M1-2634

MERGEȚI LA CINEMA-TECĂ?

DE CE?

cinema
de cultură cinematografică
nr. 5
ANUL VI (65)
revistă lunară

https://biblioteca-digitala.ro

CINEMA
ANUL VI NR. 5 (65) MAI 1968
Redactor sef: **Ecaterina Oproiu**

Prezentarea artistică **Radu Georgescu**
Prezentarea grafică: **Ion Făgărășanu**

Actrița Mariella Petrescu, eroina noului film al lui Geo Saizescu, «Balul de sîmbătă seară».

(Foto A. Mihailopol)

Annette Stroyberg — actriță cîndva la modă, pierdută azi în noianul starletelor. O copertă care trimite la articolul din pag. 8: «Un diminutiv de amploare: Starleta».

(Foto: Unifrance)

DA! ȘI PUBLICUL POATE GREȘI!
3 *Ana Maria Narti*

Radu Cosașu

MALRAUX LA GRENOBLE
4 5

Să uiți
VIETNAMUL
ESTE CA ȘI CUM AI UITA CĂ EXIȘTI
6

UN DIMINUTIV DE AMPLOARE
STARLETA

8 *Nina Cassian* 9

Cine ești dumneata René ALLIO
?
Robert Grelier
10

...și regizorul a creat VEDETA
11

Filmul nostru și ideile lui fixe
VIAȚA ÎN ROZ
14 *Al. Racoviceanu* 15

Ei despre Ei

Savel Stiopul despre **Dana Comnea**
16

(Supliment)
Cronica unui posibil cineast

COMPLEMENTUL și ATRIBUTUL

MARIN SORESCU

MERGEȚI LA CINEMATECĂ? DE CE?
anchetă

CRONICA

NOI PREMIERE ROMÂNEȘTI, DAR CÎTE SUCCESE?

Interviu cu Jean Negulescu

CINEMATECA
Două polițiste originale și o colecție știrbă

T.V.
Alb-negru — Telefilie

Un cineclub — un film și premiul I

Curier

Scurtă istorie a cinematografului
desene de Gopo

IDOLII
Rudolf Valentino - invenția unei generații sufocate
Ecaterina Oproiu
17

RE-ANIMATELE ANOTIMPURI ALE DRAGOSTEI

Letiția Gîță
18 19

35 DE FILME ÎN CĂUTAREA UNUI CRITIC
Ov.S. Crohmălniceanu

20

Profiluri
KADAR și KLOS
Frantisek Goldscheider

22 23

Ceva care nu poate fi ignorat
FILMUL
REGIZORULUI-GAZETAR
Adina Darian
24 25

Filmul Polonez un nou val?
LECH PIJANOVSKI

26 27

Panoramic peste platouri
Otto von... Piersic Renaște Hollywoodul? **Romeo și Julieta la vîrsta eroilor.**
27 30

https://biblioteca-digitala.ro

DA! ȘI PUBLICUL POATE GREȘI!

A sosit o scrisoare de pe un șantier îndepărtat (Maramureș, Cavnic). Măsurat și cu multă înțelegere, ea vorbește despre nevoia firească a omului de a ieși din cotidian. Pe șantier sînt mări de noroaie, munca e monotonă, oamenii obosesc: turneul unei modeste echipe de estradă provincială devine, dintr-o dată, eveniment. Se rîde mult, chipurile se luminează și zile întregi se discută despre spectacolul văzut. Refrenul e cunoscut: oamenii vor să se destindă, să rîdă, să iasă din cotidian. Dar cum?

Citiți în supliment articolul «Da! și publicul poate greși» de Ana Maria Narti.

https://biblioteca-digitala.ro

MALRAUX LA GRENOBLE

Marea bătălie intelectuală a secolului nostru a început...

Cultura a devenit autoapărarea colectivității.

Ca soarta unui film dificil, mult prea intelectual, ca soarta unui Antonioni pierdut între superproducții, cam așa îmi apare soarta discursului lui André Malraux la inaugurarea Casei Culturii din Grenoble. S-a făcut foarte puțină publicitate în jurul acestui text, comentariile au fost zgîrcite, într-un ziar francez l-am văzut rezumat între o știre din lumea financiară și o alta din oceanografie. *Le Monde* l-a publicat integral, lumea și ziarele au fost însă ocupate cu superproducțiile Olimpiadei, catastrofele siciliene și măcelul vietnamez. Sirenele urlau la Hanoi — cine să mai fie zguduit de o alarmă intelectuală? Nimeni nu moare din alarme intelectuale. Forța instinctului nostru vital — plin de bizarerii — ne leagă mult mai mult de un doctor ca Barnard, care niciodată nu ne-a promis focul sau nemurirea, decît de un filozof ca Malraux, obsedat de descoperirea unor abstracții prin care omul să înainteze măcar cu un centimetru în refuzul său fundamental — refuzul morții, refuzul neantului, refuzul unei lumi fără speranțe. De mult, în urmă cu un sfert de veac, Malraux definea omul prin capacitatea de a rezista la gîndul pieirii fără urmă. Arta era pentru el o asemenea tranșee în repliere — dar fără iluzii: «Arta înseamnă prea puțin în fața durerii și, din păcate, nici un tablou nu rezistă în fața unor pete de sînge omenesc.» Întreaga tensiune a discursului său e asigurată de aceeași confruntare între artă și durere, între cultură și neant. N-aș spune că am detectat vreo iluzie; discursul e sumbru — fără pesimism; durerea s-a concretizat însă mai acut, într-un conflict pe care Malraux îl resimte și-l exprimă ca nimeni altul; și simultan a apărut o nouă tenacitate, un fel de mînie nobilă care aspiră să mărească la maximum rezistența «tabloului», a artei, în fața inevitabilelor pete de sînge. Dintr-o tranșee mai mult sau mai puțin izolată, Malraux visează azi să facă din cultură «*un mijloc de autoapărare a colectivității*» organizat, solid — în fața cui? Aici e conflictul socotit de filozof drept «cel mai grav conflict din istoria omenirii». Ca într-un film cu mare suspense, Malraux deconspiră «asasinul» abia la sfîrșit. Noi o vom spune de la început: «În toate civilizațiile moderne, adică în toate civilizațiile create de mașină, omul se găsește în fața celui mai grav conflict al istoriei sale. Pe de o parte, marile mijloace de comunicație în masă, puse în serviciul instinctelor, satisfăcîndu-le din plin, printr-o tehnică atotputernică; pe de altă parte, mijloace de expresie la fel de întinse pentru cei care apelează la ele, în serviciul imaginii despre om, așa cum ne-au transmis-o secolele anterioare și așa cum noi trebuie s-o transmitem urmașilor noștri. Marea bătălie intelectuală a secolului nostru a început... Cultura devine un mijloc de apărare a colectivității, baza creației ei, moștenitoare a nobleții lumii». Așa se încheie acest discurs și am început cu finalul său pentru că aici sînt sintetizate principalele linii de forță ale conflictului:

instinct — imagine a omului
tehnică — artă
civilizație — cultură.

Ca oameni care mergem la cinema, cel puțin ca oameni care mergem la cinema, acest conflict ne interesează îndeaproape.

