei blonde”, „La noroc, Balthazar”, deci numai filme pe care critica le-a socotit în unanimitate ca excepționale creații de „artă” cinematografică. Dacă socotim acum și numărul total de spectatori care au preferat filmele de aventuri și comedii, obținem cifra impresionantă de:

- 11 milioane de spectatori, iar ca preferat

să meargă la cinema „să se distindă” față de cele — 3 milioane care s-au dus să gîndească și să-și pună probleme.

Concluzia? A formulat-o indirect publicul parizian care nu poate fi bănuț nici pe departe de lipsă de cultură cinematografică: „Vrem să rîdem mai mult, domnilor cineasți!”

UN INSTITUT AMERICAN AL FILMULUI

a fost înființat pentru apărarea și dezvoltarea „reurselor artistice și culturale ale cinematografului” din Statele Unite. Noua organizație care nu depinde de stat și nu are un scop lucrativ va fi condusă de George Stevens Jr și de actorul Gregory Peck, care va prezida consiliul de administrație format din 22 de membri. Inspirîndu-se de la o instituție similară care funcționează în Ununea Sovietică, Suedia și Marea Britanie, precum și de la Arhivele Cinematice Franceze, noul institut prevede crearea de centre de studiu, publicarea de reviste de specialitate, un ajutor financiar pentru tinerii cineasți și crearea de arhive.

FLASHES

UN NOU FESTIVAL LATINO-AMERICAN

Festivalurile cinematografice internaționale de la Mar del Plata (Argentina) și Acapulco (Mexico) sînt socotite, de către realizatorii latino-americani, de orientare europeană și nord-americană. Iată de ce anul acesta s-a inaugurat la Vina del Mar, în Chile, un festival al cărui țel declarat este de a deveni o trecere în revistă a filmelor latino-americane și un loc de întîlnire a realizatorilor lor. Vina del Mar este o localitate maritimă aproape de Valparaiso, iar cineclubul ei a organizat festivalul,

la nivel local, timp de 4 ani. În martie 1967, manifestarea a devenit internațională prin prezentarea a 56 de filme de metraj scurt și mediu din șapte țări latino-americane.

GEORGES SADOUL REALES PREȘEDINTE

Comitetul Asociației franceze a criticilor de cinematograf a reales pe Georges Sadoul ca președinte al Asociației. Jander a fost ales ca vicepreședinte, Denis Marion — secretar general. Comitetul este compus din Pierre Billard, Albert Cervoni, Samuel Lachize, Louis Marcorelles, Marcel Martin, Jean Nery, Jean Rochereau și Vera Volmane.

COLABORARE SUI-GENERIS

Christian Jaques și Clark Reynolds au terminat de curînd un nou scenariu pentru filmul „Michel Strogoff”. Totul pare cît se poate de natural, numai că Jaques nu vorbește



englezește, iar Reynolds cunoaște din limba lui Voltaire numai cîteva cuvînturi. Autorii au declarat că s-au mulțumit să-și mimeze ideile. Iată un film la care interpretarea a început odată cu scenariul.

UNDE E B. B.?

În loc deștiri despre activitatea ei artistică ziazele continuă să publice numai noutăți despre viața ei conjugală. B.B. își petrece week-end-urile cu soțul ei Gunther Sachs la proprietatea lor din Reichenau, în plină pădure bavareză. Să se fi redus oare la aceasta toată activitatea primei vedete

franceze, pînă mai ieri? Să fi fost căsătoria ultimul eveniment demn de publicitate?

REVENIRI

Julien Duvivier își face intrarea așteptată de doi ani în lumea filmului. Romanul care l-a inspirat este „Al tău intru Diavolul” de Louis Thomas. Alain Delon va interpreta rolul unui mort viu... pentru că el va lua, fără să știe — fiind supus unei amnezii forțate — identitatea unui ucis.

★

Și mai senzațională este reîntoarcerea pe ecran, după o absență de 10 ani, a lui Merle Oberon. Lansată de Sir Alexander Korda ea a rămas neuitată pentru Anne Boleyn din „Henric al VIII-lea”, pentru Kathy din „La răsucire de vînturi”, pentru Josepha din „Cîntecul aminării”. Din 1956, de cînd a renunțat la glorie pentru a se căsători cu un bogat industriaș italian, Merle Oberon a rezistat cu consecvență tentației ecranului. Acum regizorul Richard Quine a „corupt-o”. Argumentul a fost rolul ducesei din „Hotel St. Gregory”, film inspirat după romanul lui Arthur Hayley. În alte roluri vor apărea Catherine Spaak și Rod Taylor.

RISCUL E MESERIA MEA

se intitulează cartea semnată de Frank Dominique în care autorul reproduce confidențele pe care i le-a făcut cu puțină vreme înainte de a muri (mai 1966), Gil



Delamare, unul din cei mai faimoși „cascadori” francezi.

CELE DOUĂSPREZECE ROLURI ALE LUI VLADIMIR MENSİK

Cunoscutul actor ceh Vladimir Mensik interpretează rolul călugărului Bernard din filmul „Marketa Lazarova”, a cărui turnare a durat doi ani. Nu este lipsit de interes faptul că, în aceeași perioadă, actorul a mai interpretat unsprezece roluri în alte filme, ca: „Iubirile unei blonde”, „Păstorița goală”, „Pe femeie să n-o atingi nici cu o floare”, „Che-mați-l pe Martin”, „Joc fără reguli”, „Robin Hood”, etc.



... PENTRU COMEDIA MIZICALĂ

Frederick Stafford pă-răsește filmul polițist pen-tru comedia muzicală: va turna la Hollywood „Funny girl” cu regi-zorul Billy Wilder și va juca rolul pe care l-a-deținut Sydney Chaplin pe Broadway.

PE GLOB

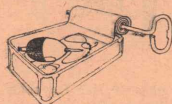
INGMAR BERGMAN ȘI RĂZBOIUL DIN VIETNAM

Ingmar Bergman, cu-noscute regizor suedez de film și teatru, a decla-rat recent la Oslo că pregătește un film ins-pirat de războiul din Vietnam. Ar fi vorba în el de o populație „acisă și violată”. Dar, adăugă el, subiectul nu este de-a-jude de copt încă. Berg-man a manifestat foarte rar vreun interes în po-litică. Acum un an, cer-curile oamenilor de tea-tru și cinema din Suedia au fost surprinse desco-perindu-i numele prin-

tre cele 90 de personali-tăți culturale suedeze ca-re au iscălit o petiție prin care se cerea Statelor Unite „să înceteze bom-bardarea Vietnamului de Nord, să respecte Con-venția de la Geneva din 1954 și să-și retragă toate trupele din Vietnam”.

EISENSTEIN REGĂSIT

Recent, s-a proiectat la Moscova filmul „Lun-ca lui Bejin”. Este vor-ba de o variantă, reali-zată de o tânăr cerce-tător al Cinematecii de stat din URSS, care a des-coperit în arhiva perso-nală a lui Serghei Eisen-stein câteva fotografii din fiecare plan turnat de el pentru acest film. Mon-tind cap la cap aceste fotografii, s-a putut re-constitui un film static de 30 de minute, care, e-vident, nu dă decît o idee sumară despre cea-ce ar fi putut deveni o-pera lui Eisenstein dacă ar fi fost terminată. A-cest original film este prezentat cu o introducere a criticului R. Iure-nev și este sonorizat — ca și ultimele două capode-pere ale lui Eisenstein — cu fragmente din Prokofiev.



FASCINAȚIA NESIGURANȚEI

Un așa numit „al trei-lea cinematograf” gru-pează trei regizori tineri: Jerzy Skolimowski, Janus Majewski și Hen-ryk Głuba, foarte apro-piați ca problematică și limbaj cinematografic. Lumea creată de ei pe-ceran din elemente con-crete, autentice, dînd a-desea impresia de docu-mentar, oscilează între real și irațional, cu accen-tuate tendințe spre gro-tesc și ironie. Dacă am încerca lipirea unei eti-chete — comenteează re-

vista poloneză „Film” — aceasta ar fi „fascinația nesiguranței”.

Spre deosebire de „pri-mul cinematograf” (con-siderat de a fi fost re-prezentat de Jakubowski și Ford) și al doilea cine-matograf (Wajda, Ka-



walerowicz), tinăra ge-ne-rație de regizori con-sideră trecutul ca o relicvă, ca un punct de plecare, pentru noile teme de care sînt preocu-pați.

AL 40-LEA ȘI AL 41-LEA

Jean Delannoy, rea-lizator al unor pelicule cunoscute („L'eternel re-tour”, „Simfonia pasio-rală”, „Minutul adevă-rului”, „Prințesa de Clé-ves”) intenționează să ple-ce în Libia ca să filmeze cel de-al 40-lea film al său: „Jocuri singuratic” cu Peter Ustinov și Ro-bert Slack. Al 41-lea film va fi un remake: „Mizerabili” cu Burt Lancaster.

BEATLES-II

Beatles-ii vor fi ac-torii viitorului film al lui Antonioni. Cel puțin așa a anunțat ziarul italian „Memento sera”.



DUPĂ „ACCIDENTUL”

După succesul din „Ac-cidentul” lui Losey, iată-l pe Dirk Bogarde într-un

rol dintr-un film despio-naj, „Domnul Sebastian”, în regia lui David Green.



ȘTIINȚIFIC, DAR ȘI FANTASTIC

Pierre-Alain Jolivet a fost figurant pînă la 31 de ani, director de tru-pă, actor, decorator, au-tor, scenarist, adaptor, regizor, în fine a epuizat toate activitățile oferite de lumea spectacolului. Acum luînd drept me-tot pentru filmele sale ceea ce spunea Godard: „24 de adevăruri pe secundă”, va începe să turneze un fel de film științifico-fantastic intitulat „Mar-fiețele”. Așa cum decla-ră autorul, scopul filmu-lui său este: „să-l facă pe spectator să gîndească”. În ciuda titlului, filmul se va petrece la Paris în 1967 pe buleva-rul Montparnasse, în ca-fenele, la Prisunic, în bistouri cu juke-boxe; pînă cînd sosesco... mar-fiețele care anunță în-ceputul unei alte lumi.



REPORTAJ

După ce a făcut inco-njurul lumii, romanul re-portaj al lui Truman Ca-pote, „Cu sine rece”, care relatează quadrupla crimă care a răpus familia Clu-der din micul orașel Gar-den City din Kansas, va fi transpus pe ecran de către Richard Brooks. Scott Wilson și Robert Blake — doi actori ne-cunoscuți — au fost a-leși să intruchipeze pe cei doi criminali, datorită a-semănării lor fizice cu a-ceștia. Brooks a decla-

rat: „Voi povesti punct cu punct această crimă. Dacă va fi sau nu o ope-ră utilă, acesta este ro-lul criminaliștilor sau al specialiștilor în proble-me sociale să hotărască”.



PERSEVERENȚĂ

„Cel mai zguditor ro-man contemporan de dra-goste” (Queneau), „Una dintre rarele cărți ade-vărate despre tineretul de astăzi” (Pierre Mac-Or-lan). Aceste aprecieri lau-dative au fost adresate cărții „Spuma zilelor” de Boris Vian. André Mi-chelin dorea de mai mulți ani s-o ecranizeze. Dar subtilitățile romanului a-le cărui personaje cen-trale sînt tinerii adulți cu inimi de adolescenți și fantasmagoria deco-ralui cu sugestive sale suprarealiste, greu de redat, au făcut ca regi-zorul să refuze citirea și adaptării. Într-o zi, din întîmplare, pe platoul un-de turna un alt film, vede un tânăr care citea, Spu-ma zilelor”. Tânărul se numea Charles Bel-mont și era un pasionat admirator al romanului lui Boris Vian. O discu-ție. O propunere. Bel-mont acceptă să scrie sce-nariul. I-au trebuit însă trei ani ca să-l termine. În sfîrșit scenariul a fost acceptat și banii găsiți. Pentru rolul principal Jacques Perrin renunță la un alt contract. Marie-France Pisier, Alexan-dra Stewart, Sany Frey și Bernard Fresson și-au dat imediat acordul. Chiar și văduva lui Bo-ris Vian, Ursula Kubler, a acceptat să interpreteze un rol. Cea mai tină-ră protagonistă a fost desco-perită într-un jurnal de modă. Este manechin, are 22 de ani și se nu-mește Amie Buron.

Pentru a ajunge doar la acest început i-au tre-buit regzorului André Michelin cîțiva ani de

perseverență. Să sperăm că va fi aplaudat și pentru rezultatul final.



PROVOACAREA LINGȘTI

Dorința de a cunoaște suferința omenească împins pe regiunile Dusan Hanac spre un domeniu a cărui investigație aparține în exclusivitate psihiatrilor. Utilizând desene și tablouri adunate din toată Europa, inclusiv o parte din materialele expoziției internaționale mobile de artă psihopatologică, organizată de firma Bayer, regizorul a realizat un film care investigatează psihologia pacienților. Filmul, de o surprinzătoare înțință tragică și poetică, încearcă să demonstreze că fiecare om are o potență artistică ascunsă.

Filmul acesta, intitulat „Provocarea lingști”, s-a bucurat de un deosebit succes la Festivalul internațional al filmului de scurt metraj de la Tours, succes care a venit să confirme și să-l întărească pe cel obținut anul trecut la Pesaro.



OPERATORUL

Tinărul regizor praguez Milan Ruzicko a realizat un documentar intitulat „Operatorul”. Eroul filmului său este un pensionar de 60 de ani: fostul operator cinematografic Mihail Moisevici Glider, domiciliat în prezent la Moscova. Înainte de război, Glider a lucrat cu Dovjenco. În timpul războiului, înarmat cu un aparat de filmat și 14.000 metri de peliculă a trecut în spatele frontului fascișt, în rândurile partizanilor, unde a cules un vast material. O parte din pelicula filmată de Glider cu acest

prilej a fost folosită de Dovjenco în câteva filme realizate după război, dar numeroasele fotografii din viața partizanilor au rămas nefolosite. Ruzicko le-a descoperit după 24 de ani și pentru prima dată în istoria filmului documentar a încercat să prezinte viața de fiecare zi a partizanilor, chipurile lor reale, problemele și slăbiciunile lor, modul în care au trăit și au luptat.



„GOBENURI ȘI DANTELE”

se intitulăuă documentarul cehoslovac realizat de Jana Maiglova. Filmul este un exorcism plastic-poetic care își propune să prezinte spectatoriilor frumusețea motivelor și desenelor cu care sînt ornate ȧsăturile vechi.



T O C

S-a constituit sub conducerea artistică a lui Stanislav Rozewicz (conducerea literară aparținînd lui Witold Zarewicz, în timp ce directorul de producție este Włodzimierz Śliwinski, cel de al 8-lea studio cinematografic polonez intitulat „Toc”.



E o bunătate să „descoperi” azi că cinematograful trece printr-o criză. Se fac multe jocuri de cuvinte și de progrese cu această criză: criza romanului, criza picturii, criza filmului... Și ca toată lumea să fie satisfăcută, criza criticii. Se descoperă prea printr-o astfel de stare. Criza e un subiect fidel și se pot ugar, prea ușor stoarcă din el două-trei folioane, lar cît privește cinematograful — această artă fără istorie, nu știu dacă el n-a existat dect într-o criză continuă... va trebui să mai așteptăm, măcar o sută de ani.

Lăsîndu-l la o parte destînl — poate tragic, poate comic, poate numai umilitor de banal — și medîtl puțin la ceea ce s-a petrecut în filmul anilor 66 și 67, putem observa cîteva aspecte noi. Ne-am obișnuit cu „ofensivele” unor școli, cu perioadele de succes ale diverselor cinematografii, de mai lungă sau de mai scurtă durată. De pildă cinematograful britanic, care parea să se fi retras în anonim după „free-cinema”, naște valori noi — o con-

acelui mare moment. S-a creat „iluzia” neorealistă... Tot publicul, călîndu-se, a distins, propria sa creație, transformînd-o în maveră. Dar s-a creat o nouă sensibilitate, o lume nouă a fost cucerită pentru ecran...”

Pe alte baze, pe alte experiențe, dar și pe cîștigurile neorealismului (în mod fatal) își bazează școala cehă ofensiva. Cinematograful de după cin-veritate a descoperit firescul — firescul comportării omului ce nu se stie filmat. Anchetă — simplă metodă a preses filmului sau mijloc de cercetare sociologică — a arătat alfel omul: aș cum e el zînc, spontan, necontrolat. Nici un actor din lume, cel mai mare, cel mai talentat, nu poate fi alt de firesc ca insul ce își justifică un gest, o atitudine, de năntea unui aparat ascuns. Într-o cutie de pălîri. Ecranul zîrlează o chiuliu o imagine fără precedent, crea o nouă sensibilitate, nu rămănea dect să fie folosit de filmul artistic. Parțial, nouă val a fscut-o. Dar cea mai izbăvită încercare din cinema contemporană a fost cea a lui Milos Forman, regizor ceh, în filmul „Dragostele unei blonde”. De fapt acesta nu e ceea ce se cheamă un film mare; are însă acea „culoare”, acesă aură în care se întrevide nou, fără a putea fi definit întru totul.

Acest film de ficțiune cu subiect banal și tipuri foarte comune e făcut însă în cea mai mare parte a lui fără stirea actorilor. Un fel de a spune, căci procedul folosit e la jumătatea drumului între filmările obișnuite și anchetă, reporta.

Actorii par a fi lăsați liberi să-și dezbătă o problemă de viață — destînl blondel, a celor ce se apropie de ea; fiecare însă trebuie să uite că e actor și să acționeze, să vorbească, să se complacă în trăirea și în memoria cuvînte și mișcări. Să existe, să existe și să se manifeste cam cum recomanda Stanislavski în exercițiile sale de comportament cu „cel deal 4-lea peretelui”. Și în timp ce totul se desfășoară, actorii se încalzesc, faptele se dezbăt, regizorul filmează — în tăcere sau poate intervenînd și aruncînd noi idei, dînd o turnură deosebită acțiunii etc. Filmul e făcut în buclă lungi, cu imagini luate de departe, cu un montaj de loc clasic. Desigur că această „încercare” se bazează pe cîteva actori care animă masa figurată în rolurile episodice. Ei au rolul cel mai greu... ei sînt complici și victime în același timp. Oricum ar fi teroarea aparatului, a „motorului”, a lumii pusă în ochi, a rolului cu mecanica lui, nu mai există, nu se mai simte.