Primul șoc — care ne plasează într-o atmosferă de severitate intelectuală greu respirabilă — este respingerea tăioasă a oricărui element distractiv în cultură și culturalizare: «Cultura nu răspunde de loc unei nevoi de distracție a omului. Firește nu venim aici (la Casa Culturii n.n.) ca să ne plictisim». Dar pentru Malraux alternativa la plictis nu e facilul amuzament în timpul liber cu care ne place să rezolvăm această ecuație, concesivi față de marele-public-însetat-de-distracții. E un malentendu, susține Malraux, o neînțelegere care durează de 30 de ani, asimilarea culturii cu o ocupație privilegiată în timpul liber. Nici o concesie în această direcție — e aici o asprime de preot care alungă din biserică necredincioșii frivoli. Cultura e o slujbă, o inițiere pentru un «popor de credincioși». În spiritul acestei asprimi intelectuale e conceput întregul discurs, fără abatere. Dovadă — al doilea șoc: contestarea vehementă a civilizației noastre moderne, din cel mai sensibil punct de vedere: puterea de a-și crea *marile valori imaginare*. Se creează mașini fără precedent, știința atinge puterea maximă, sînt asigurate cele mai perfecționate relee pentru transmiterea cunoștințelor — dar e o altă neînțelegere, venită din secolul al XVIII-lea că o civilizație nouă se bazează pe transmiterea doar a cunoștințelor sau, la rigoare, doar a unei morale care să despice intransigent superstiția de credință. «*Toți știm, firește, că fiecare civilizație aduce valorile ei. Ne e mai puțin clar însă că aceste valori sînt inseparabile de un imens domeniu al imaginarului, care le înconjoară tot așa cum inconștientul înconjoară conștientul.*» Unul din faptele decisive ale secolului nostru ar fi, după Malraux, acesta: cea mai puternică civilizație masinistă din cîte a cunoscut lumea n-a fost capabilă «să creeze nici un templu, nici un mormînt, nici — ceea ce e cel mai straniu — propriul ei domeniu imaginar.» Desigur că trebuie să luăm «templul», «mormîntul», într-un sens larg, metaforic, ca denumiri ale acelei mari și misterioase puteri omenești de a se închipui peste moarte, peste perisabil

> *«Civilizația mașinilor este de asemenea cea a mașinilor de visat, și niciodată omul nu a fost asediat de atîtea visuri, admirabile sau desfigurate».*

> *Să presupunem că nu va mai exista cultură, vom avea cîntece yé-yé, dar nu Beethoven; publicitate, dar nu Michelangelo... James Bond — nu «Potemkin» și nici «Goana după aur».*

și de a construi acolo, «dincolo», vise durabile, «temple» ca Don Quijotte, Hamlet, David-ul lui Michelangelo sau «Trecut-au anii ca norii lungi...» Malraux vede în această situație un eșec al umanismului care-și propunea să înlocuiască imaginarul creștin. Dar chiar dacă nu-l urmăm pînă aici — mai ales că negarea umanismului închide la Malraux aceeași dramă ca a credinciosului care sfidînd biserica se înalță la o mistică și mai fierbinte întru Domnul, Malraux ajungînd și el la o mistică a umanismului — faptele nu pot fi atenuate

https://biblioteca-digitala.ro

André Malraux: «mai devreme sau mai tîrziu, cultura va trebui să fie gratuită».

și nu văd de ce le-am atenua: mașina a uzat îndelung puterea noastră misterioasă de a visa, de a imagina în afara științei. A uzat-o dar nu a anihilat-o. De ce? Fiindcă, deși totul ne împinge spre o civilizație fără vise, «*nu stă în puterile unei civilizații de a se lipsi de visele ei*». E una din acele superbe formulări malrauxiene în care un «dar» deschide o nouă perspectivă. Care e explicația acestei stranii imposibilități omenești de a nu secreta vise? În acest discurs nu ni se spune. Poate că ni s-a spus altădată, în acel roman «Speranța», pentru care mi-aș da toată viața de aici înainte dacă l-aș putea scrie eu: «Bagă-ți bine în cap: omul nu are obișnuința morții». Poate că aceasta ar fi o explicație. Sau asta: «Omul e animalul care secretă dragostea...» În sfîrșit, pur și simplu, pentru că «o lume fără speranță e irespirabilă.» Oricum — mașina nu poate stîrpi visele noastre. Dovadă — cinematograful pe care Malraux continuă să-l numească «uzina care fabrică vise».

«Pentru prima oară visurile au uzinele lor, dar tot pentru prima oară omenirea oscilează între satisfacerea celui mai îngrozitor infantilism și «Furtuna» lui Shakespeare».

«Cézanne nu mai poate fi pentru noi ceea ce a fost pentru contemporanii lui, pentru că între timp a apărut Picasso. Fiecare secol își reface antologia sa ».

Viziunea asupra artei filmului mi se pare memorabilă: arta cu cea mai mare putere imaginativă, o putere mondială («niciodată nu s-a văzut ca lucrînd în serviciul geniului lui Tolstoi, o actriță suedeză și un regizor american să facă să plîngă oamenii de la New-York la Calcutta...») — cinematograful, ca vis fără vîrstă, ca vis pentru orice vîrstă, este prins în două cicluri de forțe contrarii: între copilărie și infantilism în primul rînd, adică între copilărie «ca pol secret al vieții» și o copilărie «care a rămas la gîngăveală.» «Niciodată supunerea la infantilism n-a înfățișat oamenilor de pe pămînt o asemenea grămadă de vise care nu mai înseamnă nimic după vîrsta de 15 ani.» E spus tăios, crud, tonic. În schimb relația dintre film și copilărie, «ca pol secret al vieții», ca vîrstă nealterată a ingenuității, a contactului primordial cu lumea ne apare — chiar în «intelectualismul» ei — ca singura ieșire valabilă pentru a sfîrși cu un cinema excesiv sofisticat, cinema-gînditor-cu-degetul-la-frunte, plagă nu mai puțin periculoasă decît filmul fără pretenții. Al doilea ciclu «infernal» care macină azi arta filmului este înfruntarea crîncenă dintre instinct și gînd, dintre animalic și uman, dintre simțuri și reflexivitate. Probabil că ciocnirea e mai puternică decît în oricare alte arte, tocmai din cauza puterii vizual imaginative. Malraux nu ezită a o vedea ca o luptă între îngeri și demoni, în care «îngerii păzitori» ai filmului, mijloacele lui cele mai eficace, sînt sexul și sîngele, iar «demonii» — miliardarii producători de ficțiune. E o simplificare voită a problemei, frizînd o pudoare cu care Malraux de fapt nu se împacă în opera lui — dar această «regie» în idei servește la a contura o observație extrem de percutantă, ținînd de mistica lui umanistă: «O singură voce are aceeași putere ca aceea a sîngelui și a sexului: cea a supraviețuirii, numită altădată nemurirea. De ce? Nu știm, dar o constatăm».

Acum — și am impresia că în logica subterană a discursului imaginea s-a născut tocmai din forța cu care sîngele și sexul răzbat în film — acum apare o scenă argumentativă extraordinară, al cărui secret îl deține doar vocația profetică a oratorului. Malraux își închipuie o clipă catastrofică, un moment de deplin triumf al instinctelor aliate cu tehnica, al materiei organizate atît de perfect încît imaginarul și-a pierdut orice sens rațional. «Să presupunem că nu va mai exista cultură. Vom avea cîntece yé-yé, dar nu Beethoven; publicitate, dar nu Michelangelo și nici Piero della Francesca; ziare, dar nu Shakespeare; James Bond — nu «Potemkin» și nici «Goana după aur». Ce se va întîmpla (alternativele cred că sugerează suficient gusturile și dezgusturile omului de cultură)? «Totuși va exista o creație, va exista o artă, vor exista artiști» — din două motive: unul, fiindcă valorile trecutului nu pot pieri, chiar dacă un anume prezent nu le mai produce pe ale sale, și aceste valori nemuritoare vor cere, vor impune, aș îndrăzni să scriu că-și vor imagina singure valori înrudite în actualitate. Numai așa se poate înțelege afirmația surprinzătoare: «Hemingway e mai degrabă rudă cu Shakespeare decît cu «New York Times». Al doilea — în orice apocalips, fie cel intelectual descris mai sus, fie lagărele binecunoscute, oamenii nu au obișnuința morții, dar nici a vieții pentru viață, așa cum nu știu să facă artă pentru artă. Ei au o nevoie organică de o imagine în afara vieții stricte — și anume: o imagine a lor înșiși; oamenii secretă imagini «ale omului acceptat de el însuși». (De la această imagine a omului în afara lui, dar despre el, în afara vieții, dar referindu-se ocolit și în taină la ea — de aici pornește pentru Malraux acea «forță de referință» a operei, singura care-i permite să supraviețuiască autorului ei și «o eliberează de propria supunere la moarte.») Imaginile acestea — transmise în orice cultură a unei civilizații — capătă o asemenea putere încît ele reușesc de sute de ani să șantajeze omul, obligîndu-l să înțeleagă că în absența lor, el dispare. Nu e posibil să avem cîntece yé-yé și simultan Beethoven să dispară, decît cu prețul dispariției omului. Triumful lui James Bond și topirea în neant a «Goanei după aur» e o ipoteză de lucru — e drept, de intensitatea unui univers distrus de o bombă atomică — dar numai o ipoteză. Adevărul — pentru Malraux — e unul singur, și aici se închide cercul de foc al demonstrației lui: «*O societate fără valori* (imaginare, culturale, etc., n.n.) *nu mai e o civilizație, ci o societate de infuzoare.*»

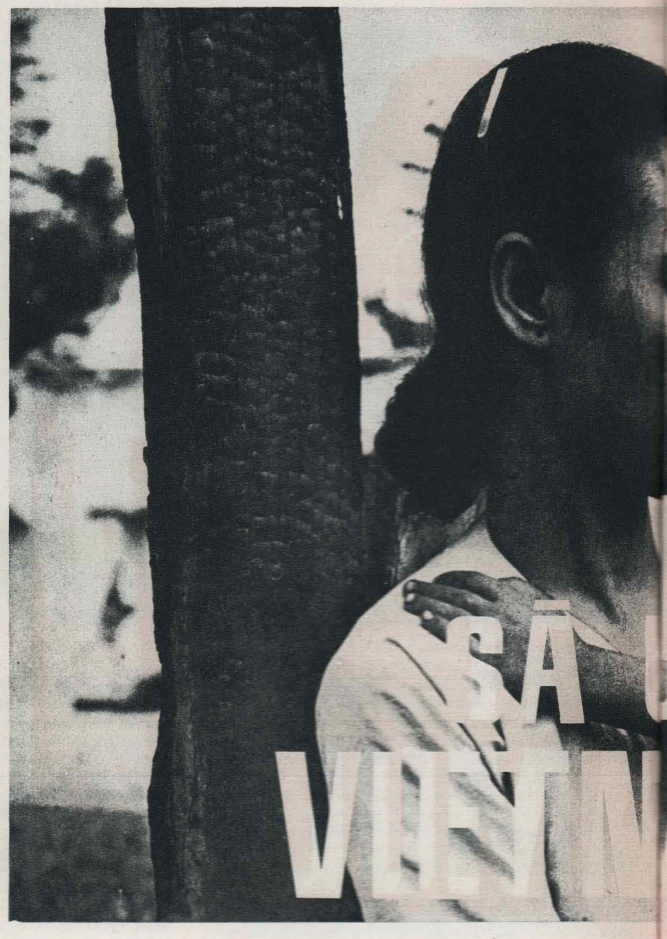
Peste două-trei sute de ani se vor face, probabil, filme istorice în care reconstituindu-se începuturile erei electronice vom vedea un mare filozof inaugurînd o casă de cultură și transformînd-o într-o catedrală sub vraja cuvîntului său. Dar cine va îndrăzni să-l interpreteze pe Malraux?

Radu COSAȘU

https://biblioteca-digitala.ro

Document: Trei cinea

E un an de cînd un regizor — Pavel Constantinescu — și doi operatori — Ion Bîrsan și Gh. Georgescu — de la studioul «Al. Sahia» au fost în Vietnam. Cele trei filme pe care le-au realizat acolo — «Copilărie furată», «Hanoiul de la răsărit la apus» și «Între două bombardamente» au fost văzute pe ecranele noastre, unul dintre ele — «Copilărie furată»-a fost și premiat la Festivalul de la Leipzig din 1967. Cei trei s-au întors la preocupările obișnuite, aparent uitînd războiul și grozăviile lui. Spun: aparent, pentru că în momentul în care i-am rugat să ne reamintim împreună Vietnamul, anul care a trecut parcă nici n-ar fi fost. Amintirile lor sînt proaspete ca în primele zile cînd s-au întors.



ESTE CA
AI UITA C

«A trecut un an... e foarte greu să vorbești după un an». Fiecare spune același lucru, apoi fiecare începe să povestească repede, pasionat, cu emoție, despre tot: prima impresie, detaliile de atmosferă, greutățile, lucrurile care nu se pot uita. Reconstituim împreună toată traiectoria unei experiențe unice. În ordine cronologică.

PRIMUL CONTACT

Pavel Constantinescu: Eu am făcut războiul deci. În orice zonă a lumii războiul n-ar mai fi fost pentru mine o noutate. Aici era cu totul altceva. Era o lume cu totul diferită, o lume închisă înțelegerii mele. Totul era nou și neașteptat, începînd cu limba, cu fețele oamenilor, cu psihologia lor și sfîrșind cu clima și peisajul. Totul era altfel începînd poate chiar cu războiul. Așteptam să văd avioane, așteptam să văd bombele căzînd, dar avioanele nu veneau. Era o așteptare chinuitoare, obsedantă, care a luat sfîrșit exact atunci cînd am început să cred că e zadarnică. La început n-am înțeles de ce, pe urmă mi-am dat seama că asta făcea parte din tactica americanilor: să lovească atunci cînd nimeni nu se mai aștepta. Erau zile fără nici o alarmă și zile în care avioanele se năpusteau de cîte zece ori asupra Hanoiului. Americanii cred că nici nu-și dădeau seama cît de inutilă era acea tactică. Ea era obsedantă și sîcîitoare numai pentru noi, nu pentru vietnamezi. Am înțeles atunci că mă aflu în fața unor oameni cu totul deosebiți. Poate pentru că au trecut prin atîtea chinuri și suferințe, poate asta ține și de structura lor, cert e că am văzut totul în Vietnam, în afară de panică. Sînt atît de bine organizați încît nici o alarmă nu-i poate lua prin surprindere. Fiecare știe exact ce are de făcut, fiecare își cunoaște locul și rolul. Și exact în momentul în care sună încetarea alarmei, războiul este uitat și oamenii își reiau ocupațiile obișnuite. Dacă erau zece bombardamente pe zi, de zece ori oamenii aceia își părăseau lucrul și de zece ori se întorceau la el ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat.

Gh. Georgescu: Tot ceea ce cunoșteam eu despre război se rezuma la bombardamentele americanilor. În Vietnam mi-a fost dat să mă întîlnesc din nou cu avioanele lor, dar nimic nu mai semăna cu ceea ce știam eu. Între cohortele de avioane care treceau încet deasupra orașului și pe care le urmăream, atunci, cu privirea, și bolizii care, în Vietnam, treceau atît de repede încît aparatul de filmat nici nu avea timp să-i înregistreze, era o deosebire de la cer la pămînt. Ceea ce m-a impresionat însă, ceea ce nu reușeam să înțeleg cum e cu putință — nici după ce am stat o lună acolo — era felul în care se schimba fața orașului: într-o secundă. Felul în care se goleau străzile, se pustia orașul într-o secundă și cum, după încetarea alarmei, învia la fel de repede, se umplea de oameni care plecau, mai departe pe bicicletele lor, la treburile lor. Și apoi calmul acela despre care vorbea Pavel. Calmul cu care fetele își luau pușca din cui și ieșeau în stradă, calmul cu care erau adunați morții, stinse incendiile, calmul cu care se trăia mai departe pînă la viitorul bombardament. De calmul ăsta se lovesc americanii și din cauza lui nu vor cîștiga războiul niciodată.