Si efectul e uimitor. Noutatea nu constă în „descoperirea” metodei, cum arătam, ci în folosirea ei continuă. Iluzia mare, falsul, crăpărea, jocul cad înec în fundul apelor conver-

Oare va trebui revizuită școala actorilor de film? Oare scenariul se va reduce la găsirea oricure situații interesante, vii înu orice postă fi astfel filmat, venite dinăuntrul, rașionante pentru oricine, indiferent dacă sînt sau nu spectaculoase? Oare camera secretă e arma secretă?

Oare iluzia, marea iluzie, vîndută pe ecrane în zîmbete și înrimi false, prostă, umilitoare pentru arte, a primit lovitura de moarte?

Cinematograful se va naște? Sau se va instaura o nouă mică și comodă epocă — a iluziei lipsite de iluzii... Atunci destînl cinematograful ar fi hotărît — comic...

Gelu IONESCU

FILMUL ȘI...

ILUZIA IPSEI DE ILUZI?

tinuăte, dar și o schimbare — nu numai pentru că Anglia a atras mari cinești ca Antonioni, Truffaut sau Polanski, ci pentru că o seamă de regișori s-au impus mai ales printr-o inegalabilă fuziune și libertate de tratare în idea și formă a ceea ce, cam imprecis, numim univers cinematografic.

Concomitent, o altă revelație: școala cehă, Mai nou cînd regișori, în modalități diferite, au atacat unul din conflictele interioare cele mai acute ce cunoaște filmul, un conflict ireconciliabil, cred, în cinematograful vînturilor: lupta cu iluzia. Nu e înștia așă cînd filmul încearcă această teribilă luptă — au purtat-o și neorealii — și pînă acum iluzia a triumfat. Cîci, dacă „La terra trema” era o capodoperă, o uluitoare izbîndă, decă De Sica și alții au zgîduț iluzia — convenția, melodrama și pașăa s-au coborît peste ultimele produse, epigone și minore, ale

Convenția care înghite ideia

Vedem uneori la cinematograf sau la Cinematecă, în interiorul unui film de lung metraj, unul sau mai multe filme de animație. Le reținem oare? Sau mai precis, ce și cit reținem din ele? Căci există filme scurte, bine făcute, amuzante chiar, pe care le vezi cu plăcere dar le uiești imediat și atunci te întrebă, după o vreme, care este secretul datorită căruia o imagine rămâne prezentă, vie? Ce semnifică filmul respectiv?

CE SE ÎNTÂMPLĂ?

De obicei, filmul de animație te face să rizi. Iar când nu se întâmplă acest lucru, o problemă de natură filozofică sau poetică-umană îți face loc. Ce se întâmplă însă când nici unul din aceste desiderate nu sînt atinse? Filmul plictisesc sau trece neobservat, ca o greșeală. Am văzut și asemenea filme, cu creionul în mînă, privindu-le cu cea mai mare atenție. Ceea ce a rămas un mister pentru mine este faptul constatat cu destulă stupeoare spre sfîrșit, și anume că filmul nu vrea să spună nimic, deși se obosește să demonstreze tot felul de calități ținînd de desen și de regie. Iată ce se „întîmplă” în filmul „Armonie” (realizator — Horia Ștefănescu). Dintr-un lift coboară un El și o Ea. Merg pe stradă. Se urcă într-un tramvai (el prin spate, ea prin față). Tramvaiul e aglomerat. Ei se caută. Inevitabil, tramvaiul se umflă, e plin. Coboară, merg la birou. El e șef, ea funcționară. El își scoate ochelarii (cu ochi cu tot). Inspectează încăperea. El i se rupe creionul. Ritm convențional, funcționăresc.

Ritm oprit, ritm accelerat. El se întoarce la birou. Sună telefonul (care se clatină cu disperare). El devin, unul magnetofon (în cap) — altul receptor (în ureche). Ea se scoală, se piaptănă. Se îndreaptă spre el cu o foale scrisă de pe care cad literele. El are în cap o mașină electronică. Urmează o explozie (de furie). Ea se volatilizează (covorul o înghite). El privește prin microscop, o zărește leșinată în timp ce dispare din câmpul lentilei. O secretară dactilografă aduce apă. El bea. Ritmul de lucru continuă. El pleacă acasă. Urcă în același lift. Intră în casă. În capul ei funcționează aceeași mașină. Urmează o „discuție” conjugală. El mătură, face de mîncare; ea stă. El spală vase, întinde rufe. O mină ce apăruse și la început îl împinge afară din ecran. Comentariul acestui film devine de prisos. O pseudodramă citadină. Ei și? Corect desenat. Pe alocuri, chiar amuzant. Bine realizat. Și totuși, care e ideea filmului? Sau: filmul „Apartamentul” (Eduard Sasu). N-ai vrea să reedite scenariul. În film există două (siluete) — una galbenă, alta verde. Mai tîrziu apare și una roșie. Cele două siluete fac tot ce pot ca să nu se suporte — una croșetează, cealaltă cîntă, una citește, alta vorbește — note zboară prin încăperea, o ciocănităre—ciocan simbolizează „bătăia la cap”. Silueta verde dansează. Ciocănităre și s-a urcat în cap. Figura roșie (un trubadur) cu o ghitara cîntă un fel de serenadă grotescă. Apoi nu știm ce se întîmplă și trubadurul se îmbată, în timp ce silueta verde e îngropată într-un morman de obiecte. O mînușă aruncă farfuria. La te-

levizor țipă cineva. În sfîrșit casa la foc. A rămas un apartament mai puțin. E limpede: nu faceți zgomot, veți lua foc! Am mai văzut un film polițist care se chema „Expresul de noapte” (Florin Anghelescu) și care, mărturisesc, m-a interesat. Se furase ceva și doi se fugăreau destul de spectaculos în mersul unui expres. Dacă n-ai mai fi văzut atîtea filme în genul acesta, aș fi zis chiar că e grozav. În fine, un film liric: „Băiatul și cărbunele” (Ștefan Munteanu) — întîmplări cu un băiat, un cărbune și multe obiecte desenate de el. Amuzant. În continuare, un film mixt, simpozion de virtuozitate. 50 de secunde marcate de un metronom și de un generic promițător în care o voce misterioasă anunță, în timp ce două săbii se încrucișează, că nu e vorba nici de un film abstract, nici de un film polițist. Este vorba despre pămînt, despre lumină și multe convenții legate de sferă. M-am convins că autorii știu foarte multe lucruri despre animație.

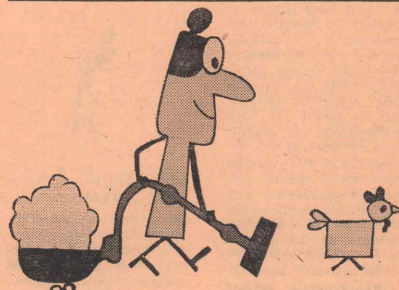
PREA MULTE MÎINI

N-ai vrea să închei fără să-mi doresc din suflet să mai văd filme atât de îmbucurătoare ca acestea. Din păcate însă există în animația noastră prea multe filme care nu spun nimic sau spun prea puțin. Ele lasă sentimentul că ideile le scapă printre degete. Sărăcele ideilor de multe ori nu mai rămîne din ele decît o vagă aură de demnitate. Mișcarea le concurează și ele dispar, împinse afară din ecran, de prea multe mîini convenționale.

Ileana BRATU



„Armonie”: un El și o Ea. Apoi...

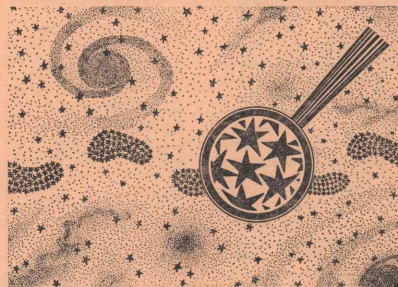


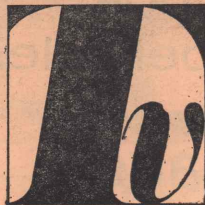
„Apartamentul”. La început apar două siluete...



„Expresul de noapte”. Se furase ceva și doi înși se fugăreau...

„Pămîntul oamenilor”. Dar stelele, dar galaxiile?





„Moment grandios de cultură cinematografică și de umanism: „Insula.” Publicul n-a primit bine filmul japonez — dar nu numai la noi. Cineva explica fenomenul nu ca o manifestare de inaderență, ci prin imposibilitatea multora de a suporta pînă la capăt cutremurătoarea, epopeica luptă a omului cu natura vorace, cu propriile sale slăbiciuni, cu singurătatea și tăcerea. Televiziunea nu s-a intimidat și a programat pelicula într-o zi bună și la o oră nimerită, precedînd-o de un comentariu succint și inteligent. E, cu adevărat, un act multiplu de opțiune în numele unei idei, al celui „imperativ misterios” — cum îl numeste cronicarul coleg André Brincourt de la „Figaro” — care obligă studioul din cînd în cînd să-și declare franc spectatorului că are o misiune pe lume.

Am urmărit decl, din nou, cu un fior grav, omul tenace, invincibil, împlîndu-și destiul pe insula sa rotitoare în universul nemărginit, țesînd cu trudnică mîgălă pînă vieții, săpîndu-și efigia în lutul sacru. Am ascultat, țărări, cu evlavie, boieroul acela tragic, obsedat, înm al muncii nelstovite, învîluind în adieri răco-roase fruntea infierbîntă a perechii damnată și totuși triumfătoare, tînguindu-se pentru revolta steapă, dar mîndră a femeii și celebrînd crîncena stăpînire de sine a bărbatului. E în acest film o frumusețe grea, care apasă, o poezie dură ce purifică și înalță.

Asemenea capodopere, apărînd măcar o dată pe lună pe micul ecran, ispășesc celelalte păcate cinematografice ale televiziunii.

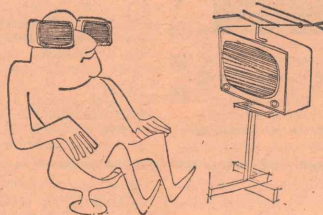
ALTĂ ALEGERE FERICITĂ:

...documentarul francez „Pentru un tricou galben...” (și nu numai „Tricoul galben” — cum i s-a zis, economic și fals, la noi) creat de regizorul și operatorul Claude Lelouch.

Putin deconcertant pentru spectatorul nostru, fiindcă imaginile nu curg aple de aple de șes ci se succed turbate, amalgamate, fugărindu-se, încălecuindu-se — suvoi vizual restopolit fără istov, violenînd ochiul, înecînd reflexia tîhnită și imediată. Deconcertant, fiindcă are o bandă sonoră amețitoare și nici un comentariu se explică niciodată unde sîntem, cine e persoana, de ce duce mîna la gură, care e cîștigătorul, cum s-a accidentat, în ce oras ne aflăm, în ce zi, ct e ora... E, probabil, cel mai antispctaculos documentar despre unul din cele mai spectaculoase momente sportive — Turul ciclist al Franței. El reține, într-un perfect anonim, peripeții care se polarizează unanîm în jurul gloriilor individuale, refuzînd orice festivism pe un traseu în care fiecare oprire și fiecare pornire se scaldă în sîmbătoresc; scoînd cu ferocitate toate măștile idilice colorate și păstrînd imaginea pură a efortului omenesc înnămolît în nădușeală, în lacrimile neîzbînzîli, încețat de gheara durerii, povîrînt de neputință, de invidie, de oboseală, dar îndirîndu-se fără răgaz pe sălbătceal, convulsionatul drum la capătul căruia e victoria, fie ea și de o clipă. Un film serios și trist, malițios și, deopotrivă, generos, scris cu aparatul în mîna în tehnica „noului roman”, cu prezentaarea iute, brutală a faptelor și cu libertate deplină pentru meditația ulterioară a cititorului, a spectatorului.

Turul ciclist începe cu Marsîleza întonată de fanfară, panglica ce trebuie tăiată, omul cu foarfeacă stînd în poziție de drepti dar întrebînd pe cineva, din ochi, dacă poate tăia cordonul. Festivitatea e dizolvată în malițe galice. Apoi încep a defila reclamele — de pe șepcile, omoplații, ghidoanele, pedalele ciclistilor. Muzică; mulțimea aclamă, sirena mașinii din frun-

T R E I SECVENȚE CINEMATO- GRAFICE



tea convolului scoate țipete pătrunzătoare, continui, se văd polițiști, chipurile încordate ale concurenților, mușchii întinși ai picioarelor, maxilarele strînse, ploaia. Plaurile alternează vertiginos, cu ăuteala rului pe asfalt. O oprire, autografe date buimac, cu minile umede și ochii întorși în găvane, microfoane băgate sub nas, aparate fotografice fulgerînd, masaje, fete care-i sărută fugitiv pe cîștigători, flori, buchete zgîrcite luncînd ca în vis de pe un braț pe altul, și pe altul, și pe altul, un heli-copter aruncîndu-și umbra deasupra pluto-nului și huruind îngrozitor, șoseaua șerpui-toare, mașina cu velocipede de rezervă, me-gafonul unui antrenor, încordarea de pe fețele ciclistilor, ploaia, din nou soarele, binevoitori care-i stropesc cu furtunul pe alergători, fete-reclamă pentru benzină împinse cu grosolă-nie de cei ce le plătesc să circule, să nu stea de vorbă cu vedetele, și iar muzica, povestind în sunete stînse de talger urcușul năprasnic al muntelui, apoi scrișnetul frînelor, goana ne-milosă a mașinii cu tipătul ei metalic, inferna-lul heli-copter, țâcănitul aparatelor de fotogra-fiă, loviturile seci pe care și le dau cu coatele reporterii ca să-și facă loc, uralele, fanfara, răcnetele muzicii ușoare în tranzistori, comen-zile urlate în megafona, nelmîblnăzita, desple-tita sirena a automobilului din capul coloanei — un univers fonic năucitor în care, deodată, bubuiet, ca tunetul furtunilor de vară, acoperînd totul, sunetele acelea înfundate, adînci, ameț-toare în ineluctabila lor pulsație egală, pe care le-a auzit prima oară pe lume în mii de alămuri și coarde un compozitor surd — și care sînt bătăile inimii omenești. Răsună în ochii fișii, în obrazii colțuroși, în spinările curbate, în pulpele tremurînde ale concurenților și apoi se pierd ca să facă loc zgomotului de mare agitată a mulțimii de pe velodrom, unde, în sfîrșit, cineva orbit de reflectoare și îmbracă febril tricoul de bumbac rămînd apoi încre-menit în imaginea finală.

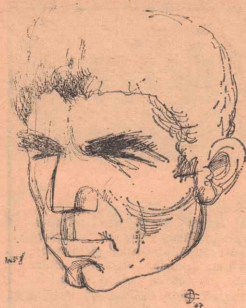
Lelouch n-a privit din afară competiția și nici n-a avut pretenția de a oferi o dare de seamă filmată asupra unei întreceri sportive. El s-a chinuit să privească și să asculte totul cu min-tea și cu sufletul unuia din participanți. De aici desășurarea fără pompă și fără fard, totul coagulîndu-se în jurul ideii de luptă, de luptă înverșunată, dramatică, mai puternică și mai adîncă decît însuși țelul ei. De aceea documen-tarul nu e despre Turul Franței ci despre oame-nii care-l parcurg urcînd o Golgotă pe serpen-tină, în sunetul unor trîmbițe diavolești.

UN EXPERIMENT CINEMATOGRAFIC

...simpatice a culezut Valeriu Lazarov, con-struînd un filmuleț revuistic al cărui titlu e o cifră: numărul strîlărilor invizibile ale imaginii de televiziune. E un exercițiu de ritmuri ilus-trate, o joacă utilă și decorativă în încercarea, deliberată, de a afla noi mijloace de expresie pentru filmul de televiziune. Geometriile ca-drului se compun vivace, se destramă tot ast-fel și se recompun alert; chipurile par filmate prin lentile concave ori convexe, urmărîndu-se vag stări de spirit, atitudini; baletul, gracil, urmează traiectorii unghiuloase desenînd pe parchet insolite poligoane. E și o încercare de studiu al nuanțelor de alb-negru — neconvin-gătoare. E și o insistență în fragmentarizare — excesivă. Dar se observă un ochi ager și se simte o mînă sigură.

Să așteptăm ca talentatul și abilul cineast — teleast să ordoneze și să fructifice ceea ce i se pare că a găsit în căutarea sa. Iar pînă atunci să nu uităm că și televiziunea are dreptul la experiment pentru a dobîndi... experiență.

Valentin SILVESTRU



Claude Lelouch:

... nu mai există un al treilea...

Claude Lelouch (30 de ani, numeroase scurt metraje, filme documentare și publicitare, 7 filme artistice*) dintre care „Un bărbat și o femeie” distins cu Marele premiu la Cannes '66) face parte din acea „ generație a cinematografului, care a văzut imagini înainte de a învăța să citească” (cumse definește singur). O generație care gândește imagini (și nu „în imagini”, ca într-o limbă străină). De aici grația, neșalanța, spontaneitatea vorbirii sale cu aparatul. Aparat care nu mai „cadează” de la 3 metri realitatea, ci o încorporează într-o îmbrățișare febrilă, valsinđ odată cu îndrăgostii, alergînd cu ei, desculț, pe plajă, sorbindu-le de pe chip beția vîntului, a soarelui, a apropierei. Abuz de zoom-uri, viraje amețitoare, fente abile și totuși nici o prețiozitate de proaspăt artizan. În pofida formației sale, operatorul Lelouch cedează loc autorului complet. El e scenaristul, regizorul, cadreur-ul, uneori chiar monteurul peliculelor sale — care știe că film înseamnă deopotrivă compoziție și lumină, muzică pe note (o samba ritmînd cu evocarea nostalgică) dar și muzica țîșnită din înțonația unui actor, din mișcarea ori, dimpotrivă, din împletirea chipului său.