Ion Bîrsan: Eu am sosit în Vietnam cu o săptămînă mai tîrziu. Primul contact pentru mine a însemnat deci tovarășii mei care mă așteptau la aeroport cu flori, scrisorile și ziarele pe care le aduceam cu mine din țară. Mi-am dat seama că mă aflu pe un front, în clipa în care m-am suit în mașină. Ceva în grija cu care conducea șoferul mi-a creat de fapt senzația că mă aflu pe front. Sau poate faptul că treceam podul peste fluviul Roșu și știam că podul acela este țința numărul 1 a americanilor. E un pod foarte îngust și lung, înconjurat de baterii de antiaeriană ... Era destulă liniște și poate de asta la primul bombardament pe care l-am filmat, cînd mi s-a dat o cască și mi s-a cerut insistent să o port, mi s-a părut ciudat și supărător. Era un accesoriu care mă incomoda, mă încurca. N-am înțeles cît e de utilă decît cînd a început să plouă cu schije. Miliarde de schije. Așa cum mi se părea supărătoare insistența cu care eram rugați să intrăm în adăpost... N-aș putea spune că am avut un șoc la primul contact cu războiul. Eram pregătit din țară, știam unde mă duc, mă așteptam să văd tot ce am văzut. Mă așteptam la orice. Chiar să vin înapoi infirm.

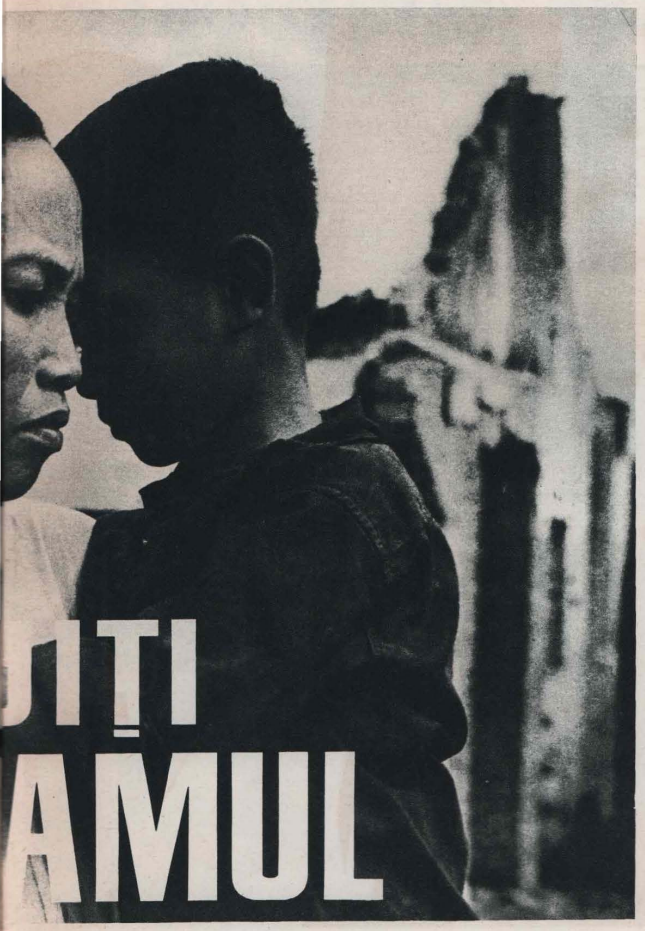
ZIUA CEA MAI GREA

Gh. Georgescu: Cred că a fost ziua în care am văzut Thai-Bin-ul. Fusesem anunțați că vom merge să vedem un oraș distrus. Am plecat pe înserat — acolo ziua începe noaptea, pentru că numai noaptea se poate călători, ziua americanii mitraliază toate drumurile. Pe zeci de kilometri întîlneam coloanele de mașini, de tancuri, de tunuri, care se mișcau spre un front cunoscut numai de ei. Dimineața am descoperit Thai-Bin-ul. Un oraș de vreo 300 000 de locuitori, complet distrus și pustiit. Doar ici colo, cîte un om cu o bicicletă, oameni care adunau cărămizi ca să-și reconstruiască undeva, în altă parte, un adăpost. În tot orașul ăsta pustiit, o singură clădire era în picioare: o catedrală catolică. Casele veneau pînă sub zidurile ei și nici una nu mai rămăsese întreagă. Numai catedrala rămăsese neatinsă.

Pavel Constantinescu: Au fost atîtea zile grele, încît ziua cea mai grea aș numi-o ziua cea mai lungă. Poate a fost aceea în care pînă la ora 11 Hanoiul a fost bombardat de șapte

https://biblioteca-digitala.ro

ști români la Hanoi



...IȚI
...AMUL
...ȘI CUM
...Ă EXIȘTI

ori... Poate era Ziua copilului — am mers la o grădiniță încărcați de bomboane, ne gîndeam la toți copiii din lume care erau sărbătoriți, ne uitam la copiii de acolo pentru care ziua lor era o zi ca oricare alta, cu porția ei obișnuită de orez și așteptarea alarmei... Poate că ziua cea mai grea a fost aceea — nesfîrșită — petrecută în cîmpie pe o arșiță cumplită cu aparatele în spate, ziua în care am înțeles ce înseamnă o bucată de pămînt cu iarbă, pe care să te întinzi, să te odihnești. Acolo totul e junglă umedă, sau mlaștină, sau orezărie. Între ele numai drumurile de acces și atît. Poate că ziua cea mai grea a fost aceea în care am înțeles că nu știu ce vom filma, și cum vom filma. Sau poate aceea, de mare panică, în care într-o clipă am realizat că nu mai știu cum mă cheamă și nici de unde vin, că sînt total desprins de existența mea de pînă atunci și că n-am să mai pot niciodată să mă întorc și să trăiesc ca pînă atunci.

Ion Bîrsan: Era imediat după ce am sosit acolo. Plecasem să filmăm pe marginea mlaștinei. Era ora prînzului; la ora aceea chiar și vietnamezii se retrag la umbră. E o căldură ucigătoare. Am fost și în Africa, dar clima din Vietnam nu se poate compara cu nimic din ce cunosc eu. E o căldură umedă, grea, înăbușitoare, o căldură fără aer. La un moment dat am simțit că nu mai pot sta în picioare, că mă sfîrșesc. După cîteva zile, totul era în ordine. Cred că am reușit numai printr-un efort de voință. Dar ziua aceea a fost pentru mine ca un examen. Un examen pe care s-ar fi putut să-l pierd. După asta nimic n-a mai fost greu. Era război. Nu aveam timp să-mi filtrez impresiile, emoțiile. Cred că nici nu aveam timp să le înregistrez.

NU SE POATE UITA

Gh. Georgescu: Pentru mine totul a rămas ca o experiență unică, marea experiență a vieții mele. Sînt însă cîteva lucruri care mi s-au întipărit în mod deosebit în memorie: privirile copiilor pe care i-am filmat în timpul unei alarme, privirile acelea care scrutau cerul cu inocență și curiozitate. Apoi oamenii care se despărțeau în gări, fără o lacrimă — n-am văzut un vietnamez plîngînd. Apoi fata aceea. Eram cu corespondentul «Scînteii» la Hanoi, Adrian Ionescu, în holul hotelului, cînd a apărut fata aceea. Adrian Ionescu s-a scuzat, s-a dus să schimbe cîteva cuvinte cu ea. Fata avea o față foarte interesantă și o priveam în timp ce vorbea. Părea că povestește ceva cu totul banal, cum și-a petrecut ziua sau ce-a văzut la cinematograf. După ce a plecat, Adrian Ionescu ne-a spus că fata își pierduse cu o zi înainte în bombardament, tatăl și fratele, și exact lucrul acesta i-l povestise lui, atunci.