În filmele lui Lelouch orele au culori, aerul vibrație, transparență, intensități variînd odată cu vîntul

*)Primul lung metraj: „Le prapre de l'Homme” (1960) (Ceea ce e curat în om), „L'amour avec des si...” (1962) („Dragoste cu condiții”); „La Femme spectacle” („Femeia-spectacol”) (1963), „Une fille et des fusils” („O fată și puștile”) (1964) — Marele Premiu pentru regie la Mar del Plata, Marele premiu al festivalului tînrului cinema (Hyères); „Les grands moments” („Marile momente”) (1963). Tot în 1965 realizează scurt metrajul „Pentru un tricou galben” (proiectat recent la noi pe micul ecran); „Un homme et une femme” („Un bărbat și o femeie”) (1966) — Marele Premiu al Festivalului de la Cannes. În lucru: „Vivre pour vivre” (A trăi pentru a trăi).

un poet
al peliculei:

Claude LELOUCH



Jeanne Moreau...

fără să citească măcar scenariul...

ce biciule coasta sau ploaia care dansează pe parbriz. Plain-airis-mul lui Lelouch e frenetic, impresionismul lui spontan, de loc livresc. Interioarele (foarte puține) sînt dezbrăcate de abiecte, reduce la cîteva, funcționale, prea puțin estetice: o scară pe care urcă, transfigurată de dragoste, Anouk Aimée; o ușă ce rămîne mută, parcă ostilă, pentru că stăpîna lipsește; un colț de pat de care aproape nu-ți dai seama pentru că

său fertil. Țelul său nobil. Hoția sa generoasă. O piraterie de suflute în scopul eliberării de orice convenții. Omul și aparatul devin — cum visa Dziga Vertov — o singură ființă.

*

Cu aceeași urmăre, încîntare cu care Lelouch descoperă culorile dimineții, cadența ploii, se îmbată de aerul mării sau de fericirea eroilor, el săvîrșește un alt miracol, o altă tulburătoare geneză: firescul desăvîrșit al interpretării. Într-adevăr — așa cum declara el că intenționează — actorii trăiesc în fața obiectivului o întîmplare pe care nu o cunosc și de aceea reacționează prompt, spontan, ca în viață. „Dacă vor avea de primit o palmă în cadrul următor, ei vor fi cu adevărat surprinși”. Regizorul nu le oferă scenariul. Repetă separat cu fiecare cîte o scenă dîndu-le doar două-trei fraze cheie: „Îi las să vorbească așa cum vor ei, natural; interpreții mei își fac singuri dialogurile”. Există o lungă secvență în filmul „Un bărbat și o femeie”, secvența de la hanul din Deauville — în care Anouk Aimée și Trintignant discută între ei și numai pentru ei, în șoaptă, ca o confesiune, cu o naturalețe seducătoare, compusă din infinit de multe armonice ale gestului, intraductibile într-o indicație regizorală — în-cît sesizezi că autorul și-a lăsat actorii să improvizeze toate detaliile scenei. Apoi o joacă cu copiii, pe plajă, la fel de proaspătă ca o bătaie cu zăpadă dimineața, la munte. Dar — revine Lelouch ca să tempereze



Anouk Aimée... o femeie

În cinema. „Nu trebuie să-l stînjești cu mașinaria platoului. Eu nu repet niciodată cu actorii în prezența aparatului, a proiectoarelor și a tehnicienilor. Cer interpretului să fie un om, adică un domn cu personalitate”. Rezultatul acestei politici față de actori? Anouk Aimée a fost o serioasă candidată la Oscar, pentru senzaționala interpretare din filmul lui Lelouch. Jeanne Moreau — capabilă să refuze un scenariu al lui Fritz Lang, scris anume pentru ea, declară cu emoție: Cu Lelouch aș accepta să filmez etc., etc. Cu acest Lelouch care deși făcuse 6 filme înainte de „Un bărbat o femeie” era necunoscut în Franța. Dar aplaudat aiurea.

*

Că cinematograful lui Lelouch e un act de dragoste vital, proteic, generos, nu se îndoiesc nici chiar

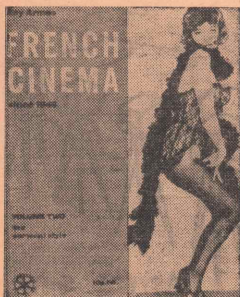
Fac filme așa cum fac dragoste. Cinematograful
nu poate fi iubit mai mult decît îl iubesc eu

CLAUDE LELOUCH

aparatur n-are ochi decît pentru fina tresărire de spaimă a femeii ce nu poate primi încă prezentul pentru că e obsedată de trecut. Aceasta nu mai e artă elaborată, e hoție de adevăr. Între noi și personaje nu mai există un al treilea, „aparatur”. Lelouch dispare, nu rămînd decît Anouk Aimée și Trintignant. Cinematograful-direct își atinge punctul

elanel diletantului dispus să creadă că orice filmare improvizată poate deveni artă și orice amator interpret — e vorba de o „libertate controlată”. „În nici un chip în cinema actorul n-are dreptul să fie prost” — precizează tînrul regizor îndrăgît de actorii de toate vîrstele. Pentru credința sa simplă pe care o exprimă la fel de simplu: actorul este esențial

cartea de film



Roy Armes:

French Cinema since 1946.)*

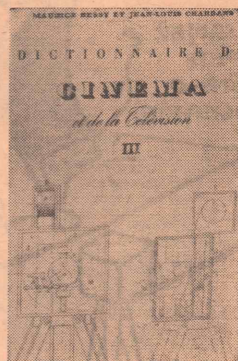
Vol. I-II. A. Zwemmer, London, A. S. Barnes & Co., The International Film Guide Series.

Cinematograful francez este desigur un capitol al istoriei mondiale a filmului dar în același timp și un fenomen bine definit, pentru că filmul francez are o personalitate distinctă. Cartea lui Roy Armes, „Cinematograful francez după 1946“, se ocupă mai ales de acest al doilea aspect. Primul volum („Marea tradiție“) analizează filogeneza

*) Cinematograful francez după 1946

filmului francez postbelic. Capitele despre „Veterani“ (Clair, Renoir, Carné, Ophüls, Cocteau), despre „Tradiționaliști“ (Clouzot, Clément, Becker, Autant-Lara) și „Inovatori și independenți“ (Bresson, Tati, Grémillon, Leenhardt) caută să detecteze sursele istorice ale filmului contemporan făcând prezentări detaliate ale fiecărui realizator în parte. Autorul încearcă — și reușește — un echilibru între consemnarea liniilor directoare de dezvoltare a fenomenului cinematografic în ansamblul lui și personalitatea fiecărui realizator care, prin definiție, nu se identifică cu masa autorilor de filme. „Marile filme — afirmă și apoi o demonstrează Armes — sunt etichetate cele care cristalizează atitudinile și tendințele ale perioadei lor, dar în aceeași măsură este posibil ca ele să dădorească doar foarte puțin epocii lor“. Pentru că marile filme exprimă o epocă, dar pot totodată să creeze o epocă a istoriei cinematografiei. Ceea ce nu se pare a fi de cea mai mare valoare în cartea lui Armes este totuși urmărirea simultană a acestei duble tendințe: filmul, fruct al tradiției și totodată creator de nouă tradiție. Al doilea volum („Stilul personal“) se ocupă de realizatorii care au creat un anume stil (Franju, Truffaut, Godard, Resnais, Malle, Rouch, ș.a.), devenind prin aceasta, la rândul lor, eventuale puncte de pornire ale unei viitoare tradiții.

Aplecat asupra cercetării operelor personalităților, autorul încearcă în același timp să precizeze și caracteristicile generale ale filmului francez contemporan, surprinzându-i cu pertinentă trăsăturile definitorii. Am impresia că cea mai bună lucrare despre filmul francez contemporan s-a născut din pana acestui englez.



Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans:

Dictionnaire de Cinéma et de la Télévision.

Vol. II-III Jean-Jacques Pauvert, éditeur, Paris. 1967

Cineva spusese odată, cu intenție de paradox, că cea mai palpitantă lectură ar fi cea a cărții de telefon. Nu este însă nici un paradox în afirmația că „Dictionarul de cinema și televiziune“ al lui Maurice Bessy și J.L. Chardans este o carte care se citește pur și simplu cu plăcere. Am avut odată prilejul să semnalizez caracterul

enciclopedic al primului volum. Următoarele două, apărute recent, au o mai accentuată orientare spre cuprinderea unor variate studii care completează obișnuitele articole bio-filmografice ale unui dicționar. Tocmai de aceea mi se pare utilă prezentarea altminterii volumelor: ele reprezintă, grupate evident într-o ordine alfabetică, o foarte interesantă carte despre arta, industria, tehnica, sociologia cinematografiei și (în mai mică măsură) a televiziunii. Nu mai vorbesc acum despre articolele la care oricum te-ai aștepta. Este aici de pildă un studiu larg despre muzica de film care cuprinde istoricul ei, tehnica și principiile ei, ca și o serie de alte probleme adiacente cum ar fi efectele muzicale, situația muzicii de film în diferite țări, un mic dicționar special, o selecție a principalelor surse clasice de inspirație și a adaptărilor muzicale, o listă a compozitorilor, etc. Dacă adăugăm la aceasta faptul că filmului muzical, jazzului, ecranizărilor de opere, etc. le sunt rezervate studii aparte și că o serie de alte articole se ocupă de diferitele aspecte intime ale problemei, desoperim că „Dicționarul“ conține în fond un mic tratat de specialitate.

Există însă alte studii, tot atât de amănunțite, despre cele mai variate aspecte: eroul de film, fenomenul social al idolatriei vedetei, al iconolatricii legate de star, sau cel al modei în cinema și al influenței filmului asupra modei, literatura născută din film dar și problema adaptărilor literare.

Grija pentru amănunt merge până acolo încât, de exemplu, reconstituiri cinematografice a dielurilor le este rezervat un articol de mai multe pagini cu numeroase ilustrații. Și astfel nu este de mirare că „Dicționarul“ devine o lectură realmente pasionantă.

Ion FARNIA

dușmanii lui. Pentru că sînt mulți care-l urăsc pe Lelouch în aceeași măsură în care iubește el filmul. Îl compară — ca să-l desființeze — cu cinematograful ușor academizant

un critic de la „Image et son“ — „...agreadabil cu numai anumite reviste de publicitate pot fi“.

Doar atât? Se indignează un altul (și nu un oarecare: Michel Cournot

Astruc a inventat expresia „camera-stilou“ dar Lelouch a aplicat-o. El face imagini, așa cum fac alții fraze

ROBERT CHAZAL

în modernismul lui, ușor criptic, ușor livresc, ușor prefabricat al lui Godard, și-l disprețuiesc totuși pentru marea lui sinceritate. Pentru instinctul cinematografic cu totul neobișnuit de care dă dovadă. Și mai ales pentru neo-umanismul lui, laș zice „eroic“, într-o epocă în care nu se „poartă“ decît temele negre, angosate, falsele introspecții. „Un bărbat și o femeie e un tranșilizant pe peliculă — ne asigură

de la „Nouvel Observateur“)... Doar „agreabilă, gentilă această poveste, această dramă, acești oameni pierduți, răstăciți, singuri, care nu-și găsesc cuvintele, care se privesc fără să se vadă, care trimit trupurilor lor pierdute semnale indescifrabile, care parcurg fără să avanseze un centimetru, neantul care îi separă“?

Extremele — mai ales în critică — nu te pot edifica. Adevărul trebuie căutat la mijloc. Filmul lui Lelouch

e într-adevăr povestea derutant de simplă, atrăgătoare, a unui bărbat și-a unei femei care se înlînesc, se iubesc, dar mai întîi trebuie să depășească un anume trecut care-i separă, care le oprește la jumătatea drumului gesturile de tandrețe, vorbele, le amină fîcirea. Dar de-aici pînă la incommunicabilitatea sugerată de Cournot cu atîta rafinament dar cu atîta neînțelegere pentru ceea ce e în realitate Claude Lelouch I, Un tînar

e un anestezie. Cinematograful lui Lelouch e un declanșator de energii, de combustii spirituale. O reacție stenică în lanț. O euforie lucidă cu care națiunea noastră modernă se apără de secătuire. De golire de sentimente. De neantizare. Lelouch e antineantul. Antidotul artei depăimate a lui Antonioni și Godard. Neo-romanticul pe care-l aștepta de atîta vreme cinematograful. Pe care-l pregătea, îndelung, cu Truffaut, cu Dénys. Și — ca să încheiem tot cu

Cu Lelouch aș accepta să lucrez oricînd, cu ochii închiși, fără să citesc măcar scenariul

JEANNE MOREAU

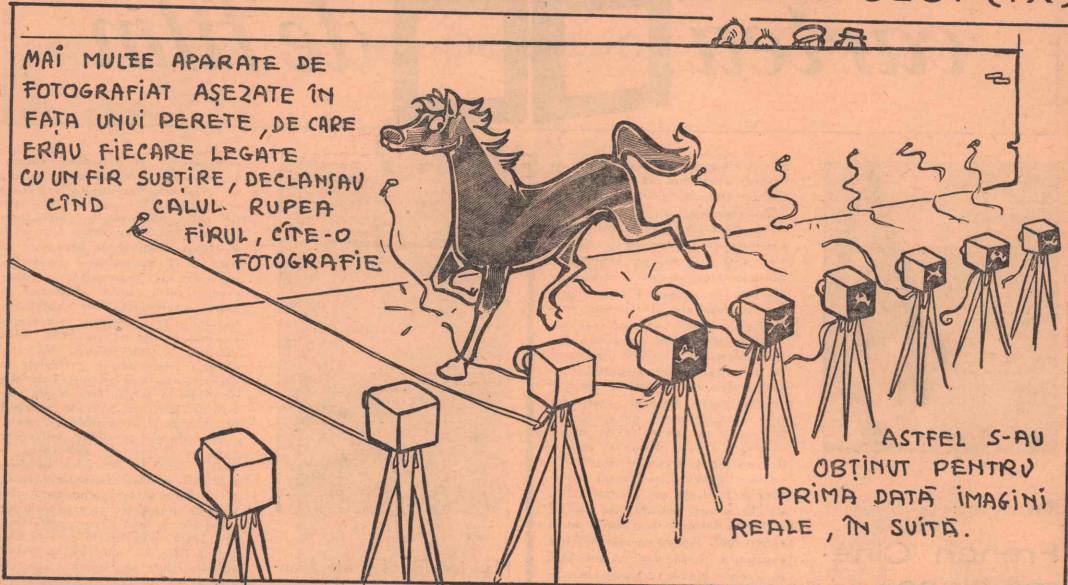
avid de viață și de oameni, capabil să stimuleze chiar și în fîntecele cele mai placide, aerul proaspăt, curentul tonic, setea de a trăi, încrederea în bunele sentimente. Un tranșilizant

entuziastul critic-poet Michel Cournot: „Trebuie ca genul lui Lelouch să fie recunoscut neîntîrziat sau cinematograful va sări în aer“.

ALICE MÂNIOIU

GOPO: SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI (IX)

MAI MULTE APARATE DE
FOTOGRAFAT AȘEZATE ÎN
FAȚA UNUI PERETE, DE CARE
ERAU FIECARE LEGATE
CU UN FIR SUBȚIRE, DECLANȘAU
CÎND CALUL RUPEA
FIRUL, CÎTE-O
FOTOGRAFIE



ASTFEL S-AU
OBTINUT PENTRU
PRIMA DATĂ IMAGINI
REALE, ÎN SUITĂ.

CUIVA I-A
VENIT IDEEA
SĂ AȘERE
ACESTE
IMAGINI PE-O
PELICULĂ DE
CELULOID ȘI
SĂ-I FACĂ GĂURĂ



APARATUL
DE FILMAT

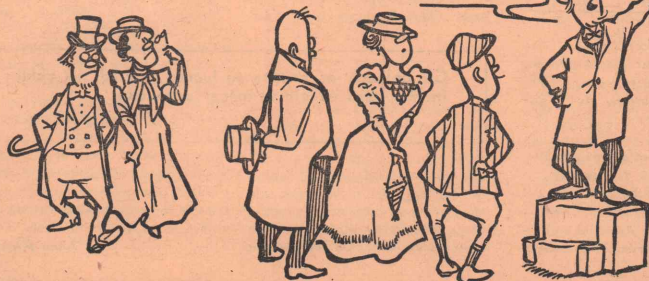


A FOST
INVENTAT.

.. DE FAPT
DEGEABA ȘI-AV
BĂTUT CAPUL
INVENTATORII
CĂUTÎNDU-L
AȘUREA...
EL ERA
CHIAR ACOLO
UNDE SE SCORNISE

SCENARIUL
ȘI DESENUL
SUNT POREȘI
GOPO

...SPECIE UMANĂ... APARE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX.
SE RĂSPÎNDEȘTE CU ÎTERLA FULGERULUI PE TOT GLOBUL.
SE HRĂNEȘTE CU LITERATURĂ, MUZICĂ,
PLASTICĂ, ETC, ETC...
VA FI MÎNCAT DE HOMO TELEVIZORUS...



HOMO CINEMATOGRAFICUS.

VA URMA...



— CE ESTE UN CAL?
— UN CAL
E UN ANIMAL
CU CARE
SE FAC WESTERNURI.

(Răspuns al unui școlar francez,
consemnat de A. Gatti).



Radu COSAȘU

FILMUL CU BĂTĂI ȘI ÎMPUȘCĂTURI

La intersecția dintre primăvară și vară, câteva filme — «Denunțatorul», «Pentru un pumn de dolari» și, aş adăuga cu toată circumspecția, «Maiorul și moartea» — și-au permis să bată (altfel altele nu cădăseser să facă măcar acest gest, plictisite de ele însele înainte de a ne plictisi pe noi) la poarta celui mare han pe care ne place să-l numim, autolinguşindu-ne, «cultura noastră cinematografică». Semnalul lor nu ne-a asurzit, nu ne-a dat insomnii — insomnia fiind, după cum se ştie, o consecință doar a capodoperelor răscolitoare. Ori aceste filme nu erau capodopere, deşi pot numi două rapid proclamate capodopere după care am dormit foarte bine: să zicem «Falstaff», sau «Omule care l-a ucis pe Liberty Valance», sau... Ca să nu mai spun ce somn adînc am avut după «French Cancan», film la care un ziar ne trimite cu «avionul», adică foarte repede (jocul acestor cu vignetle apreciative, ca-n albeumele pentru copii înapoiată mintal, fiind ultima mîndrie a ingenuităţii noastre critice.) E de mirare că aceleşi spiriti ordonaţi a aruncat «Denunțatorul» în categoria altfel de spiritual ilustrată a omului-care-stă-acasă-cu-burta-în-sus? (Putea fi şi mai rău: am citit o cronică la film în termeni curaţi de denunţ!) Între trimiterea urgentă a spectatorului la «Căsătorie în stil italian» şi



HOWARD HAWKS — «o definiție a westernului»: «E o poveste care se petrece în vestul Statelor Unite, într-o societate în care puşca e rege, unde omul nu e bun decît dacă are norocul să se găsească de partea dreptăţii. *Violența și prietenia, moartea și umorul, iată ce iubesc oamenii.*»

cererea de a interzice «Denunțatorul», între grabnica chemare la «Liberty Valance» şi sfatul în doi peri faţă de «Pumnul de dolari» şi «Maiorul...» se circumscrie un tip precis de critică cinematografică — conformistă şi surdă. Nu singurul tip — dar insuficient «contrat» de critici care l-ar putea «contra». Dar de ce ar fi trebuit contrat, dacă publicul a făcut săli pline în aceste filme şi le-a asigurat succesul în pofida criticilor care gîndesc în puncte

negre şi vignetle de spirit cenuşiu? Iată de ce: publicul nu diferențiază, ci înglobează. Filmele acestea aparțineau celui mai drag «gen» — așa-zisul «film de acțiune», cu crime, cai, revolve, gangsteri și enigme; lumea merge oriunde aude că unul l-a omorît pe unul și un Colt se descarcă într-un saloon; e banal, normal, uman, deloc grav, deloc imoral, deloc scandalos. Grav e că «Denunțatorul», în ochii publicului, e tot una cu «Comparti-

mentul ucigaşilor», «Pumnul de dolari» nu e altceva decît tot cu cai şi gloanțe ca și «Angelica»... Există un prilej — chiar dacă nu dețineam piese fundamentale, dar oricum semnificative — de a obliga publicul să diferențieze, adică să judece și să înțeleagă; există un prilej ca să se spună spectatorului că exact pe terenul lui preferat au apărut unele mutații, că în filmul lui de acțiune s-a descoperit ceva putred și câteva capete vor să aducă ceva nou, un singe nou, încercînd cumva să regenereze specia. Era un prilej de a lovi în șablon, în confortabilitate, în tihna de spectacol, — nu cu armele lui Antonioni sau ale japonezilor, arme prea complicate și prea rafinate, ci tocmai cu armele adecvate, necesare, supuse la obiect. N-ar fi fost o mare bătălie, dar o bună ambuscadă tot s-a ratat.

TOTUL E UZAT!

Care e mecanismul sănătos al unui sărătos «film de acțiune» (western, thriller, etc.)? Lucrurile au devenit, cu anii, simple: pe o chestie mai mult sau mai puțin încurcată — crimă, jaf, teroare banditească, spionaj, ș.a.m.d. — se înfruntă oameni foarte clari, limpezi ca lacrima, pînă în adîncul ochilor: cow-boy-ul drept, cavaler



HOWARD HAWKS: «Nu se poate face un western bun decît cu oameni care ştiu să călărească și să se bată! Praful trebuie să fie praf adevărat. Şeile — şeile adevărate. Iată de ce westernurile italiene sînt false».

al dreptății (o descriere excelentă a mitului în «Westernul» lui Jordan Chimet), detectivul, tot cavaler al dreptății, comisari superinteligenti, toți oameni dintr-o bucată, fără teamă de moarte și care, orice s-ar întâmpla, nu mor; neavind frică de moarte, ei ne liniștesc în privința vieții: cel bun învinge. Dincolo, sînt cinci, brutele, asasinii ingenioși, fiarele cu pumn de fier și revolver fără gres, dar care în ultima clipă nu mai au glonțul necesar pe țevă și crapă. Ei nu pot învinge, nu-l ajută nici Dumnezeu, nici scenariul și înfrîngerea lor — ca în orice operă caritabilă — e salutăta cu aplauze. A face multe ironii pe marginea acestui mecanism — e deplasat și de prost gust. E ca și cum ai rîde de basme — ceea ce dovedește «o inteligență» cretină. Schema aceasta corespunde unui adevăr omnesc, unui sentiment fundamental — ușor de definit: credința în Bine, oroarea față de Rău — corespunde unei

tura macabră, cavalerii aceștia ai dreptății — fie detectivi, fie călăreți — ne apar ca niște «copii-dulci», tare sentimentali, de-a-juns de lozincari în idei și comportament, idilici la culme — în pofida Coitului de la sold — înfrînindu-se pe neundea, fără umor, cu celebrii Cavalerii ai Stelei de Aur, neprihăniți purtători de dreptate și sentimente frumoase (rupte de realități), înfrînându-se pe alt meridian al aceluiași Bine atotpuernic, etern învingător, facil învingător. Să se observe că cei mai mari realizatori ai genului — un Hitchcock, un Lang, un Hawks sau Ford — n-au rupt niciodată echilibrul acela dintre claritatea sentimentului drept și bezna vinovăției, dintre întuneric și lumină — nucleu tabu al genului; genul lor s-a exercitat într-o argumentare cit mai spectaculoasă, cit mai captivantă a intrigilor fundamentale, înovind decisiv în atmosferă, în situații, în psihologizarea decorului, în descoperi-

că-mi place prea mult westernul și filmul polițist ca să nu observ — și eventual să exagerez observația adevărată — că genul a devenit azi autotmetic, manierist, epui-zindu-și propriile lozinci. O crimă, două, trei (vezi «Compartimentul ucigașilor», — în care doar monologul Simonei Signoret era memorabil), un detectiv inteligent, două, trei, patru piste false și a cincea bis cea valabilă. E clar. La întrebarea com-plicată: cine l-a ucis pe ticălosul de Liberty Valance, poți răspunde liniștit: «l-a ucis un om bun și drept», fie el avocatul naiv și pur, fie John Wayne care joacă a suta oară rolul cow-boyului din fundamentala «Diligentă». E clar și aici. Claritățile au obosit, întunericul s-a cam destrămat, a rămas un joc, o mecanică pentru copii mari și mici care știu că un cal e un animal cu care se fac westernuri și Maigret (sau Coplan) dacă și asumă riscul, nu-și riscă totuși viața. Criticul conformist închide ochii din două motive: 1) nu vrea să se pună rău cu publicul care adora genul așa cum e, manierist sau nu, încîntat că are de urmărit un galop sau o crimă, 2) nu vrea să mai apară «dogmatica» față de un gen «epudiat» ani de zile din neînțelegere dogmatică și reavoință sociologică-vul-gară. N-ar fi oribil ce face acest critic, dacă fulgurele lui n-ar cădea totmai asupra fil-melor care încearcă altceva pe un teren unde totul e la fel. Mai întîi: ce se încearcă? Și apoi: corespund aceste încercări unui adevăr al vremii, așa cum și ceea ce e azi uzat a corespuns cîndva? Să vedem.

TOTUL E AMBIGUU

Atacul principal, cred, se îndreaptă împotriva clarităților de fabricație, împo-triva raportului prestabilit dintre buni și răi. Maniheișmul e respins categoric pen-tru o privire ambiguă asupra eroilor (buni și răi) și asupra acțiunilor lor (care sînt și bune și rele...). Lucrurile nu mai sînt clare — oamenii, chiar eroii preferați, nu mai sînt dintr-o bucată. Polițistii din «De-nunțătorul» sînt meschini, cîinci, șanta-

inteligenti, perspicaci — fiindcă sînt me-reu prinși între două focuri. Asta-i, de asemenea, altceva: de obicei, gangsterul sau cow-boyul aveau în față un singur pericol. Acum — și aceasta este situația fundamentală — eroul e prins la mijloc. Poliția și prietenii. Tu, ei — și, mai ales, eu. Poliția îmi urmărește prietenul, prie-tenul mă urmărește, eu ce urmăresc? Să-l salvez, să mă salvez, o ieșire din cerc. Fără a fi dintr-o bucată, «denunțătorul» aspiră la integritate, la pace, la o ultimă armonie. Această cere însă un joc dublu, duplicitar, o nouă «murdărie», din care să ieși curat. Imposibil. Inutil. Vei cădea, doar Maigret va scăpa, pentru că dinșul trebuie să ancheteze alte crime, sigur de victorie, dar această siguranță nu mai e a acestei lumi și Maigret nu mai e al acestei lumi a cărei densitate împinge mereu la a miza pe două tablouri cu consecință logică a pierderii pe amîndouă. Ambiguitatea nu e efecace nici ea, dar totul te împinge spre ea, căci (printre altele) sîntem în secolul bombei cu hidrogen, iar hidrogenul — elementul cu cele mai multe valențe — își pune pecetea pe comportarea ființei per-manent prinse între două revolve. În «Pumnul de dolar» — western fals, jon-glind între parodie a la «Joe limonadă» și clișeele clasice, luate perfect în serios — singura situație care scapă ironiei e aceea a eroului prins între familiile Baxter și Roja, între guvernul mexican și cel ame-rican. Omul e conștient, o spune de două ori cu pălăria trasă bine pe ochi — și pentru a-și satisface «aspirația» (banc la adresa westernului serios) să redea femeii iubite și copilul și, culmea, și soțul! se va preta la un dublu joc de denunțuri «urte» care va duce la masacrarea celor



«Lumea aleargă oriunde aude descăr-cîndu-se un colb»... (Bobby Darin în «Șeriful» (chipurile) — n.n) cu minile goale).



«Denunțătorul» — cu cizme, pantaloni, țigară de cow-boy evoluat într-un rol de cow-boy modern («100 000 de dolari sub soare»). De ce nu? «Omul din Rio» poate orice!

conjuncturi, care ținînd de mii de ani a căpătat numele de eternitate; «etern» se va cere pedeapsa criminalului, «etern» vom fi alături de pedeptșitorii marcați cu semnul Binelui. Mai greu e de îmbrățișat filozofia care stă la baza esteticii filmului de acțiune: maniheișmul, acea viziune asupra lumii care o împarte distinct și tranșant în buni și răi, în vinovați și inocenți, în victime și asasini, în alb și negru. Filozofie puerilă, naivă, simplistă care ne poate duce la o lacrimă — dar nu la adevăr. S-a subliniat prea puțin caracte-rul melodramatic al westernului, oamenii fiind deruțați de cantitatea de sînge și gloanțe, de «duritatea» aparentă a cow-boyului. Dacă dăm însă de o parte stivele de morți, diligențele zăbrite și toată apară-

rea și specularea «suspensului». Eroii n-au fost afectați prea mult: pentru Lang, de pildă, lumea va fi întotdeauna o luptă deschisă între drept și nedrept, epoca nu l-a dezis, nu l-a trădat — asta-i foarte im-portant — fascism și antifascism erau foarte clar exprimate și înfruntarea lor se simțea în filmele lui «polițiste» («Furie» de pildă). Fiindcă nu sîntem maniheiști, vom admite în fața unor asemenea perso-nalități, că genul, talentul mare, extrage artă, dacă nu capodopere, și din «lipsa de complexitate» și din «complexitatea» pro-fundă.

TOTUL E CLAR

Fiindcă nu sîntem maniheiști, voi spune

jează ca niște gangsteri, mituiesc și au semnalele morale ale vechilor «nega-tivi»; gangsterii — cu priviri care nu-ți mai cer nici ura de altădată, nici lacrima indu-ioasă pentru «victimele societății» — sînt mult mai apți decît polițistii birocratizați să înțeleagă o solidaritate, o prietenie, un sacrificiu. Fiindcă ei trec pe lîngă moarte și catastrofa mult mai sincer decît un Co-plan. «Denunțătorul» cade pentru un prie-ten — cu asta se salvează o viață. Destinul e legat de o «meserie» fără iluzii, nici unul nu are entuziasm, «eroism», toți sînt triști, obosiți, fiecare își face meseria pentru a nu o mai face, și simți că sînt mult mai încordați în a-și apăra ultima demni-tate, după sute de umiliri, sfidări și stu-pide vise de triumf. Nici un triumf. Sînt

doi familii de ticăloși. Fiindcă nu-i din-tr-o bucată, Joe va ridica ușor capacul unui sicriu și va avea «cinismul» sa pri-vească incendiul singeros al casei Baxter. Inutilă victorie, cow-boyul va rămîne sin-gur, va pleca spre alte două fronturi, spre alte alternative, și nu cu o Dulcinea lîngă el (femeile de altfel, nu mai rezolvă ambiguitățile — dimpotrivă!), ci călare pe a-ceași Rosință cu picioare butucănoase. În «Maiorul și moartea» avem din nou o situație «neclară», după atîtea filme poli-țiste românești cu enigme nevinovate ca un Izvor de munte. Hoțul e un domn, un artizan înțelept, care nu mai «practică» de mult. Omul e condus de un fair-play original: denunțîndu-și complicită, act mur-dar și în lumea lui, el cere maiurului să

lase deoparte legea și să intre într-o relație pur «omenească»: maiorul l-a obligat la o faptă urâtă, el, Solomonica, a făptuit-o, maiorul e obligat acum să plătească cinstit reducându-i anii de închisoare pentru furt. Dacă maiorul nu va plăti — va plăti cu viața, ca într-un duel între oameni de onoare. Și iată cum maiorul e prins dacă nu între două focuri, cel puțin într-o ambiguitate morală pe care filmul o expediază, ingrat, pe un plan secundar. B.T. Rippeanu, în «Scinteia», are dreptate când regretă facilitatea finalului, cu atât mai mult cu cât nuvela îndrăznește să ia în serios și plină la capăt originala luptă «fair-play» dintre erou și moarte. Ne mai temem de serios, de tragic, o mai dăm pe comedie, ambiguitatea e un termen care mai sperie, identificându-se pentru unii cu imoralul. Nu e cazul, aici. Ni se propune un joc mai lung, mai complicat, al inteligenței, ni se

Un «maior» care ar fi putut intra într-un joc mai îndelung cu «moartea», dacă...



«Centurionii» — momentul care taie răsufierea: cel dur lovește de moarte pe cel inocent care nu va muri. (Anthony Quinn, Alain Delon).



Virginia Mc. Kenna în «A trăi liber» — o paradisiacă imagine a prieteniei dintre om și animal. Film adormitor — zice-se — ca orice e paradisiac.



HAWKS — regizorul clasicului «Hatari»

«E mult mai greu să faci un elefant să vorbească decât un actor; să conduci o turmă de 3—4 000 de animale decât o trupă de artiști... M-am înțeles întotdeauna foarte bine cu actorii».



Un clișeu al westernului clasic luat în serios și de westernul fals: schingiuirea personajului — secundar — simpatic («Pentru un pumn de dolari»).

sugerează o morală mai lucidă, mai rece, o atitudine care să țină seama de complexitatea situațiilor, azi când «maniheismul» facil între buni și răi nu mai rezistă de loc curentilor și contracurenturilor acestui univers atât de agitat. Luptătorului clasic, opus umăr la umăr, picior la picior adversarului său, i se substituie acum imaginea dezoilantă, dar veridică a luptătorului de catch, înnodat în jurul adversarului și care, convins că a apucat piciorul inamicului, își mușcă propriul picior». Cu această idee bine exprimată a lui Robert Escarpit cred că se luminează și raportul dintre adevăratele vremii noastre (firește, parțiale, dar prezente) și mutațiile din filmul-cu-împușcături-și-bătăi.

DEBUTUL ... IN VIATA

..."Cînd mă jucam cu copiii de vîrstă mea, ei spuneau : Toma să fie viteazul sau răul, pentru că el se face mai bine..."
..."Pentru că m-aș fi vrut viteaz, puternic și îndrăgnez, cînd de fapt eram numai un timid, pentru că am fost întotdeauna fascinat de posibilitatea de a înregistra și reda cele mai diverse subterane ale ființei omenești, am ales teatrul. Prin el puteam îndrăzni să fiu așa cum aș fi vrut, să spun ceea ce trebuia spus. Cred că aceasta este cheia descifrărilor mele spre profesiunea de actor".

ADOLESCENȚA

Sînt absolvent al Institutului de teatru, de care mă leagă o singură amintire, care mă răscolește, mă obligă la reflecție și de fiecare dată mă angajează. Ea se numește : Victor Ion Popa.

PRIMUL ROL

..."Pe o scenă adevărată l-am jucat la liceul din Ploiești, cînd eram în clasa VI-a: Ferarri din "Lăutarul din Cremona" de François Coppée. Adevăratul debut a fost pe scena Teatrului Național în rolul contelui de Roccamarina din "Evantaiul" de Goldoni". O fișă completă teatrală a actorului Toma Caragiu ar trebui să cuprindă loc de roluri. Să amintim numai cîteva : "Revizorul", Rică Venturiano, Figaro, Polejaev, Ianke, De Pretore Vincenzo, Mackie Șiș, Pampon.

FILMUL

"Debutul s-a datorat unei comice confuzii. Regizorul Stiopul mă știa din Institut, cînd eram îngrozitor de slab. În 1955, cînd făcea probe pentru un film, m-a chemat pentru rol de marinar al cărui semn distinctiv era o excesivă slăbiciune. Eu am venit, dar cu cele 20 de kilograme pe care le "achiziționasem" între timp. Stiopul a fost cam dezamăgit, dar pînă la urmă a schimbat datele personajului". Filmele care au urmat nu s-au mai datorat niciunei confuzii, ci certitudinii pe care talentul lui Toma Caragiu a adus-o de fiecare dată : "Străzile au amintiri", "Cartierul veseliei", "Poveste sentimentală", "Procesul alb", "Vremea zăpezilor", "Haiducii", "Seful sectorului suflute", "Subteranul", și acum "Acest pumn năprasnic".

- Care este după părerea dvs. secretul reușitei în profesiunea de actor ?
- Permanentă privire critică asupra tuturor rolurilor jucate. O nemulțumire continuă.
- Care considerați a fi cea mai însemnată experiență din viața dvs. artistică ?
- Întîlnirea cu Teatrul Național și cu Liviu Ciulei.
- Ce ambiții profesionale aveți ?
- Una singură, să pot juca pînă în ziua cînd voi muri.
- Ce decepții profesionale ați avut ?
- Cea mai recentă, rolul meu din "Vremea zăpezilor". Aș spune însă că decepțiile de acest fel sînt absolut necesare; ele te mobilizează, te obligă la luciditate. Fără testul lor riști să te ridici undeva de unde nu mai știi să observi.
- Care este deviza dvs. în profesiune ?
- Să nu particip nici ca actor, nici ca spectator, la spectacolele care nu spun nimic.
- În afară de activitatea artistică, ce vă preocupă ?
- Scriu poezii. Și în fiecare zi, inspirat de diversitatea tipologiei omenești, scriu,

TOMA CARAGIU

în minte, cite o schiță, pe care apoi mi-o povestesc. Probabil de aceea nu citesc prea multe romane. Mai precis, le citesc numai pe cele bune, pe cele proaste le scriu singur.