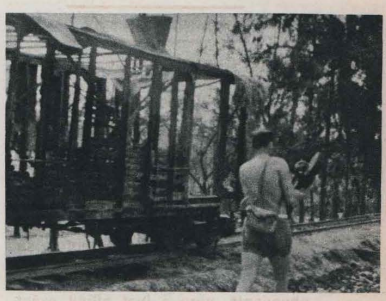
Ion Bîrsan: Cînd m-am întors, eram încă încărcat cu electricitate negativă: nu-mi puteam aminti decît grozăviile, poate pentru că atunci, pe loc, nu mă gîndisem la ele. Acum au rămas numai amintirile frumoase, sau mai bine zis toate amintirile au devenit frumoase. Nopțile, formidabilele nopți ale Vietnamului în pădurile de portocali și bananieri, cerul acela senin, de sticlă și zgomotul pe care miile de lăcuste îl fac, frecîndu-și aripile una de alta, zgomotul acela care e mai degrabă o muzică de pe altă lume... Cei cîțiva oameni pe care i-am cunoscut și mai ales Huan cu care m-am împrietenit și care-mi scrie și acum... Nu pot uita ceea ce m-a izbit cel mai tare: tenacitatea oamenilor, instinctul lor de conservare, liniștea cu care se pregăteau pentru apărare sau ștergeau urmele bombardamentelor. Oamenii aceia mi-au creat convingerea că există ceva de neînvins pe pămîntul ăsta.

Pavel Constantinescu: Cred că n-am să uit niciodată copiii din Vietnam. Copiii de la grădiniță, copiii care stăteau noaptea cu capul culcat pe marginea drumului și se uitau la convoaiele de trupe și tancuri. N-am să uit fetița aceea cu picioarele arse și clavicula ruptă, pe care medicii au botezat-o în spital Zung. Mama ei fusese ucisă în bombardament... N-am să uit sentimentul cu care filmam — mă gîndeam că poate locurile acelea mîine n-au să mai existe decît pe peliculă. Poate pentru asta acolo am simțit pentru prima oară valoarea unui metru de peliculă. Ceea ce filmam noi era unic, nu se putea reface, nu se putea reconstitui, era o mărturie care o dată pierdută ar fi fost pierdută pentru totdeauna... N-am să uit niciodată cît de tare speram într-un miracol: să se încheie pacea cît sîntem acolo și noi să filmăm, să înregistrăm pe peliculă miracolul acela... N-am să uit despărțirea de vietnamezi. Pînă atunci nu avuseseră timp să se ocupe prea mult de noi. Cînd am plecat însă, i-am simțit că se despart greu. Au stat tot timpul cu noi, am băut, am vorbit sau am tăcut uitîndu-ne pur și simplu unii la alții, și am descoperit dintr-o dată în oamenii aceia tăcuți și calmi atîta căldură și atîta dragoste cît nu mi-am închipuit că am putea trezi în niște oameni... De fapt, nimic din ce-a fost acolo nu se poate uita. Să uiți Vietnamul, este ca și cum ai uita că exiști.

*

Miracolul acela, pe care și-l doreau cei trei nu s-a produs. Oamenii Vietnamului continuă să trăiască între două bombardamente. Fetele își iau pușca din cui și ies în stradă cînd sună alarma. Copiii stau încă, noaptea, pe marginea drumului, se uită la convoaiele de trupe și tancuri și urmăresc cu privirile lor pline de inocență și curiozitate avioanele și bombele care cad încă.

Eva SÎRBU



Miracolul tenacității...

Miracolul calmului...

...și noi filmînd acest miracol

https://biblioteca-digitala.ro

MITOLOGIE

un diminutiv de amploare

Ate exercita pe teme minore poate duce la lenevirea spiritului și a condeiului, la înlocuirea efortului de substanță prin ornamente stilistice și inventivitate de suprafață. Dar rezultatul poate fi, uneori, paradoxal, ca, săpînd cu multă perseverență pe o verticală îngustă, să dai de acel strat profund unde se întîlnesc toate sensurile lumii.

Tema articolului de față e mai puțin decît minoră; e un diminutiv: «Starletele», adică steluțele. Ele apar, sclipesc o dată sau de două ori, și dispar. În zadar s-au străduit descoperitorii lor să le dea un nume: Jola-Jolie sau Sabine Sun — Sabina Soare. Literele licăresc o clipă pe firmamentul supraaglomerat, și se șterg apoi, o dată cu trăsăturile obiectului numit, cu surîsul, cu decolteul, cu bucla, cu șoldul celei propuse spre atenție și memorizare.

Pînă aci, nimic grav. Cei care inventă aceste steluțe sînt, uneori, producători, regizori, fotografi, alteori — cel mai adesea — domni vîrstnici și înstăriți, deveniți peste noapte astronomi. Obiceiul e vechi în lumea veche. Am putea consacra un paragraf:

a) ambiției. Nu confundați. Eliminați din sfera noțiunii datele vocației, ale aspirației, ale perseverenței. Circumscrieți la poftă de bani și de faimă rapidă.

b) metodelor. Reduceți la două: reclamă și exhibiționism. Reclama se obține cu generozitate financiară. Exhibiționismul rezultă tot dintr-un fel de «dărnicie». «Iată, vă ofer tot ce am», exclamă, mut, starleta, dezbrăcîndu-se parțial sau total. Și, într-adevăr, asta-i tot ce are.

c) dramei personale. Să numim «dramă» dezamăgirea starletei care nu devine star, a unei Miss Provincie care nu devine Miss Europa? Anii pierduți, care ar fi trebuit dăruiți cîștigării unei profesii? Golul și deruta care urmează?

Toate aceste paragrafe vizează subiecte cunoscute; ce se mai poate consemna sau deplînge în legătură cu ele? Cel mult am putea înregistra agravarea în secolul nostru a unor maladii mai vechi, sporul de spectaculozitate, perfecționarea mijloacelor de contaminare.

Poate că, mai grăitor decît orice, ar fi fost un material nud și necomentat în care s-ar fi alternat și contrapunctat citate din revistele de specialitate privind fenomenul starletelor și citate din ziare privind convulsiile, victoriile și eșecurile din lume, pretutindeni unde se desfășoară profunde acte vitale și de conștiință.

Dar, să pornim, totuși, de la diminutive. Să încercăm să deslușim acest vocabular în care expresiile de predilecție sînt: nimfete, starlete, mini-starlete, mini-jupe, micro-bikini, microb, vampă de buzunar (așa cum «livre de poche» e diminutivul de la carte) etc.

De unde moda diminutivului? Provine ea dintr-un dezgust față de noțiunea majoră, cea care obligă și cea care, înțeleasă, eliberează? Oricît de hazardate sau de deplasate ar părea speculațiile «filozofice» într-o aparentă mini-problemă, ne luăm răspunderea să le facem. Diminutivul nu este numai o dependință a noțiunii, o comprimare (uneori pînă la atrofiere), sau o nuanță, sau o podoabă, sau un

https://biblioteca-digitala.ro

STARLETA

starleta dulce deconectant

starleta candoare vinovată

răsfăţ. Cei şapte elefanţi mititei, în ordine descrescîndă — bibelou standard de acum cîteva decenii — nu sînt neapărat un răsfăţ al elefanţilor vii şi în mărime naturală, o nuanţă a lor, ci — mult mai plauzibil — o reducţie de gust şi umor îndoielnic care să dea iluzia unei forţe şi măreţii «la îndemînă», a unei anverguri batjocorite, a unei primejdii domesticite şi făcute neputincioasă. Diminutivul nu este noţiunea iniţială redusă la scară, ci deformarea conţinutului ei, în zona unei accesibilităţi false.

Dar tot diminutivul, în cazul nostru, poate rîvni la titlul unui fals de amploare, numit «diversiune». Şi lucrurile se complică. Pentru că, din necesitatea tactică de a deturna atenţia de la conflictele fundamentale, diversiunea provoacă, adeseori, noi conflicte care ajung chiar pînă la atrocităţi concrete şi care, oricum, îşi lasă dîra nocivă în mentalitatea contemporană, pe lungi perioade istorice.

Nu e exagerat să plasăm publicitatea «mini-ului» în sfera diversiunii?