- În literatură, ce pasiuni constante aveți ?
- Dostoievski, opera lui mă reduce de fiecare dată în bibliotecă. Dintre poeți, cu-plul Rimbaud-Verlaine. Dintre poeții români pe care îi iubesc și pe care îi citesc din păcate, nu destul de des, aș spune numai două nume, recent apărut pe orbita ta-lentului : Ana Blandiana, Marin Sorescu.
- Ce regizori străini sau români preferați? De film ? De teatru ?
- Truffaut. De la noi Mihaela și Pintilie. Din teatru, Ciulei și Pintilie.
- Dar actori ?
- Emil Botta. În interpretarea lui, Ion din "Năpasta" a fost cea mai mare creație actoricească pe care am văzut-o în țară la noi.
- Ce vă revoltă ?
- Lipsa de caracter.
- Ce vă caracterizează ?
- O puternică dragoste de viață.

CHIAR ȘI IDOLII MOR!



BĂTRÎNUL STEJAR

O criză de inimă l-a doborât pe Spencer Tracy. În treizeci de ani de carieră și mai mult de șaptezeci de filme, Spencer Tracy nu a încetat să se afle în fruntea celor mai buni actori ai Hollywoodului. A fost și cel mai popular actor din America, cu aerul său de om cumsedat, de «sofer de camion», cum se caracteriza singur.

După debuturile tradiționale, primul mare succes îl cunoaște în 1930, într-o piesă montată pe Broadway. Piesa care l-a făcut remarcat de John Ford și care l-a adus primul rol în filmul «În susul apei». Alături de Tracy apărea și un alt debutant, Humphrey Bogart, prietenul lui cel mai bun de mai târziu. A turnat sub conducerea celor mai mari dintre cei mari: Fritz Lang («Furies»), Van Dyke («I s-a dat o pușcă»), Elia Kazan, Vincente Minnelli etc. A primit de două ori premiul Oscar, iar în 1955, marele premiu de interpretare la Festivalul de la Cannes, pentru «A trecut un om». A avut ca partener pe cele mai mari vedete ale cinematografiei americane de la Jean Harlow la Liz Taylor.

În biserică din Santa Monica, sicriul lui a fost purtat pe umeri de Frank Sinatra, James Stewart, George Cukor, Stanley Kramer, John Ford și de dramaturgul Garson Kanin. Un ultim omagiu pe măsura celui dispărut, celui despre care Katharine Hepburn spunea că «era ca un stejar bătrîn, iar integritatea sa nu avea limite».



SCARLET... CLEOPATRA...

S-a născut în 1913 în India. A studiat la Londra și la Paris. Primul mare succes cinematografic — după ce scena o consacrase ca o excelentă actriță de teatru — îl obține în 1938 cu filmul «Calea Sf. Martini». După care este imediat angajată la Hollywood unde turnează primele ei filme americane: «Pe aripile vântului» — carei-dusă și primul Oscar, în 1939, și «Pudul Waterloo». În 1940, se căsătorește cu Laurence Olivier și pleacă în Anglia. Urmează o bogată activitate pe scenele londoneze, unde alături de Olivier apare în numeroase piese de Shakespeare. «Cezar și Cleopatra», dar mai ales «Un tramvai numit dorință», filme turnate din nou la Hollywood, o readuc în atenția publicului cinefil. În 1957, Vivian Leigh primește Crucea de Cavaler al Legiunii de Onoare Franceze, pentru serviciile aduse relațiilor culturale dintre Marea Britanie și Franța.

Activitatea ei cinematografică, spre deosebire de cea teatrală, nu a fost prea bogată, dar a atins culmi nelănuite. Trezind, aparent, cu dezinvoltură și fără mari dificultăți, printr-o gamă foarte diferită de roluri, evoluind de la încântătoare, deși puțin cam aspra Scarlet O'Hara, la cochetă și malicioasă Cleopatra și tulburătoarea, dramatica Blanche din piesa lui Tennessee Williams, Vivian Leigh, «cea mai mare actriță de teatru engleză» și una din cele mai fermecătoare și mai inteligente actrițe ale ecranului, a dispărut, la vârsta de 54 de ani, lăsându-ne printre altele amintirea unor ochi foarte verzi și a unei siluete foarte fragile.

CU 140 KM PE ORĂ

La distanță de multe mii de kilometri, dar la un interval de cîteva ore doar, destinația lovea o altă stea a cinematografiei, Jayne Mansfield. «Blonda explozivă» de 34 de ani, supranumită mai întîi «bustul», apoi «body», adică trupul, reprezenta-se ani la rînd tipul de frumusețe americană gen «sexxy», foarte pe placul spectatorilor de peste ocean. Fără a fi reușit să se apropie vreodată de succesele profesionale ale celebrei Marilyn Monroe, cu care adeseori a fost comparată, Jayne Mansfield s-a mulțumit cu faima pe care i-a adus-o asemănarea fizică cu «cealaltă», cu «neuitată», cu «veșnică» Marilyn.

De aceea Jayne Mansfield s-a străduit să-și mențină popularitatea mai puțin prin participarea la filme de valoare, ci printr-un mod de a trăi foarte spectaculos care să păstreze veșnic trează atenția opiniei publice. A trăi periculos, a trăi violent, părăsirea este de viză ei în viață. A murit decapitată, ca urmare a ambiției de a conduce diletant un automobil cu 140 km la oră. Din groaznicul accident, provocat de ciocnirea mașinii cu remorca unui camion de mare tonaj, au scăpat aproape neatinși cei trei copii ai actriței care se aflau pe bancheta din spate.



DOMNIȘOARA DIN ROCHEFORT

Catherine Deneuve («Viață de castel») și Françoise Dorléac («Omul din Rio») erau surori. Născute din părinți actori — familia Dorléac, ele au visat din copilărie să devină actrițe de cinema.

Blonda Catherine mai pozitivă, roșcata Françoise mai imaginativă, formau împreună — cum singure spuneau — «o femeie perfectă». Impresionat de asemănarea lor și de felul armonios în care aceste surori își completau talentul, regizorul Jacques Demy le-a ales ca interprete ale «Domnișoarelor din Rochefort». A fost primul și ultimul film pe care Catherine și Françoise l-au făcut împreună. Pentru că la 26 iunie, pe o autostradă umezită de ploaie, Françoise s-a zdrobit gonind să prindă avionul care urma să o ducă la Paris. În timp ce primii salvatori încercau să se apropie de automobilul devenit tortă de foc, pe aeroportul din Nisa megafonanele repetau insistent: «Domnișoara Dorléac, domnișoara Dorléac este așteptată la avionul de Paris; pentru domnișoara Dorléac lansăm ultimul apel...»

Wojciech Has a stîrnit interesul criticii de la primul său film artistic — «Nodul» (1957). El nu a crezut niciodată nici în modă și nici în «momentele cruciale» ale cinematografului, nu s-a angajat în discuțiile «școlii poloneze» despre generația războiului, care nu se putea adapta la viața din Polonia eliberată, și a încercat să creeze pe ecran o lume foarte sugestivă și foarte a lui.

Eroii filmelor sale sînt oameni care — după cum explică regizorul — «ar vrea să realizeze ceva. Dar nu pot ieși din cerul vicios în care se zbat. Își irosesc viața pentru lucruri mici».

Personajul central al filmului «Nodul» este un alcoolic, un om bolnav de singurătate, bolnav din pricina imposibilității de a trăi alături de alți oameni: Has construiește în jurul acestuia o realitate artificială, aproape teatrală, expresionistă. Străzi reci, sinistre, locuri neprimitoare, interioare respingătoare — toate creînd o impresie obsedantă de decor simbolic, parcă răspunzător pentru soarta oamenilor care evoluează în el.

„LA COMUN”

În «Bun rămas» și în «La comun» nu mai găsim același simbolism și expresionism. Oamenii care apar în filmul «La comun» aparțin unui anumit mediu (literați, studenți), unei anumite epoci (Polonia înainte de septembrie 1939), mii de fapte mărunte atestă realitatea vieții lor de fiecare zi — și totuși ei împreună cu lumea din care fac parte nu constituie nimic altceva decît o replică poetică, o metaforă a realității. În toate filmele acestui regizor contează nu numai acțiunile eroilor lui, dar și legăturile cu problemele care rezumă trecutul și destinele acestor oameni. Contează legăturile lor cu peisajul străzii sau cu interiorul unei camere supraaglomerate cu mobilă veche, peisajul care există în afara omului, dar și în el, și constituie o parte din ființa sa.

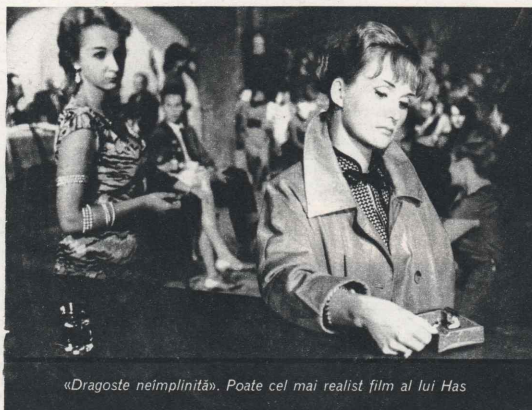
Datorită aplicării consecvente a acestor metode, Has este regizorul chemat să realizeze filme psihologice și filme «de atmosferă», subtile analize ale transformărilor interioare ale omului, ale întoarcerilor lui în trecut și ale conflictelor lui cu lumea contemporană care îl surprinde și-l neliniștește. De altfel nu toate încercările acestui regizor au fost încununate de succes. Comedia sentimentală «Despărțiri» (1961) a dezorientat chiar și pe cei mai aprinși admiratori ai săi. Prea anemică pentru a putea fi luată în serios din punctul de vedere al construcției, pelicula era în același timp prea puțin comică ca să putem crede în schimb în ironia cu care ar fi înfățișată lumea

UN REGIZOR CIUDAT HAS

CORESPONDENȚĂ
SPECIALĂ
DIN

VARȘOVIA
de la

Maria OLEKSIWICZ



«Dragoste neîmplinită». Poate cel mai realist film al lui Has

provincială vizată. «Aurul» (1962), filmul în care Has folosind descrieri poetice și totodată foarte amănunțite, a intenționat să ne prezinte ciocnirea dintre un tânăr inginer și o întreagă colectivitate de muncă dintr-un mare combinat industrial, a rămas doar în faza de ciornă, o ciornă fascinantă, dar dificil de descifrat. «Manuscrisul găsit la Saragossa» (1964) mustind de excelente truvaiuri cinematografice, dovadă o mină de maestru, rămîne totuși lipsit de vervă.

„DRAGOSTE NEÎMPLINITĂ”

Am lăsat intenționat de-o parte «Dragoste neîmplinită» (1963) pentru că alături de filmul «La comun» este cea de a doua realizare importantă a lui Wojciech Has. Nuvela lui Kazimierz Brandys este de fapt un lung monolog interior rostit de o femeie, o acțriță, care pleacă cu avionul spre Paris. Această călătorie devine un pretext pentru desfășurarea amintirilor, un pretext pentru o călătorie pînă la sursele actualei personalități a eroinei.

Acest foarte realist — poate cel mai realist — film al lui Has, «Dragoste neîmplinită», datorită distanței de la care îl privim astăzi, ne permite să-l descifrăm pe autor mai bine decît toate celelalte pelicule ale sale la un loc.

„CIFRURI”

Ultimul film al lui Has, «Cifru», nu a repetat succesul «Dragoste neîmplinite». «Nu știi cum arăta războiul, cînd el este purtat din casă, dintr-o cameră subînchiriată cu acces la bucătărie», — spune Zbigniew Cybulski tatălui său din film, care după douăzeci de ani revine în țară pentru a regăsi urma fiului său mai mic, dispărut în timpul ocupației. Căutarea acestui fiu în Cracovia neatinse de război și neschimbată de timp (spre deosebire de Varșovia, complet ruinată), în Cracovia, plină de mobile și locuințe străvechi, de bătrîni și anticariate, ar fi avut toate șansele să capete accente de puternică și autentică dramă. Dar Has n-a avut încredere în realitate și a chemat în-ajutor metafora: cai albi, corbi care se ridică în zbor de pe copaci desfrunziți, toate simbolurile istoriei poloneze, patronate de poezii romantice și de pictorii vizionari. «Cifru» lui Has s-au împotmolit în generalități nebulosă care pare că renunțase o dată pentru totdeauna.

Poate în filmul lui următor — o adaptare a clasicei opere poloneze din secolul al XIX-lea, «Păpușa», de Bolesław Prus, Has va regăsi ceva din atmosfera, poezia și adevărul lumii trecute, privite cu ochii unui regizor profund contemporan și modern. Poate.

«La comun». Aici mediul ambiant joacă rol de personaj principal.



«Manuscrisul găsit la Saragossa». Lipsit de vervă, dar cu Cybulski...



CORESPONDENȚĂ
SPECIALĂ
DIN
PARIS
de la
Robert GRELIER



«Joi vom cînta ca și duminică», un film negru, scîldat în apă de roze.

EXISTĂ O CINEMATOGRAFIE BELGIANĂ?

Marie-France Boyer, o Catherine Deneuve — ediție pentru Belgia.

Correspondentul nostru special, Robert Grelier, a încercat prin intermediul unei convorbiri cu regizorul belgian Luc de Heusch să ne dea o imagine succintă a cinematografiei belgiene de azi, în special prin prisma filmului realizat chiar de cel intervievat — Joi vom cînta ca și duminică, ce pare a fi simbolic pentru evoluția cinematografiei belgiene orientată puternic spre subiecte inspirate de viața muncitorilor din această țară.



— O dată cu filmul dv. «Joi vom cînta ca și duminică» se pot discerne primii pași ai unei cinematografii în Belgia?

— În perioada 1953—1961 au fost realizate în Belgia peste 40 de filme. Care sînt însă aceste filme despre care nimeni nu a pomenit un cuvînt, nici la noi și nici în străinătate? În general au fost producții fără pretenții artistice, ce au necesitat bugete modeste amortizate după cîteva săptămîni de proiecție. Belgia este o țărișoară care posedă două limbi foarte distincte una de cealaltă, și dacă valonii (populația de limbă franceză) nu reclamau crearea unei cinematografii, în schimb flamanzii revendicau cu putere o cinematografie de esență flamandă.

În această conjunctură a apărut filmul lui André Delvaux, *Omul cu craniul ras*, finanțat în parte de televiziunea flamandă și de Ministerul Culturii.

— Totul a pornit deci de la filmul lui Delvaux?

— Nu! Înainte de *Omul cu craniul ras* am mai avut cîteva filme interesante: Dacă vîntul te înșeamîntă, de Emile Degelin și o peliculă în limba flamandă semnată de Roland Verhavert, care însă nu s-au bucurat de audiența pe care o meritau. Doar Paul Meyer cu al său *Floarea firavdă și izborul* a reușit să obțină un oarecare succes, nu numai în Belgia, dar și dincolo de hotarele ei.

— Considerați filmul dvs. o analiză a condiției muncitorilor în Belgia?

— Nu, nu numai din Belgia, ci din toată lumea occidentală. Liege este un mare oraș de concentrație muncitorească, în care condițiile de existență sînt desigur aceleași ca în oricare alt oraș din Europa Occidentală. De altfel, este povestea unui bărbat în luptă cu greutățile vieții de fiecare zi.

— Care sînt mobilurile și elementele motrice ale filmului dv.?

— Am fost izbit de prea puținul interes pe care cinematografia franceză îl acordă condiției muncitorești actuale. Acest cinematograf, care pretinde că are o ideologie revoluționară, este de fapt profund burghez și nu se preocupă decît de automobilele de curse și de incommunicabilitate. Cred că a devenit indispensabil să vorbim despre oamenii timpului nostru. Să mă ierte Alain Robbe-Grillet, dar realismul continuă să fie actual, iar speculațiile pe marginea artei fotografice continuă să rămîină vane. Știu că nu pot face nimic pentru muncitori și nu filmul meu va schimba ce trebuie schimbat. Dar vreau să-mi asum rolul de om răspunzător față de ceilalți. Vreau să am conștiința împăcată a celui care caută să-l înțeleagă și pe alții. Sperața mea secretă — și pentru asta am făcut *Joi vom cînta ca și duminică* — este să neliniștesc puțin spectatorul și să-l arăt, cit pot, spectacolul ridicol pe care îl oferă această temniță economică

care este civilizația occidentală.

— Dacă eroul dvs. încearcă să părăsească condiția sa de muncitor, va fi prins într-un angrenaj din care nu va mai putea ieși. Va înlocui o constrîngere cu alta. Soluția individuală nu constituie, totuși, o soluție, nu-i așa?

— Ba da. În lumea neo-capitalistă pe care o cunoașteam noi, muncitorul nu mai moare de foame — nu mă refer la emigranți și nici la șomeri, evident — dar întîmpină, în continuare, aceleași greutăți pentru a trăi: de pildă sistemul cumpărilor în rate înlocuiește cu succes constrîngerile din anii trecutului. I se propune fericirea pe toate planurile cu plata în rate și înrobirea pe viață.

— Am impresia că ați cam schematizat lumea muncitorilor. Ați adoptat de pildă un punct de vedere foarte exterior, în ce privește greva.

— Am filmat o grevă adevărată, o grevă declanșată de femei. În Franța s-a exagerat mult importanța acestei acțiuni; de fapt a fost o grevă locală, femeile revendicau niște drepturi majore, ca să spun așa, și nu se puneau de loc problema răsturnării societății, cum au încercat să prezinte lucrurile gazetarii francezi. Eu nu cred în ciné-vérité, dar cred în virtutea adevărului. N-am vrut să miniaturizez nimic, am vrut doar să descriu o realitate și îmi pare rău că greva pare cumva privită din afară.

— S-ar părea că vă preocupă în mod special publicitățile care se amestecă în viața personală a eroilor dumneavoastră, pînă într-atît încît le determină acțiunile. De ce?

— Publicitatea este într-un fel fascismul epocii noastre! Este un atac direct la personalitatea și responsabilitatea individului. Sub pretextul alegerii, ea te poate face să accepți indiferent ce produs, indiferent ce ideologie, indiferent ce atitudine. Este capcana de care nimeni nu este ferit! Ceea ce mă înșeamîntă este că nimeni nu se preocupă de acest flagel și nu încearcă să-l stăvilească pînă nu va fi prea tîrziu.

— Impresia pe care o lasă filmul dvs. este că nu există nici o soluție pentru a scăpa de intoxicația publicității de care este atînsă și clasa muncitoare din occident.

— Nu am intenția să ofer soluții, să aflui remedii. Nu asta este rolul meu. Doresc numai să dezvăluu o anumită realitate căreia nimeni altul la noi nu-i spune pe nume. De ce? Ar fi prea complicat să explic acum. Cineva a definit filmul meu cam așa: «este un film negru stropit cu apă de roze». S-ar putea să și fie pentru muncitorii care se recunosc în povestea mea, dar va fi foarte sumbru pentru intelectualii care nu văd nici o ieșire din impasul pe care îl arăt.

LUMEA VĂZUTĂ CU OCHI DE CINEAST

FRUMOASELE ZILE DIN ALPBACH

Romulus VULPESCU

TIROLUL — EROUL DEBUTULUI MEU

Sunt invitat de Colegiul Austriac la Forumul European de la Alpbach, la al XXI-lea Congres Internațional Universitar cu tema «Europa și Statele Unite ale Americii». Începând din 1945, Congresele Universitare Internaționale se desfășoară în satul asta mărunț de munte, pierdut în Alpi tirolezi, la 1 000 m altitudine. Ca și în cazul celorlalte două itinerarii (22 de zile la New York și Orele Pariului) relaxez amintirile reținei înprospărate de memoria nesvitoare a peliculei. Am realizat în Austria patru scurt metraje documentare: *Peisaj tirolez* (20'), *Valea Innului* (40'), *Dada — un punct de vedere* (20') și *Catedrala care dansează — Stephansdom* (10'), primele mele «filme de autor» (de la scenariu și regie pînă la ilustrația muzicală).

«LA CETATEA VIENA, CE SĂ ÎLCUIEȘTE DE PE LATINE BECIUL...»

Sunt fermecat de semnalele care preced anunțurile de zbor: acorduri melodioase de coarde. Tot cîndung gura, rămîn ultimul la vămire. Lupt cu o cheiță recalcitrantă de la valiza cu peliclă, cu discuri și cu artizanat românesc. Germana mea precară, uitată încă din liceu, nu mi-e de mare folos față cu vîeneza melopeică și cu inflexiuni dialectale a vameșului, care-mi spune zîmbind ceva îninteligibil. Mă bat mai departe cu cheia și cu broasca. Aștept. Eu nădușesc. Finalmente, mă ajută și, cu un scrișnet metalic, izbîndim. Vameșul încearcă discret capul și privește în altă parte. Acum aștept eu. Să se uite și să-mi stampileze hîrtiile! Îmi invit să-și facă datoria. Dă din umeri că nu-nelege. Insistăm reciproc, nepricînd pe vrea celălalt. Îmi întinde hîrtiile (pe care le stampilasă de mult, ci dialogam eu cu broasca încapșînată), mă salută și pleacă. În ciuda aerului meu suspect de posibil traficant de stupefianți, nu i-am stîrnit interesul profesional. Stăteuse lingă mine din poliție, ca să m-ajute să deschid valizele, crezînd că vreau să-mi scot ceva dinăuntru.

Pînă la plecarea spre Innsbruck mai am patru ceasuri bune. Mă reped în oraș, să dau o raită semicirculică, lauz valizele și plec să le depun în păstrare. Cum naiba să deschid ușile marii, batante, transparente? Cu umărul. La doi metri de prag se deschid fișind. Îmi place. După ce-mi las bagajul, pierd vreun sfert de oră jucîndu-mă: intru și ies pe diferite uși electronice. (După trei săptămîni, întors la Viena, aveam să mă joc la fel, în stațiile de metrou, cu escalatoarele — scările rulante).

«ROMÂNII SUNT NISTE NĂZDRĂVANI PE CARE-I IUBESC!»

Pe drumul de la aeroportul Innsbruck pînă-n oraș, cîțiva kilometri, mă interesez cum pot ajunge, din locul unde ne va lăsa autocarul societății AUA, la gară. Intru în vorbă cu șoferul. Fumăm — încălcînd regulamentul — țigări «Carpați» din care mi-am făcut o respectabilă provizie. Mă tratează cu țigărele populare autohtone, «Austria Ills», un fel de «Mărășești» cu gust de fin. Se bucură neșus că sunt român și-mi declară că de mult ne iubesc și ne prețuiesc austriecii țara, poporul și înfăptuirile. Nelinistește firește ale călătoriei mi se spulberă la acest prim contact călduros cu un cetățean austriac. După ce-și lasă pasagerii, încălăcă a doua oară regulamentul, și mă transportă cu autocarul la gară.

A doua zi, la Alpbach — deschidere festivă. Discursuri, flori, defilare folclorice în piețioșara însoțită a satului montan, lingă biserică. Moment emoționant — drapelul românesc flutură pentru prima oară pe culmile Alpiilor tirolezi.

ISTORIA PLASTICII: CAPITOL INEDIT

Cu toate că am fost invitat în calitate de scriitor, renunț să contribuim cu luminile mele la dezbaterile savant-germanice despre literatură și mă-nscriu participant la seminarul grupei de lucru care studiază bele-artele în Europa și în Statele Unite. Prelegeri ținute de doi critici de artă cehi.

Vechi obicei, rămas încă de pe vremea lungilor ședințe editoriale: desenez tot timpul desfășurării lucrărilor de seminar (3—4 ore în fiecare dimineață). Barba (uniformă a meseriei!), cit și neastîmpărul grafic al miinii drepte mă ung în ochii colegilor (artiști plastici veritabili și critici de artă din 20 de țări) drept pictor. La propunerea directorilor de lucrări, artiștii prezentați vor realiza o expoziție de colaje. Îmi vine-o idee năstrucnică, pe care i-o împărtășesc Suzannei Rivest (balerină canadiană, studiind flautul la Salzburg cu Carl Orff), care-a abandonat după două zile seminarul de jazz și de comedie muzicală, unde se cam plictisea, pentru că gîllevele și permanenta bună dispoziție a pictoriilor și-a sculpturilor i-sau părut mai atractive.

JE FICHE LA «COLLE»! (TORN O GOGONATĂ!)

De la un băcan cu dughiană «universală» achiziționez 4 tuburi de «U-hu» (lipici autohtone) și capăt gratuit o cutie mare de carton pe care scrie 3 Dry gin. Decupez fotografii și reclame în alb-negru și color din tot felul de pliante de la hoteluri sau de la expoziții și compun primul (și probabil) ultimul «colaj» din viața mea, lipind buțele de hîrtie, într-un savant haos, pe două dintre fețele interioare ale cutiei. Obțin un fel de sugestie a «Ieslei de Crăciun» ca la ora de lucru manual, îmi amestec pe Charlot și pe Churchill cu egipțeanca Nefertiti și cu un bandit italian, un struș și-un sportiv, ingeri și lexicoe, o mașină de spălat vase și-o lămă de ras, tot talmeș-balmeșul dominat de celebra gravură a lui Dürer, *Erasmus din Rotterdam* (1565), înlocuind fața celebrului olandez (care «elogia» nebunia și stulticia) cu inocentul meu facies pilos! Agăț la colțul cutiei o punguță de celfan (în care fuseseră covrigele și-n care virisem resturi de hîrtie și de tuburi goale de «U-hu») și, după o noapte de travaliu «artistic», îmi prezint opera la seminar. O bîtrînă corespondentă de presă se extaziază, pictorii păsesc de invidie și kopera» mă este discutată — cu implicații filosofice și experimentale psihanaliste — timp de o jumătate de oră. Corespondenta de presă o fotografiază și-mi soștește discret că o reține pentru un conșional bogat, în turism la Alpbach — viceregele american al unei creme de bătături sau al unui sirop de tuse, amator de artă modernă — asigurîndu-mi o sumă modestă de o sută și ceva de dolari. Refuz, pentru că n-aș ceda «colajul» pentru nimic în lume, averile Golcondei chiar pîrîndu-mi-se insuficiente să răsplătescă mistificarea. În încheierea dezbaterilor, mi se dă cuvîntul și dezvălui cu modestie perfidă secretul debutului meu. Consternare totală, suspendarea seminarului pe ziua în curs. Cu acest prilej, ies la iveală amenințări de duș care fac haz sincer și se-amuză de păcăleală. Profesioniștii «abstracționismului» mă hăcuiesc mărunț din priviri. Seara, la «stube» (crîmă populară), culisele congresului și «bîrfa» gentilă exultă. Americanul e și mai decis să achiziționeze (în urma vilveii), eu și mai decis să-mi păstrez obiectul prețios (pe care l-am tramblat cu grijă pe la Viena și l-am adus intact acasă). Amuzanta formulă românească a cuiva din țară face ocolul satului: «Nebunia nu-i de-un fel și nebunul nu-i ca omul!» A doua zi, la seminar, sunt ascultat cu teroare respectuoasă reîntînd adevărata naștere a dadaismului într-o lăptărie de lingă biserică Sf. Vineri, mai înaintea faimoasei «insurecții» de la Zürich.

ATENȚIE, MOTOR!

Cu autorizarea secretariatului și cu un tripod împrumutat de un bîtrîn localnic (pictor de peisaje montane și cioploter de statuete colorate de lemn, cu care-a împodobit hanurile și hotelurile din regiune, precum și altarele, capelele și bisericile) filmez cele 250 de expozate ale retrospecției De la dada la imago (dadaism, suprarealism, pop-art, tendințe funcționale, experimentale, cinetice, op-art, neorealism etc.), organizată în sălile de clasă ale școlii primare a satului. Printre expozați: Hans Arp, Antonio Berni, Giorgio de Chirico, Dali, Otto Dix, Theo van Doesburg, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, George Grosz, Paul Klee, Roy Lichtenstein, Joan Miró, Man Ray, Robert Rauschenberg, James Rosenquist,



Burgtheater unde, în iunie 1891, Grigore Manolescu a cunoscut febra succesului în rolul lui Romeo.

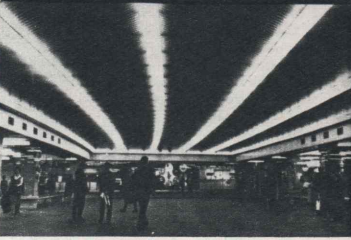


«Wiener-twis» sau Viena zgîrie-norilor și-a bolizilor auto (Hotel Intercontinental).



...și «Wiener-walzer» sau Viena aluminilor și-a berărtiilor schubertiene (Universitatea).

Efect arhitectonic sau în metroul vienez trenurile circulă cu capul în jos pe șinele cu traverse fixate-n tavan?

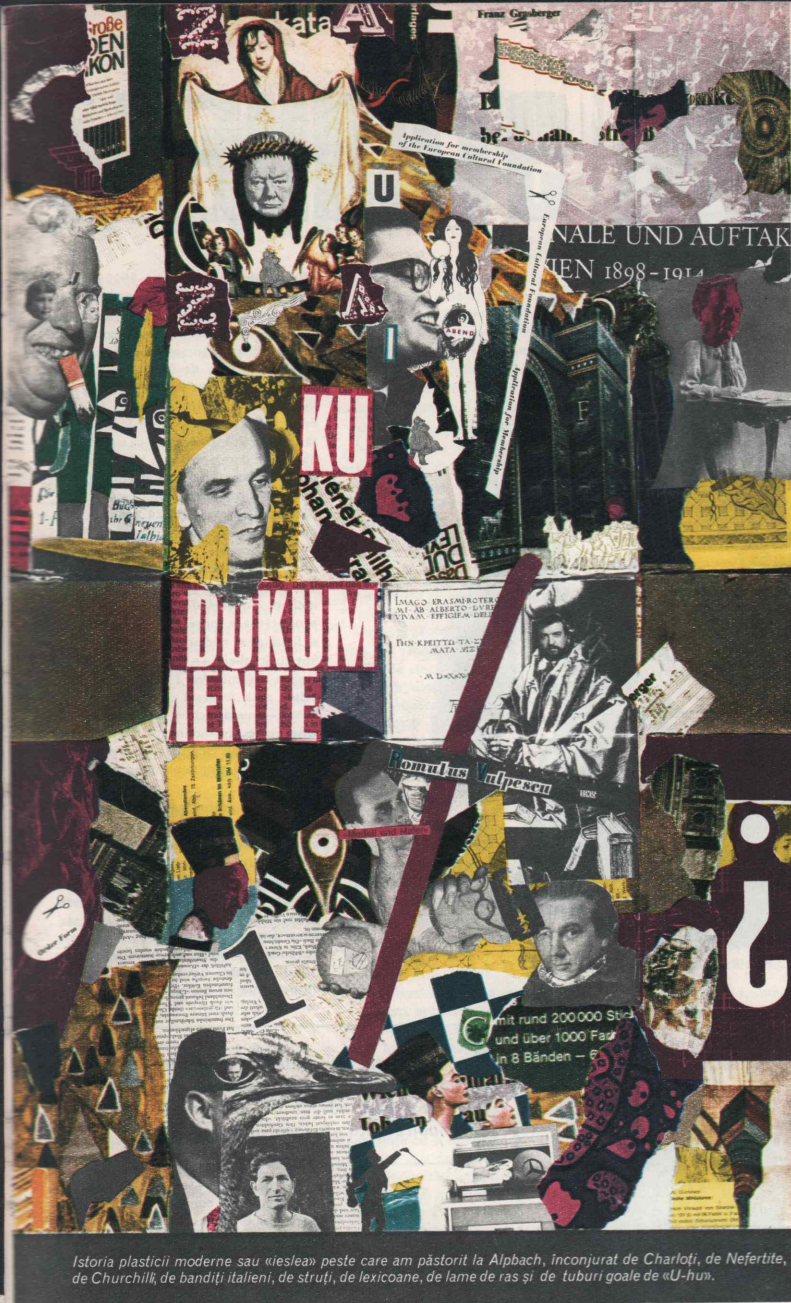


Curt Stenvert, Jean Tinguely și alți vreo 60 de practicanți de «isme». Expoziție teribilă de interesantă, pasionantă chiar, din păcate epocivizii iluminată. Am chîlțuit două dimineți de la seminar și am filmat epuizant cîte 5 ore, în condiții de infern, ținînd aparatul cu dreapta și îndepărtînd cu stînga cîte-o perdea ca să am mai multă lumină pentru cutare-tablou sau cutare obiect plastic.

DUDELN & JAZZ

După o seară folclorică tiroleză (primarul satului dirija corul și recita vechi epigrame în dialect), în care m-a impresionat un cor jucat și dansat evocînd viața vechilor țărani mineri din partea locului, seria serilor muzicale s-a încheiat cu un concert al orchestrei Eurojazz dirijată de Friederich Guld.

Cîteva «soarele» dansante au pigmentat agreeabil vacanța cu zile de studiu de la Alpbach, în atmosfera tipică de «stube», unde Suzanne (pe jumătate indiano-irocheză,



Istoria plasticii moderne sau 'viesle' peste care am păstorit la Alpbach, înconjurat de Charloți, de Neferțite, de Churchik, de bandiți italieni, de străuți, de lexicoane, de fame de ras și de tuburi goale de «U-hu».

din triburile băștinașe colonizate de francezi) a învățat de la localnici să cînte și să joace Schoedahipf (aproximativ, *Dans de flecdeald*), reluînd în cor refrenul vînat (Dudeln), și a învățat vechi dansuri magice irocheze. Cu ea și cu Roland Posner, student în filosofie, am făcut excursii în împrejurimi și tot ei mi-au fost personalul etnecnic la filmarea vîii Inouli.

«VINDOBONA, DILECTE!» NOTĂ PEREGRINUL TRANSILVAN (1838)

I-am regretat la Viena unde am stat o săptămînă, în urma telegramii de invitație a editorului Molden, care lansează o nouă colecție de teatru. Conferință de presă — cocktail în Palazo Palavicini, aparținînd unui vechi familie aristocratică de origine italiană, familie care-și închină viața dîndu-se casei care dorește să dea recepții de lux. Pînă la saloanele de la etajul tre (iluminat cu lumînări și decorate într-un roccocò rafinat) urc pe scara de onoare strălucită, ca și uși de la fiecare

palier, de valeți în livrea de satin bleu-pal, cu ciorapi albi și cu pantofi cu cătărâmi de argint. Firește, purtînd perucă pudră și încremeniți ca niște păpuși de ceară intru-nemăcară miraculoasă. Aici îl cunosc, printre alții, pe Max Demeter Peyfus, poet austriac tînr, bun cunosător al limbii române pe care-a studiat-o la Universitatea din Viena, traducător și propagandist fervent al literelor și-al artei românești. Tot el cocktail cunoscut — prin intermediul unui foc pe care-l ofer — un ipocahim turbător (al cărui nume complicat l-am uitat), romancier și reporter, întors din Congo, unde luptase în rîndurile mercenarilor, angajat cu bani grei și plătit și de editor ca să scrie o carte despre luptele de acolo. Mitrailor într-un grup de komando condus de un fost plutonier SS, acest criminal surzitor îmi arată întunecat la căutătur urmele unei sageti în pulpa stîngă și-o cicatrice atroce la antebrațul drept, rani care — îmi spune — «le-am dezinfecat cu singele a 23 de congoleze». Conversația asta neversosimilă și înspăimîntătoare se desfașoară muzical în spaniolește (limbă pe care-a învățat-o în tinerețe, în legiunea străină

spaniolă, Tercio extanjero, fiind el un aventurier impenitent și fără astîmp, din gînta filibustierilor moderni) și pare o glumă stranie între oglinzile venețiene, amoroși buclăți și candelabre cu lumînări parfumate și colorate. Mă despart prudent de neliniștitorul meu interlocutor, care îngustează fără să clipească doze enorme de whisky sec, și mă pierd în înghesuiala altui salon.