Am cercetat peste o sută de reviste ilustrate de popularizare cinematografică şi mi s-a părut că fac o trepanaţie, simţind chiar nevoia unei lobotomii. Proliferarea monstruoasă a pseudo-problemelor, constituirea lor într-un organism malefic, dar viu, cu legile şi contradicţiile lui, nu mi s-a mai părut o temă de badinaj, ironia mi s-a părut insuficientă, ignorarea, o gravă eroare. Cred că, mai alarmantă decît orice simptom, mi s-a impus a fi concepţia patologică a transformării omului — a femeii — în *obiect*, care se asociază mai largului «cult al obiectelor», dîndu-i un accent paroxistic special. De la operaţia, mai elementară, de a nota dimensiunile obiectului (circumferinţa şoldurilor, lungimea picioarelor, perimetrul bustului), aspectul lui (blond, brun, roşcat), forma lui (oval, rotund, triunghiular) — se trece la notarea calităţii obiectului şi a funcţiei lui. În cazul starletelor, calitatea şi funcţia sînt: puterea de atracţie în planul sexualităţii. Iată, redusă la schematismul obiectelor, fiinţa omenească. O campanie vast regizată, la care-şi dau concursul, cu entuziasm, victimele, se transformă în fenomen, pe plan real şi ideal.

Nudul, abil învăluit şi dezvăluit, purtător al unui cap dichisit în amănunt, umple pînă la suprasaturaţie paginile unor reviste cinematografice. Starleta ieşind din baie, din piscină, într-o pijama desfăcută, ascunzîndu-se după un voal, după un prosop, după o pălărie, starleta în bikini, cu bustul sau cu ombilicul gol, în prim plan, ocupînd o jumătate de pagină sau una întreagă, starleta cu părul şi buzele sclipitoare, rîzînd voluptos, surîzînd extatic sau aruncînd priviri sumbre şi promiţătoare. Starleta care «are şansa de a avea 19 ani», cum se scrie dedesubt şi nimfeta care are 15—16, în clipa în care sînt elogiate pentru un dat care nu e un merit, sînt predate, totodată, ameninţării ineluctabile că nu vor mai avea 16 sau 19 ani, adică unei condamnări fără vină.

(continuare în supliment la pag X)

Nina CASSIAN

https://biblioteca-digitala.ro

Pictor, decorator și regizor de teatru, René Allio a reușit de la primul film «Bătrîna doamnă nedemnă», realizat cu cîțiva ani în urmă, să-și impună personalitatea sa oarecum ciudată.

Astăzi Allio a mai făcut un film, al doilea, inspirat dintr-un mediu binecunoscut lui: cel al actorilor. Titlul: «Una și cealaltă» (L'une et l'autre).

Și de data asta realizatorul încurcă cu bună știință cărțile, amestecă teatrul cu realitatea, nu ca să ne uimească, ci pentru că ficțiunea de pe scenă participă la viața personajului său.

Interviu acordat special pentru revista Cinema lui ROBERT GRELIER

Cine ești dumneata

René ALLIO

— Sînteți om de teatru, îi cunoașteți bine pe actori de vreme ce de ani de zile lucrați alături de ei, mai intîi ca decorator în trupa lui Roger Planchon, apoi ca regizor. Să fie acesta motivul pentru care ați făcut un film despre teatru?

— Nu mi-am propus să vorbesc nici despre teatru în general, nici despre actori în special. Intenția mea era să povestesc trecerea dificilă, pentru oricare dintre noi, de la vîrsta copilăriei la cea adultă. Dacă am ales mediul teatrului, este pentru că într-adevăr îl cunosc mai bine. Nu mă simt în stare să vorbesc decît despre ceea ce cunosc bine. Pentru mine teatrul este un loc unde se muncește ca oriunde în altă parte. Un loc unde actorul repetă mai multe ceasuri pe zi și unde seara joacă în altă piesă. Dacă am ales un teatru de periferie pariziană este tot pentru că el reprezintă astăzi o întreprindere colectivă culturală din cele mai interesante. «Bătrîna doamnă nedemnă» era și el în parte, autobiografic. Iar mediul familial pe care-l descriam era oarecum apropiat de cel pe care-l cunoscusem la Marsilia, în adolescență, pe cînd eram șofer pe un camion. O spun și o repet, actorii sînt muncitori ca toți ceilalți, cu singura diferență că majoritatea celorlalți muncitori au ales să facă altceva. Dar și actorii au aceleași probleme de leafă, distracții, familie... N-au nimic de ființe privilegiate. Pe de altă parte, nu există nimic fascinant atunci cînd arăt repetițiile și pregătirea pe care le necesită o piesă, aș zice chiar dimpotrivă, mă străduiesc să dărîm un mit.

Anne nu face nici o legătură între conținutul piesei pe care o repetă și propria ei dramă. Actorii nu fac niciodată vreo legătură între ceea ce trăiesc și ceea ce joacă. De aceea refuz calificarea de schizofrenie pentru oameni care nu fac decît să interpreteze situații pe care, odată ieșiți din scenă, le uită cu desăvîrșire.

— Care este subiectul filmului «Una și cealaltă»?

— Povestesc o criză: trecerea unei femei într-o altă vîrstă. Pentru prima oară ea devine conștientă de viața pe care o duce și vrea să-și asume singură responsabilitatea existenței ei, întocmai ca o persoană adultă. Vrea să zboare cu propriile-i aripi. Julien a reprezentat pentru ea, pînă acum, asigurarea unei existențe fără greutăți, fără probleme, un fel de refugiu în care ea se ghemuia în fiecare seară după muncă. Dar acum aspiră la altceva. Deocamdată nu știe exact la ce. Știe un singur lucru, că vrea să-și aibă viața ei proprie, să nu mai depindă de altcineva. Poate că nu despărțirea de Julien este soluția adevărată, esențial rămîne însă dorința Annei de a fi direct răspunzătoare de actele ei. Filmul nu trage nici o concluzie, nici nu pot să trag o concluzie. Problema rămîne deschisă.

De ce am ales teatrul ca mediu al filmului meu? Nu numai pentru că-l cunosc foarte bine, ci și pentru că era o posibilitate pentru mine de a arăta pe de o parte o muncă colectivă care pretinde inteligență și efort susținut, iar pe de altă parte manipulează ființe cu bagajul lor propriu de sensibilitate, de intelect și de probleme speciale, particulare. Dacă în plus am ales repetiția unei piese de Cehov, este pentru că ea traduce, pentru mine, nu drama Annei, ci pur și simplu o muncă în care tema morții se poate înrudi cu moartea copilului care a fost Anne pînă acum.

— Dar eroina își părăsește iubitul pentru că acesta este un ratat...

— Este adevărat. Dar adevăratul eșec constă în refugiul pe care Anne îl găsea în Julien. Și nu este neapărat necesar ca și ea să-și rateze viața, pentru că Julien este un ratat. Dacă va rămîne cu el, Anne știe că meschina ei viață va continua ca și pînă acum, că nu va avea copii, că va fi veșnic nemulțumită.

— Ați ales totuși o ființă ieșită cumva din comun. De ce?

— Criza pe care o traversează Anne poate să-l ajungă pe oricare dintre noi. Nu este o criză specifică doar pentru actori sau actrițe. Fiecare om este capabil, la nevoie, să se apere cu mijloace asemănătoare celor folosite de Anne. Aș fi putut alege ca personaj o vînzătoare într-un magazin, dar mi-ar fi trebuit prea multă vreme ca să mă documentez, nu este un mediu pe care să-l cunosc prea bine. Este foarte adevărat însă că Anne are apanajul omului cultivat, care se poate schimba mai ușor, și-i poate schimba și pe cei din jur, pentru că *înțelege* mai bine ceea ce i se întîmplă ei sau celorlalți.

— Ca să vă descrieți personajele, ați folosit o multitudine de amănunte, chiar și de decor, care devin o a doua realitate, poate mai convingătoare decît realitatea însăși.

— Îmi place să povestesc povești de fiecare zi. Îmi place să regăsesc în personajele mele gesturile mărunte ale omului de pe stradă. Cînd îți amintești de cineva, sau de ceva, de obicei îți vin în minte mai întîi detaliile. Ele și nu faptele mari, ieșite din comun, alcătuiesc viața noastră cotidiană.

— Puteți să vă caracterizați singur eroina?