«...MĂ FĂRMECĂ O DIAVOLUȚĂ BRUNETĂ...» (apud I. Codru Drăgușanu, la 1840)

Cu J. K., gazetar austriac, pe care l-am cunoscut într-o ilustră cafea la scriitorilor și-a artiștilor vienez, beam într-o dimineață o halbă într-o barărie de pe lîngă Operă și-și povesteam o hază anecdotică marseieză, cu Marius. La poartă, de la o masă alăturată, unde o încîntătoare fată brună cu ochi migdalați isprăvea o gustare, pornește un hohot de ris nestăvilit. Pasămite anecdota era bună sau accentul meu provensal irezistibil. Schimb de ochiade cu frumoasa necunoscută. K. zîmbește înțelegător și se desparte de mine. Eu cer în franțuzește tulburătoare făpturi permisiunea să-și spun cîteva glume din repertoriul romantic. Se-nvoiește, dar nu poate zăbovi prea mult pentru că are treabă. Acceptă o întîlnire în amurg în piața Operei, urmată de-o plănuită plimbare pe malul Dunării.

După masă, rătăcesc pe străzi, nerăbdător și exultant să-mi rememorez vîrsta romanticoasă de la 17 ani și să sentimentalizez pe clar de lună în murmurul Dunării albastre, îmi omor timpul într-un cinema popular cu film prost și descopăr «Librăria franceză» pe-o stradă în preajma catedralei. Intru, ros de neacă că bugetul nu-mi permite să umplu un geamantan, cer o carte anume, epuizată în raft, și sunt rugat să aștept. După cîteva minute, urcă din depozit o fată brună care se-ncrenută ușor și care-mi reproșează cu un surîs săgălnic o culpă de care sunt inocent: că am urmărit-o. Neg nedumerit. Lucrurile se lămuresc. Idila mea era vînzătoare în librărie unde mă condusesse demonul lecturii. Ridem amîndoi și, studentă înțelegătoare cu bibliomani, obține de la patron o reducere de 10%. Ba, peste cîteva zile, la plecare, îmi dăruiește și-un dicționar recent de argot modern francez. Probabil ca să-mi îmbogățesc lexicul colorat al viitoarelor anecdote pe care am să le mai spun în vreo bodegă pe cine știe ce meridian.

ARHITECTURA CARE DANSEAZĂ

Îmi amîn cu două zile plecarea (depășind astfel termenul expirat al vizetei austriece) sperînd să pot filma totuși pe soare catedrala Sfîntului Ștefan. Sancitaerea subiectului înmoale inima sfîntului ille, care ține timp de-o săptămînă Viena sub un capac de nori, și am în fine două ore de soare bun, dimineața. Dau ocol monumentului gotic, regret banii cheltuiți pe cărți și, prin urmare, imposibilitatea de-a urca în turn — contra cost — ca să filmez panorama orașului de la înălțimea de 134 m. Filmez febril uriașul de piatră afumată de ani și stîrnesc uimirea turistilor (care filmează sau fotografiază și ei, dar din poziții calme), nedumeriți de pașii mei de dans și de glisadele amorosîng spagatul baletului clasic: în felul acesta, «patinînd» pe caldarîm, încerc să realizez travelinguri «din mină», substituindu-mă căruciorului indicat și clasicelor șine. În filmul meu, care poartă ca motto o vorbă a lui Valéry, «l'architecture qui danse», catedrala dansează în acordurile clăronice, vechii dans italienesc de origine iberică. Cei care-mi trec prin preajmă clatină a milă din cap: operatorul dansator mai și cîntă! Într-adevăr, pentru că intenționez să montez filmul pe Ciocana (din partea a lăa pentru vioră solo) de Bach, fredonez cu glas scăzut melodia, pentru ca astfel ritmul de mișcare al aparatului să coincidă la montaj cu ritmul buclății.

«ICH BIN DER MÖRDER MEINES BRUDERS!»

Cu ultimii șilingi rămași, cumpăr cadouri mărunte pentru cei din țară (pixuri, brichete, brelocuri). Pînă la piața mai am o jumătate de oră. Bagajele sunt la avion. Mă îndrept spre punctul de frontieră, ca dincolo, în no man's land, să-mi cumpăr niste «Gitanes» scutite de taxe vamale. O blondă de revistă ilustrată îmi suride fermecător și-mi perpece o taxă de «accés la imbarcarea». Adio, «gitanjea» franțuzești! Dau pleostit 30 de șilingi și-mi întind spre vizare pașaportul. Bundespolizei-ul glosează amical asupra istoriei Romei pe care l-o evocă numele meu de botex. Mă prind în joc și spun că n-ar trebui să mă lase să plec așa de lesne, deoarece eu sunt «der Mörder» (ucigașul) fratelui meu Remus, pe care l-am assassinat ca să-l iau peștele! Nici nu mă lasă. Cum asta? Trebuie să-și dai și lui 50 de șilingi, în taxa de prelungire a vizetei austriece expirate. Nu mai am nici un ban. Ii explic, dar e inflexibil. Mă-nțorc la tarabă cu suveniruri vienez și restitui 3 pixuri, o brichetă și-un breloc, recuperez 50 de șilingi, plătesc, trec frontiera și mă-nțorc în fine în țară, zicîndu-mi în petto că, oricum, cu întîmplări mai amuzante sau mai puțin amuzante, vorba de duh românesc nu minte: «Vienna... tot Vienna!». Și înghin pentru prima oară un iodler cu cholaria, singura piesă din folclorul muzical universal care nu mă atrăsese pînă atunci pentru că mi se părea prea hăitucă. «Frumoasele zile din Alpbach...» se sfîrșiră, asemeni celor din Aranjuez, pe care Domingo le evoca mîhnitei altețe regale, Don Carlos.

STROHEIM

René Clair scria undeva că: «filmul este automobil și poem în același timp». Stranie alcătuire această artă nouă în care una din laturi este totdeauna gata să devoreze fără milă pe cei care au născut-o...

Griffith, Vigo, sau Stroheim sînt numai cîteva din victimele pe care acest «automobil infernal» le-a mutilat, le-a torturat și a izbutit uneori să le zdrobească definitiv.

Cînd în 1957, la Rio de Janeiro, Cinemateca Braziliană a organizat o retrospectivă Stroheim, entuziasmul de nedescris care a înconjurat atunci opera sa a fost ca o ultimă dar tîrzie recunoaștere a valorii acestui artist. Dar, din păcate, asta se întîmpla cu cîteva luni înainte de moartea lui, la 30 de ani după ce se comisese «asasinatul artistic» contra lui Erich von Stroheim atunci cînd un oarecare Mister X, pro-

Cu 25 de ani înainte de moartea sa, Stroheim a fost ucis de stupiditatea oamenilor.

René Clair

ducător al casei de filme Paramount, săvîrșea masacrul care a redus cu peste 60% una din operele sale capitale, «Rapacitate».

Filmul era o adaptare a romanului intitulat «Mac Teague» al scriitorului american Noris Frank, care alături de Theodor Dreiser, a fost unul din reprezentanții cei mai de seamă ai naturalismului din literatura americană.

Doritor să demonstreze capacitățile narrative ale cinematografului, Stroheim s-a decis să rămînă fidel modelului său literar. Dar, pentru prima dată, un cineast a încercat să restituie întreaga complexitate psihologică și continuitatea unei povestiri literare, nu prin simpla ilustrare, ci prin recrearea sa în imagini cinematografice. Turnarea filmului a fost o adevărată aventură.

1885

S-a născut la Viena

1904

devine ofițer în armata austriacă. Cultul uniformei nu-l va mai părăsi niciodată în toată cariera sa artistică.

1909

Emigrează în Statele Unite.

1914

Între în cinematograful. Ca și alte mari celebrități ale artei filmului, este mai înțel figurant, apoi cascador și din cînd în cînd actor. Acum ia naștere acel faimos personaj căruia Stroheim îi datorează

BIO-FILMO-
GRAFIE



«Revue du Cinéma» din 1929 povestește: «Stroheim voia să turneze cea mai mare parte a scenelor în decoruri naturale; la cererea sa s-a reconstruit o casă în San Francisco; s-a închiriat o mină de cărbuni de la o companie pe cale să dea faliment; s-a mers pînă acolo încît s-au căutat exact locurile pe care Frank Noris le descrisese în romanul său; în sfîrșit întreaga echipă a pornit să filmeze în deșertul Death Valley în condiții de necrezut. Toate decorurile interioare sînt închise din toate patru părțile avînd tavan, lucru nemăintîlnit pînă atunci în studiouri (asta în 1923 — n.n.). Scenele sînt reluate de cîte douăzeci de ori, amplificate, reînnoite. Turnarea ar fi trebuit să dureze șase luni, ea durează doi ani și cum firma producătoare prevăzuse ca regizorul să fie salariat numai pe timpul prevăzut inițial, Stroheim — care are mină liberă asupra cheltuielilor filmului ce se vor ridica pînă la urmă la 2 milioane de dolari — nu ia nici un ban pentru sine, vine în fiecare dimineață la studio pe jos cu ciorapi ciрпиți și hainele zdrențuite. Numai montajul filmului a durat cîteva luni».

O dată cu realizarea filmului «Neves-te nebune» în 1920, cheltuielile atît de mari impuse de Stroheim au făcut ca firma «Universal» să instaleze pe Broadway un termometru gigantic gradat în zeci de mii de dolari ca să se mîndrească astfel cu «cel mai scump creator de filme din lume» (inițiala sa S apărînd de două ori barată ca și inițiala dolarului). Aceeași firmă care a realizat de pe urma lui beneficii imense, după terminarea filmărilor pentru «Rapaci-

Dezgustul lui Stroheim față de lume e dublat întotdeauna de un regret născut din marea sa iubire față de oameni.

Henri Agel

tate», așa cum va face mai tîrziu cu Eisenstein, i-a confiscat în întregime negativul filmului. Stroheim nu a mai putut să-și termine singur opera niciodată...

Aceeași soartă tristă au avut-o aproape toate filmele sale.

«Văduva veselă» a fost redus cu un sfert, tăieturile fiind esențiale și ducînd

o falsă reputație: «ofițerul rigid și sardonice».

1918

Realizează primul său film «Soții orbi» ca autor complet: scenarist, regizor, decorator și interpret.

Activitatea sa cinematografică de realizator de filme durează 10 ani.

1919

«Pașaportul diavolului»

1920

Stroheim devine cunoscut ca cel mai «scump» autor al Hollywood-ului.

1921

«Nebunii femeiești», un film surprinzător prin modernitatea limbajului cinematografic. Este începutul unui șir întreg de opere în care Stroheim va duce pînă la capăt demistificarea, denunțînd falsificarea raporturilor dintre oameni sub influența banilor.

1922

«Călușei»

1923

«Rapacitate» — capodopera — monstrul gigantic al lui Stroheim

GIGANTUL MUTILAT

la denaturarea sensurilor filmului, «Simfonia nupțială» a fost în parte tăiat. apoi refăcut și «aranjat» de Sternberg iar din «Regina Kelly» n-a mai rămas decât o treime din montajul inițial conceput de Stroheim. Cit despre ultimul său film, «Mergind pe Broadway», celălalt film în care Stroheim descrie cu un realism violent America contemporană, orice copie a lui a dispărut definitiv.

Care este explicația acestei îndrăziri a respectabilității burghize contra filmelor sale? Pretextele morale ascund în realitate faptul că violența realismului stroheimian era pentru unii de netolerat.

Opera lui Stroheim se aseamănă în intenția monumentalității sale cu «Comedia umană» a lui Balzac sau cu povestea «Familiei Rougon» a lui Zola. Opera lui este apropiată pe de o parte de acest mare filon al literaturii realiste, iar pe de altă parte prin poezia sa de poezia lui Charles Baudelaire. Balzaciană este cea bogăție de investigație a mediilor sociale, dimensiunea unor personaje sau minuțiozitatea specifică a descrierii unor tipuri umane. Baudelaireană este în concepția lui Stroheim despre film, setea de puritate prin negare. Psiunea lui Stroheim urit, oriunde s-ar afla el în viață, este în fond ca și pentru Charles Baudelaire reversul unei sensibilități rănite. «Am vrut să povestesc și voi povesti totdeauna în filmele mele viața așa cum este ea, cu murdăria, întunericul, violența și sensualitatea ei. Dar peste tot, în mijlocul acestui întuneric, eu caut puritatea».

Cinematograful cunoaște puțini creatori care să aibă ca temă condiția umană în întreaga sa generalitate și afară de Stroheim doar Buñuel, Welles și într-o oarecare măsură Bergman au reușit să ridice filmul la o asemenea sinteză filozofică.

Întreaga cinematografie a lui Stroheim analizează nemilos descompunerea individualității umane, a raporturilor celor mai simple dintre oameni, cu o minuțiozitate de «clinician răzunător» cum spune H. Agel.

Această descompunere apare peste tot în opera sa, fie că este vorba de descompunere istoricească necesară, ca dispariția Vienei Habsburgilor, cu im-

plicațiile sale morale și sociale, fie că este vorba de o descompunere a sentimentelor umane cele mai pure, prin grosolana lor falsificare («Soții orbi», «Neveste nebune» și «Pașaportul diavolului»), sau de descompunerea esenței umane însăși sub influența factorilor sociali degradanți («Rapacitate»).

Există în filmul lui Jean Renoir un personaj — Von Rauffenstein — interpretat chiar de Stroheim. Acest comandant german cu corpul fixat definitiv în proteză pentru a-și proteja coloana vertebrală sfărâmată este într-un fel încarnarea poziției lui Stroheim însuși față de descompunerea lumii la care asistă. El este «o emblemă a unei societăți în declin», a unei tradiții umane și morale depășite sau alterate.

Această descompunere este tema unică a lui Stroheim. Și în tratarea ei se dezvăluie cineastul unic. Cînd în 1923 Stroheim folosește decorurile reale din San Francisco sau decorul real al celebrei Death Valley acestea constituie soluții artistice de o forță expresivă unică, care au devansat cu 40 de ani estetica filmului.

Pasiunea pentru veridic, oroarea de fals și artificial l-au dus însă pe Stroheim la o exagerată apreciere a aspectelor întunecate, abjecte ale existenței umane. Dar să nu uităm că este vorba de o anumită existență! Stroheim pare fascinat de deformările fizice sau spirituale ale oamenilor, ca și Goya în «Capriciile» sale. Și ca și acesta, Stroheim a reușit să-și creeze un infern «unde monstruozitatea și ceea ce este demn de milă se unesc.

Această îmbinare permanentă, această dialectică a abjecțiunii și a purității este cea mai puternică trăsătură a creației lui Stroheim.

Să ne amintim de celebra scenă a căsătoriei din «Rapacitate», care este încoronată de un ospăț orgiac, în care se dezvăluie cu o finețe de observație uimitoare instinctualitatea primară a unei colectivități umane prin tot ce are mai animalic, scenă care se sfîrșește cu citeva planuri de o rară puritate și discreție prin care Stroheim doar sugerează sărutul Trinei, sau scena antologică a primei întîlniri dintre Mac și Trina cînd ea rămîne cu ochii închiși pe scaunul de dentist sub influența narcoticiului. Apare aici un amestec unic de instinctualitate și aspirație spre poezie și puritate, în acest prim contact al lui Mac cu femeia care-i va fi mai tirziu soție. Această dialectică de care vorbeam mai sus se desfășoară într-un infern propriu stroheimian în care își face loc poezia, prin simbolistica sa de multe ori naivă. (Pasărea închisă în colivie din «Rapacitate», porumbii pe care-i crește logodnica în «Simfonia nupțială»). Prin violența lor, crima din noaptea de Crăciun din «Rapacitate», incendiul provocat din gelozie de servitoarea abandonată din «Neveste ne-

bune» sau aruncarea în canal a seducătorului ca o dreptă răzătoare, depășesc simpla calitate a unor descrierți naturaliste, atingînd o înaltă tensiune lirică. Tocmai acest lirism violent, dureros uneori, îl apropie de Stroheim de Baudelaire. Acest lirism este rezultatul unei atitudini poetice în fața vieții care la naștere «nu dintr-o atitudine intelectuală mimată, ci dintr-un adevăr sufletească simplu și de netăgăduit».

Afară de Jean Renoir, care se recunoaște de fapt ca fiind un discipol al său, nu există un alt cineast creator al unei umanități atât de diverse. Stroheim aduce oamenii în fața obiectivului cinematografic necrușător. El nu analizează caractere. El arată indivizi supti unor influențe și-i privește trăind. Dar îi privește prin lupă și-i mărește astfel nemăsurat. Mărirea aceasta de multe ori caricaturală este ironică, caustică, sardonică și aproape întodeauna plină de cruzime. «Dar această mărire nu este o falsificare a realității, ci un mijloc de a o scruta mai profund», (Jean Mitry).

Venire a-și exprima această proprie viziune asupra lumii, Stroheim, și-a creat limbajul său filmic propriu. Originalitatea acestui limbaj, particularitățile sale se explică tot din aceeași pasiune a veridicității. Ea îl opune pe Stroheim atît cinematografului expresionist german care influența prin subiectiv realitatea spațială cit și școlii de montaj Kuleșov-Pudovkin-Eisenstein care influențează factorul temporal al realității. Principiul său de mise-en-scene pare astăzi simplu. «Să privești lumea de destul de aproape și cu destulă insistență pentru ca ea să sfîrșescă prin a-ți releva urîtenia și cruzimea ei. S-ar putea imagina, la limită, un film al lui Stroheim compus dintr-un plan unic», scrie André Bazin. Acest lucru explică surprinzătoare «modernitate» a filmelor sale. Ele sînt de la apariția lor virtuale filme vorbite.

Cînd în 1899 Lumière își punea aparatul pe peronul gării filmînd faimoasa «sosire a trenului» el se apropia fără să știe de o latură esențială a artei filmului. Din acest film, executat dintr-un singur unghi în care spațiul are întreaga sa determinare reală în care raporturile dintre obiecte și oameni sînt spațiale înainte de a fi temporale se trage întregul cinematograf modern reprezentat de Stroheim, Renoir, Welles, Bresson, Antonioni, etc., etc. Pentru ei, adepți ai realității mai mult ca ai imaginii filmate, montajul în sensul clasic «care mai mult un rol negativ de eliminare a unor elemente excedentare ale acțiunii» (André Bazin). Montajul le asigură doar succesiunea temporară a acțiunii. Sensul emoțional sau dramatic este redat de conținutul planului. Și redarea sa obiectivă înlocuiește la Stroheim metafora sau simbolul obținut din montaj.