— Este un personaj politic. De ce? Pentru că a arăta realitatea înseamnă de fapt a face politică. Această politică poate fi de dreapta sau de stînga, depinde de poziția pe care o iei față de realitatea care te înconjoară. Eu m-am străduit să fac o analiză marxistă a vieții pe care o trăiesc eu și cei din jurul meu.

Toată experiența unei lungi cariere pe scenă nu folosește la mare lucru în viață (Malka Ribowska și Claude Dauphin).

https://biblioteca-digitala.ro

OPINII

MOTTO:

«Nu sînt antifeminist, dar trebuie recunoscut că rolul soţului este determinant pentru arta unei mari actriţe. Ce-ar fi fost Karina fără Godard? Marlene fără Sternberg? Bardot fără Vadim? Şi ce n-ar putea fi Mercouri sau Darc dacă ar scăpa de Dassin sau Lautner? Dar, la urma urmelor, dacă ele preferă să fie fericite...»

Michel Cournot
(«Le Nouvel Observateur»)

...ŞI REGIZORUL A CREIAT VEDETA

Una din cele mai durabile nedreptăţi instaurate în relaţiile dintre lume şi lumea filmului este aceasta: liceenele, bacalaureatii, cosmeticienele, şoferii, vînzătoarele şi vînzătorii de cărţi şi pantofi, toţi oamenii harnici şi simpatici, care formează în două cuvinte «marele public», nu au ţinut şi nu ţin sub pernă sau în portvizit pozele lui Eisenstein, Jean Renoir, Antonioni sau Truffaut ci ale lui Rudolph Valentino, Clark Gable, Marlene, Marilyn, Brigitte Bardot. Omeneşte este curios — fiindcă oricît ar fi de divers gustul feminin, un bărbat ca Antonioni este cel puţin la fel de interesant ca Alain Delon.

Sociologic, problema nu este prea vastă: e doar o dovadă în plus că în secolul XX cinematograful nu s-a impus ca artă — deci prin creatorii săi — ci prin imensa sa forţă publicitară. Publicitatea nu e un fenomen obligatoriu nociv sau urît. Revistă de modă, revistă de coafură, revistă muzicală, trecere în revistă a cîte şi mai cîte se petrec pe lume — cinematograful, ca industrie, a făcut reclamă unui produs subtil, de o extraordinară eficacitate: visarea cu ochii deschişi, re-visarea, proiectarea şi re-proiectarea omului în alt spaţiu, în alt timp, pînă departe, pînă aproape, prin poveşti mişcătoare la propriu şi la figurat.

→

https://biblioteca-digitala.ro

Cerkasov — una din marile creații ale lui Eisenstein

...creînd lumea, printr-o operație necunoscută muritorilor: montajul.

Era un vechi instinct al omului — acela de a se mai vedea o dată cu ochii lui. Poezia, cuvîntul și muzica s-au dovedit prea abstracte pentru a-l satisface pe deplin; teatrul — prea static, pictura — prea exactă în «realismul» ei. Cinematograul ne-a adus la curtea regilor apușI,în budoarul Gretei Garbo, în brațele lui Rudolph Valentino, pe calul lui Dick Foran ș.a.m.d. La o privire aspră — acești oameni, acești actori sînt exact chipurile pe care orice mare fabrică le caută pentru produsele ei cosmetice, alimentare, farmaceutice, etc. Exploatat la maximum ca o mașinărie minunată, degradat de nenumărate ori — cinematograful poate fi privit într-o perspectivă rece ca o fabrică pentru antibiotice sufletești (nocive sau nu), pentru deconectante mentale, pentru loțiuni, gargare și nu o dată pentru paste de dinți mentolat-onirice. Toate aceste produse și-au găsit chipurile lor omenești pentru a fi larg răspîndite și, la urma urmei, inventarea Marlenei Dietrich, nu e cu nimic mai presus decît admirabila descoperire a penicilinei. Brigitte Bardot și Carbaxinul se întîlnesc într-un anumit punct, nu chiar la infinit. Și — ca în cazul penicilinei salvatoare care nu îndeamnă pe nimeni să se gîndească la acel domn genial numit Fleming, inventatorul ei — seară la cinematecă cu Marlene Dietrich nu ne duce deloc cu gîndul la cel care a creat-o, la Joseph von Sternberg. Ar fi extrem de interesant un studiu sociologic nevulgar în care s-ar urmări cum cultul vedetei de cinema, implicit ignorarea regiei, se dezvoltă o dată cu marile societăți de consum în care nici o valoare concret-comestibilă sau abstract-vitală nu se poate impune fără publicitate. Actorul-zeu e o reclamă (nu o dată de o excelentă calitate) pentru produsele cele mai diverse de lux sufletesc în societățile opulente. Dacă cineva nu e convins și mă bănuiește de schematism, să întoarcă problema pe dos și să constate cum în fiecare societate «săracă», în fiecare clipă a societății moderne cînd libertatea și marile probleme ideologice au avut întîietate asupra producției de mărfuri, cei care s-au impus în cinema au fost regizorii, regizorii fără vedete, regizorii care nu lansau vedete.

ACTORUL MARE

Eisenstein nu a creat nici un mare actor, nu s-a supus nici unui mare actor. El a lucrat cu Cerkasov și Cerkasov i s-a supus. Cerkasov a devenit prin Eisenstein un mare actor. La un film al lui Eisenstein te gîndești la Eisenstein. Mai mult: după ultimul război — în Italia istovită, dar străbătută de mari elanuri — neorealiștii vor respinge vedeta pînă la cultul non-vedetei, al neactorului, pînă la cultul străzii, al anonimatului individual. Rossellini va declara fără teamă că încalcă nuanța: «Eu îmi aleg actorii exclusiv pentru fizicul lor». Ce indignare trebuie să fi născut expresia aceasta disprețuitoare în rîndurile actorilor «mari»! Și totuși formula lui Rossellini este blîndă față de violența cu care Antonioni va respinge «actorul mare» în celebrul său interviu din «Express» (1961): «Mă întreb dacă există cu adevărat un mare actor de cinematograf și ce înseamnă în definitiv un mare actor de cinematograf. Un actor care gîndește prea mult e animat de această ambiție: să fie mare. Iată un obstacol enorm ce riscă să-i priveze jocul de mare parte din adevăr... O colaborare strictă între regizor și actor nu poate exista. Ei lucrează pe două planuri cu totul diferite. Regizorul nu datorează nici o explicație actorului decît pe cele cu caracter general asupra personajului și a filmului. Este primejdios să se ajungă la detalii. **În anumite cazuri, regizorul și actorul devin inevitabil dușmani»** (sublinierea noastră).

E un text scandalos, firește, atît pentru public cît și pentru vedetele sale: cum să ceri actorului să nu gîndească? Cum să-i interzici personalitatea? De ce el să nu fie mare, de ce e grav ca el să se socotească mare iar ambițiile dumitale de regizor să fie socotite sacrosancte și drepte? E limpede că Antonioni e mai vanitos decît toți monștrii sacri la un loc. E limpede că el încearcă o cucerire a puterii în lumea filmului, el încearcă să răstoarne puterea vedetei pentru a instaura dictatura regizorului. E limpede dar e și drept? Antonioni are dreptate?

BLESTEMUL

Practic — aceste idei tiranice și scandaloase au dus pe ecran la desăvîrșitul joc actoricesc din filmele lui Antonioni. Tocmai omul care a cerut actorului să nu gîndească a lansat eroii cei mai intelectuali în cinematografia ultimului deceniu, femeile și bărbații devorați de gîndire, oamenii care resimt cel mai acut criza timpului, criza născută între instinct și reflexe. Practic — Antonioni a lansat cel puțin o mare actriță, Monica Vitti, «actriță-copac», actriță în fața căreia se ridică nu o dată obiecția stupidă că gîndește prea mult, prea complicat, etc. E însă straniu și tonic cîte insuccese notorii a avut Monica Vitti în filmele în care n-a fost dirijată de Antonioni și mai ales în filmele comerciale. În fond, orice mare regizor își blestemă cumva actorii, mai ales atunci cînd se preface că-i disprețuiește, cum e cazul aici. E un blestem-binecuvîntare.