Astfel fără a fi un teoretician al filmului, numai prin atașamentul său fanatic față de realitate, Stroheim reușește să aducă o contribuție esențială la dezvoltarea artei cinematografice. El lasă în urma lui o operă care, în ciuda tuturor vitregiilor soartei, așa după cum spunea un mare cineast urmaș al lui Stroheim, este «unică și ireparabilă».

Radu GABREA



Gibson Gowland și Zisu Pitts: începutul prăbușirii («Rapacitate»).



Serge Karamzin: dragostea fără margini față de uniformă («Neveste nebune»).

Le-am spus întodeauna adevărul, le-a plăcut sau nu. Această conștiință curată este răsplata vieții mele.

Erich von Stroheim



Comandantul von Rauffenstein, personajul-simbol («Iuzia cea mare»).

1925

«Văduva veselă»

1927

«Simfonia nupțială», o analiză lucidă a dezagregării societății vieneză la sfîrșitul imperiului habsburgic.

1928

«Regina Kelly»

1933

«Plimbîndu-te pe Broadway»
Din 1933 n-a mai apărut pe gen-
nerice decât ca interpret în alte
41 de filme.



Sub titlul «Zece strîngeri de mînă, zece notații personale», corespondentul nostru Gideon Bachmann ne-a trimis zece mici portrete de actori, priviți dintr-un unghi foarte personal. Zece actori văzuți altfel decît prin prisma strictă a criticului de specialitate, zece vedete care «mi s-au dezvăluit pornind de la o simplă strîngere de mînă». În acest număr publicăm al cincilea portret din seria microportretelor.

CINE EȘTI
DUMNEATA

FRANÇOISE
ARNOUL

Dați mîna cu Françoise Arnoul. Te așteptai? Nu, de loc. O mînă mult mai puternică, mult mai sinceră și mai puțin umedă decît ai fi crezut. Nu te atinge întîmplător și se retrage, ci ți se adresează.

Ați văzut-o pe ecrane: seducție în exercițiu sau pradă benevolă. Ați urmărit-o în toate rolurile numai ca să o vedeți pe ea, pe Françoise Arnoul.

Și iată că ai ocazia să o întîlnești în carne și oase, să te adresezi persoanei ce se află dîncolo de aparențe. Surpriză triplă: este deșteaptă, frumusețea sălășluiește și în interior, o caracterizează simplitatea.

Piscina unui hotel de lux pentru clienți selecți, o atmosferă de club particular, de cea mai bună calitate pe care o poate oferi Riviera franceză; costumele de baie poartă în ele celebrități, halate scumpe înfășoară o bună parte din valorile literaturii și artei franceze.

Un prim gest: Françoise, din apă, te invită să vii, să înoți alături de ea. Acest act de generozitate, total neașteptat, va rămîne semnul prieteniei tale cu Françoise Arnoul.

Pentru că, imediat ce te apropii de ea, îi devii prieten. Nu insistă de loc, ca alte vedete, să-ți declini amănunțit numele și calitățile. Ai venit ca ziarist, dar, o dată intrat în piscină, acest detaliu nu mai contează; ce rost are să discuți o realitate care, în clipa aceea, este altundeva? Și astfel, fără cuvinte, înțelegi în ce constă farmecul acestei femei. Într-un singur cuvînt: prezență. Prezență pe care o stimulează și la tine. Ce poate dori mai mult un bărbat de la o femeie, decît să îi arate că îl simte prezent? Acceptat? Iubit? Poate urît, dar oricum — remarcat. Remarcat și prezent. Nu este o calitate prea ușor de definit, dar este extraordinară. Datorită ei, această fetiță care într-un an e grasă și în celălalt slabă, dar care nu și-a schimbat niciodată alura, a ajuns vedetă de cinema. Datorită ei, Françoise există și se manifestă direct, în tot ce face, dar, mai ales, îți dă și ție sentimentul că ești.

Gideon BACHMANN

CRONICA

CINEMATECII

MONICELLI deschizător de drumuri

D.I. SUCHIANU

Edwige Feuillère, «marea doamnă» a scenei franceze.



«Infidelele» e un film din 1953. Șapte ani mai târziu, Antonioni compunea «Noapte» și «Aventura», iar Fellini «Dolce vita». Această cronologie e cel mai înmărmurit caz de orbire artistică și intelectuală. În «Dolce vita», Fellini încerca să descrie neantul, plictiseala, imoralitatea lumii high-life de astăzi. A reușit, desigur, dar cu multe stângăcii și umpluturi. Ș-apoi povestea e săracă. Ar fi trebuit să arate multe fapte petrecute pentru a dovedi că acolo nu se petrece nimic. În cele două filme ale lui Antonioni, povestea e ceva mai consistentă, acțiunile mai multe și sensul lor mai dramatic. Ne-am fi așteptat, ca, mai târziu, să zicem în 1967, după aceste încercări parțial izbutite, să apară capodopera care să picteze, cu fapte multe, acel vast, variat, pitoresc și caraghios putregai. Capodopera a sosit dar în loc să poarte data 1967, poartă data 1953, adică șapte ani înainte de Fellini-Antonioni. Autorul este Mario Monicelli și capodopera se cheamă «Infidelele». Seriozitatea acestei trese se vede și din faptul că ticălosul din poveste multă vreme este un băiat de treabă, curat, victimă a societății, îndreptățit să acuze. Apoi toate aceste sentimente ale noastre de simpatie iau cale întoarsă. Il vedem pe erou tot afundându-se în ignominie. Meseria lui devine șantajul, uneori chiar furtul. Din pricina unui colier șterpelit de el, o biată fată se sinucide. Proprietara colierului, soția unui diplomat englez în post la Roma, bogat, scrobît și plin de self-respectability, soția acestuia, prietenă cu sinucigașa, vrea să-i reabiliteze memoria. Află de toate crapuloasele șantaje ale individului, convoacă la poliție pe toți diverșii șantajai (toți din lumea bună) ca să dovedească ce fel de om este acuzatul — și că deci are de ce să-l bănuiască de furtul colierului. Toate aceste persoane sus-puse neagă. De teama scandalului, îl acoperă pe pungas. Galeria de portrete a acestor paraziți este de o valoare picturală imensă (printre ei găsim pe Lollobrigida, pe Irene Pappas, pe Marina Vlady). Mai ales impresionant este jocul de fizionomie al comisarului. El vede, împede, adevărul. Dar pentru a incrimina, îi trebuie dovezi. Dar negările tuturor anulează totul. Atunci soția diplomatului, indignată, face marelui sacrificiu. Declară, sub iscăltură prin proces verbal și martori, că în ziua aceea se culcase cu acel tinăr. Cind se desbrăcase, avea colierul. (Tinărul fusese marelui ei amor de demult; fuseseră chiar logodiți, apoi despărțiți de război). Soțul reacționează foarte laș și diplomatic. Pretinde că soția lui are mania să inventeze orice, cînd i-a intrat în cap o hotărîre, iar colierul n-a existat niciodată. Ea (May Brit) e disperată. Comisarul e adînc impresionat de acest sacrificiu inutil și promite femeii că de îndată ce va avea un fapt de care să se lege va «reîncheie ancheta». Ea pleacă. Soțul, în loc să fie îmbufnat, o roagă să-l ierte că a trebuit să recurgă la asta, dar nu putea lăsa scandalul să izbucnească... În timpul acesta, comisarul îi spune tinărului escroc: «Ai scăpat. Dar schimbă-ți viața, c-o să-ți se infunde». Tinărul face pe ofensatul, la care comisarul îi aruncă, așa, lateral, un «Sterge-o» pe un ton scurt, obosit, care e o capodoperă de artă actoricească. Curtea comisariatului e în întineric. La o distanță de douăzeci de metri de mașina diplomatului, e casa comisariatului. Se deschide ușa de intrare. Cadrul ușii e inundat de lumină. Se vede lămurit de la distanță, silueta escrocului. Din automobil, de pe geamul portierei, iese atunci, lung, un braț. Din capătul brațului pleacă un foc, o detunătură, două, trei. Iar acolo, în cadrul ușii, vedem pe ticălos că se prăbușește. Comisarul iese în curte, deschide portiera mașinii. Femeia atunci spune: «Acum poți reîncheia ancheta».

FINAL ANTOLOGIC

Scena aceasta este una din cele mai frumoase din întreaga istorie a plasticii cinematografice. Brațul acela care aruncă foc e ca brațul lui Jupiter tonnans aruncîndu-și fulgerele întru pedepsirea oamenilor acolo unde justiția oamenilor nu și-a făcut datoria. Și este frumos și pentru un alt motiv. Finalul unui film, această categorie dramatică e de obicei ceva cam artificial, cam convențional. În viață nimic nu se termină; totul se continuă, se reîncheie. O poveste reală are — cum zic cineștii — final deschis. Dar asta nu înseamnă că ne lasă în dubiu, în suspensie, ci tocmai, din contra, ne arată detaliat și precis tot ce se va întîmpla după. O poveste scrisă sau filmată nu este completă decît dacă ea naște o a doua poveste compusă de cititor și spectator. În filmul nostru spectrul are mult de lucru. El vede în gînd pe toți ticăloșii aceia care din comoditate își înghit dezonzoarea pentru a salva o alta, mincinoasă onoare, ifosul lor monden, fațada firmei. Îl vede atunci pe toți aduși la bara justiției. Îl vede prestînd jurămint pe scaunul de martori. O vede pe ea acuzîndu-i din nou, desertînd toată lada lor de gunoi. Îl vede pe el speriați de pedeapsa sperjurului și sfîrșind prin a mărturisii adevărul. Îl vedem pe jurați umiți, plini de admirație pentru această femeie care practică, cu costul existenței sale, lozina: *fiat justitia pereat mundus*. Îl vedem achitînd-o cu entuziasm, aproape cu feliicitări. Și vedem mai ales multimea din sală, delirantă de stîmă pentru această delegată a lui Jupiter Capitolinus. Și o revedem pe splendidă actriță May Brit, în care recunoaștem o artistă de talia marilor vedete, o actriță de un stil care se seamănă cu al nimănui. O vedetă încă nerecunoscută de presa internațională, exact așa cum nici filmul nu se bucură de gloria pe care ar merita-o.

DOUĂ COMEDII L'HERBIER

Marcel l'Herbier e din generația lui Abel Gance și Delluc, din epoca impresionismului francez cînd cinematograful (spune Larousse), *ad album* devine *limbaj* — Despre «L'Herbier» Delluc spusese așa vorbă rămasă celebră: «asta da, asta este cinema!»

Cinemateca prezintă acum două filme (din cele 23 ale sale): unul din 1941: «Mîncina dragoste» (Histoire de rire) și altul din 1942: «Onorabila Caterina». Primul e tras după o piesă de teatru de Salacrou și are toată acea inconsistență și goliciune a comediei boulevardiere, bazate numai pe nostimada qui-pro-quo-urilor, pe hazul dialogurilor și excelența actorilor. Aici îi avem pe Fernand Gravey, pe Marie Dea, pe Micheline Presle, pe Pierre Renoir (fratele lui Jean). Singură Micheline Presle aduce oarecare substanță psihologică, grație rolului ei de aiurită 100% și frumusețea-foc.

Celălalt film, în genul lui, este o lucrare remarcabilă, iar eroina, Edwige Feuillères, una din cele mai mari artiste franceze, e de o grație, de un haz, de o spontaneitate scăpătoare. Face pe o foarte frumoasă tinără și distinsă doamnă care practică șantajul în scop moral. Apără căsnițiile, amendînd pe infamii adulteri. Unul din crai (Raymond Rouland) îi rezistă. Se urăsc, se combat, se păcălesc, se chinuiesc cît pot, iar la urmă se iubesc, ea promîțînd că renunță la nobila ei meserie... Nu complicațiile de intrigă sînt marea calitate a filmului, ci varietatea de atitudini, de sentimente ale unora față de ceilalți. Ele fac din jocul Edwigei Feuillères o mare performanță. Iar în acest gen Lubitch al comediei transmise, filmul lui L'Herbier aduce o notă franțuzească foarte originală.

L'Herbier are azi aproape 86 de ani. «L'Honorable Catherine», acest film plin de tinerețe, a fost făcut la 53 de ani.

L'Herbier este fondatorul Academiei de Înalte Studii Cinematografice (I.D.H.E.C.) iar azi presedintele ei.

Depășind faza istoriei din memorie și a inadvertențelor pe care voi sau nevoii le poate pune în circulație o asemenea metodă — întodeama susceptibilă de eroare — istoriografia cinematografică românească își întemeiază tot mai mulți cercetarea științifică pe faptul incontestabil, atestat documentar.

Acțiunea de amploare întreprinsă de Arhiva Națională de filme în întreaga țară a scos la iveală noi și noi documente de preț, unele achiziționate pentru colecțiile statului, altele consultate și fotocopiate datorită amabilității actualilor lor deținători ce ni le-au pus la dispoziție. Aceste documente constituie tot atâtea taloane prețioase în pregătirea Istoriei cinematografului în România — lucrare de perspectivă în sprijinul căreia sînt mobilizate toate eforturile istoricilor noștri de film.

Deschidem această rubrică de prezentarea documentelor nu numai pentru a face public un material care prin interesul său depășește adeseori stricta preocupare a specialistului, dar și în speranța că cititorii noștri, deținători ai unor asemenea documente, ne vor ajuta prin semnările lor la îmbogățirea patrimoniului documentar, încă incomplet, ce va trebui să stea la baza elaborării științifice a Istoriei cinematografului în România.

B.T. RÎPEANU

FIȘIER



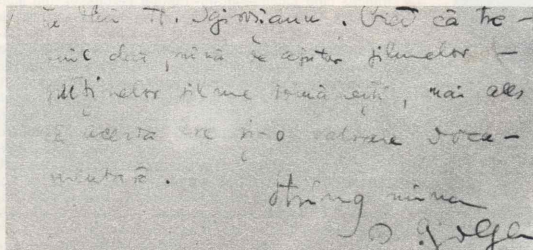
1913: premierea filmului «Războiul Independenței»



1914: Cinema Palace (azi Timpuri noi)



1933: Victor Eftimiu și Jean Mihail («Trenul fantomă»)



1935: Goga în ajutorul filmului românesc

1913

Printre materialele oferite Arhivei Naționale de filme de către unul dintre cei mai vechi operatori de proiecție din țară, «demonstrator» de cinematograf încă de prin anul 1907, ucenic la uzinele Lumière din Lyon, A.D. Menglie, se află și programul de sală al filmului «Războiul Independenței» rod al colaborării dintre societatea «Filmul de Artă Leon Popescu» și trupa de la Teatrul Modern condusă de Marioara Voiculescu. În cele 16 pagini ale sale programul cuprinde interviuri cu Leon Popescu, Constantin Radovici, Ion Manolescu, Ion Petrescu, redate din ziarul «Rampa», fotografiile majorității actorilor din trupa Marioara Voiculescu, precum și o relatare detaliată a subiectului filmului. Elegant paginat, cu fotografii de bună calitate, acest program de sală al anului 1913 poate rivaliza prin seriozitatea pretențiilor și prezentare cu multe dintre realizările de mai târziu ale acestui gen de propagandă cinematografică. Valoarea de document a programului — singurul cunoscut pînă azi, la filmele Leon Popescu — Marioara Voiculescu — constă în atestarea datei de 24 iunie 1913 (cinema Clasic) ca dată de premieră a filmului «Războiul Independenței», prezentarea unui material iconografic unitar înfățișându-i pe cei care au jucat în aceste filme cit și în relatarea datelor de subiect care îndreptățesc observația criticii din epocă cum că «drama țărănească a lui Haralamb Lecca» seamănă suspect cu Năpasta lui Caragiale.

1914

Fațada cinematografului «Palace» din Bulevard (azi cinema Timpuri Noi). Pe pancartele de afișaj putem desluși: «MOBILIZAREA ȘI RĂZBOIUL INDEPENDENȚEI ROMÂNIEI. Program de mare atracție. O frumoasă amintire din Istoria Românilor».

Prezentat în premieră în 1912 la cinematograful «Bulevard» din sala Eforiei, proiectat cu mare succes de public, transformat de cele mai multe ori în manifestație patriotică în mai toate orașele din Muntenia și Moldova, din Banat, Transilvania și Bucovina, «Războiul Independenței» este reluat în zilele izbucnirii primului război mondial. Afișajul și anunțurile din presă subliniază amintirea faptelor de eroism pe care acest film le înfățișează ca un argument propagandistic în favoarea intrării României în luptă în numele realizării idealului Unirii depline, a realizării statului unitar Român modern.

După toate aparențele, documentul datează din august 1914 cînd filmul «Războiul Independenței» a fost proiectat — după cum mărturisesc presa vremii — la cinematograful «Palace».

1933

O amintire de la realizarea «Trenului fantomă» — un document fotografic prețios. Pe o stradă din Budapesta, Victor Eftimiu și Jean Mihail, autorul dialogurilor și respectiv regizorul versiunii românești al unui film — din fericire păstrat în arhiva noastră — în care îl putem regăsi pe Tony Bulanda.

1935

«Cred că trebuie dat mină de ajutor filmelor — puținelor filme românești, mai ales că acesta are și o valoare documentară... E un film românesc ce trebuie încurajat», scrie Octavian Goga lui Tiberiu Brediceanu solicitînd «o mină de ajutor pentru a se introduce în repertoriul cinematografului «Astreia» din Brașov filmul românesc «Insula Șerpilor» al domnului H. Igiroșanu».

Fragmentul acesta dintr-o corespondență comunicată Arhivei Naționale de filme de Iva Dugan, protagonista filmelor «Iancu Jianu», «Haiducii», «Ciocoi» și «Insula Șerpilor», dovedește fără îndoială sollicitudinea poetului Octavian Goga față de filmul românesc, receptivitatea sa la «valoarea documentară» a operei cinematografice.



Seful Sectorului Duflete

O producție a studiului cinematografic «București»,
adaptare cinematografică după piesa lui Al. Mirodan
Regia: Gheorghe Vitanidis
Scenariul: Marica Beligan
Dialogurile: Al. Mirodan
Imaginea: Nicolae Girardi
Muzica: H. Mălineanu
Decorurile: Arh. Marcel Bogos
Cu: Radu Beligan, Irina Petrescu, Toma Caragiu

ci
nr. 9
ANUL V (57)
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică