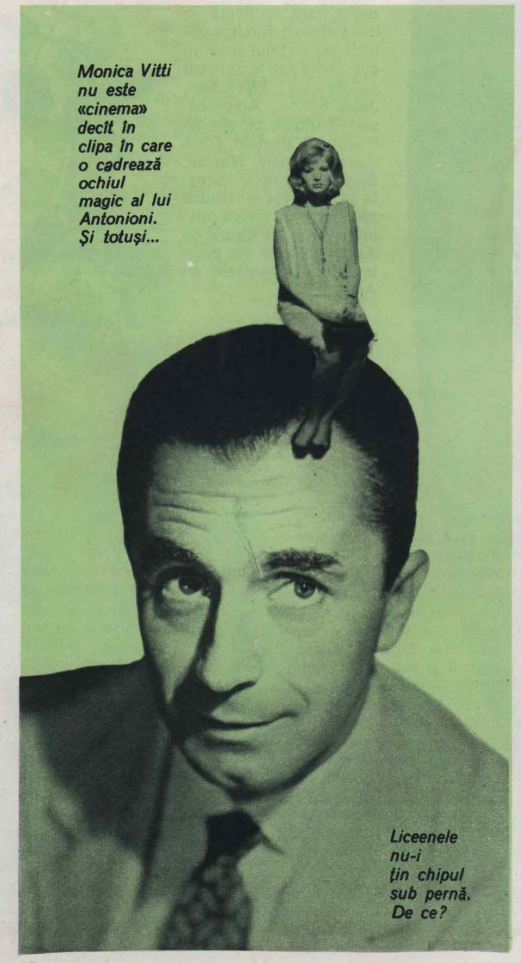
ADEVĂRUL

Teoretic—Antonioni și cei care i-au împărtășit ideile extreme (chiar și un orgolios ca Godard a consimțit la ele) nu făceau altceva decît să ceară și să realizeze întoarcerea cinematografului la sursele sale, nealterate de marele joc actoricesc. Nu era vorba de nici o vanitate deșănțată, de nici o meschinărie conjuncturală, reveneam la un adevăr biblic, perfect verificat în istoria cinematografului: dumnezeu a creat femeia, regizorii au creat filmele, niciodată vedetele nu au creat regizori. Urmăriți ciclul Bette Davis la televiziune și socotiți cîți regizori mari s-au ridicat dintre cei ploconiți cu aparat cu tot la picioarele incontestabilei tragediene. Poate John Huston («Viața ei»), dar cine e Michael Curtiz, cel care a făcut «Elisabeth și Essex»? Cine e cel care a făcut «Iubirea lor»? Sau acest Rapper, cel care s-a lăsat dirijat de ea în «Dor nestins»? Oameni trecuți la etc. sau chiar omiși în orice istorie a filmului. Nici un regizor nu poate fi salvat de o vedetă și vai de acei care caută o asemenea salvare! Dar de ce să ne intereseze soarta regizorilor, de ce să fim îngrijorați că din domnul Curtiz n-a rămas nimic, cînd Bette Davis e nemuritoare? Bette Davis nu e film, nu e cinema, «mare cinema»? Cu toată stima și considerația — nu. Bette Davis — ca Bette Davis, «în sine», cum se zice — nu e cinema și dacă această propoziție ne va intra bine în cap vom face o mare revoluție în viața noastră de cinefili. Căci:

— «Actorul este doar unul din elementele imaginii» (Antonioni).

— «Actorul de film nu este cu necesitate axa narațiunii, purtătorul tuturor sensurilor ei; acțiunea cinematografică e totdeauna aptă să pătrundă în regiuni care dacă în general conțin ființe umane, le includ într-un mod doar accesoriu și nespecific...» (Kracauer)

— «Actorul reprezintă mai curînd specia și nu un individ determinat, iar ființa sa privită ca întreg, încetează de a mai fi sacro-sanctă»... (același teoretician, Kracauer).



Monica Vitti nu este «cinema» decît în clipa în care o cadrează ochiul magic al lui Antonioni. Și totuși...

Liceenele nu-i țin chipul sub pernă. De ce?

https://biblioteca-digitala.ro

Anna Karina
înainte de a filma cu Godard
...și după
Diferență de o lume!

— «Actorii de film au funcția unui material brut și sînt introduși în contexte care nu țin seama de ei ca personalități și ca actori... El SÎNT OBIECTE PRINTRE OBIECTE...» (tot Kracauer).

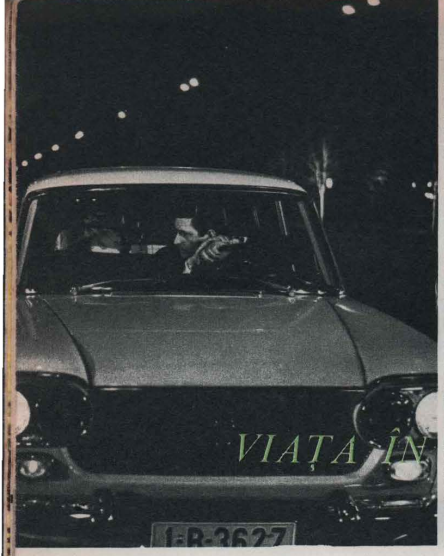
DEMIURGUL

Firește, îți trebuie nervi tari ca să nu sari în sus — fie că ești spectator în secolul XX, fie actor, mai ales actor — citind aceste afirmații. Nu prea văd mulți care să accepte că într-un film Brigitte Bardot e doar unul din elementele imaginii, Belmondo — un material brut, Liz Taylor — un obiect între obiecte. Teoreticienii au înnebunit? Nu! Ei nu atacă actorii, nu-i desființează, ei stabilesc doar raporturile cinematografice normale dintre cai, copaci, actori, cufere, tarte de frișcă, coji de banană, frînghii, călăi, femei fatale, cărți poștale, revolvere — și regizori. Pentru regizori — ca și pentru Cel de Sus — toate ființele și obiectele sînt materiale egale în importanță care se vor diferența doar printr-o operație specială, doar de el cunoscută, numită cadraj și apoi montaj. Atunci un copac și jocul unui copac pot fi mai interesante decît chipul lui Mastroianni și jocul lui. E exact ce s-a întîmplat cu Cel de Sus care în montajul lui a putut constata că o gînganie ca boul-lui-dumnezeu e deseori mai semnificativă decît un crocodil și agonia unui leu poate fi mai puțin interesantă decît moartea unui funcționar de la muncă și salarii. Cinematograful — ca artă, nu ca industrie — e tocmai perpetua, încăpățînata răsturnare de raporturi între om și natură, obiecte și ființe, arta prin care un om înfometat își poate mînca ghetele ca pe un rasol de pește și o locomotivă poate participa — ca orice soldat — la luptele pe viață și pe moarte dintre armatele dușmane. Cu regret — căci ar fi mult mai simplu, n-am avea atîtea bătăi de cap și am merge la cinema ca la teatru — cu regret, mecanismele acestor magice răsturnări, cheile cu care se încearcă deschiderea unor coridoare spre sens nu sînt în mîinile actorilor, niciodată. Ei sînt interpreți, desene ca în desenele animate, obiecte printre obiectele unei lumi pe care ne place s-o numim lume regizorală. Regizorul e Cel de Sus, regizorul e creatorul. În capul lui se sparg toate, mai ales de cînd s-a revenit și la practica regizorului-scenarist, așa cum a fost în zilele genezei filmului. El e responsabilul cu destinul, el e cel care modifică, răstoarnă, decide, abrogă, însuflețește, mortifică și iar însuflețește. El poate face dintr-un copac — un actor, și dintr-un actor — un liliac. Ce poate face un actor dintr-un regizor? De obicei un sclav evoluat.

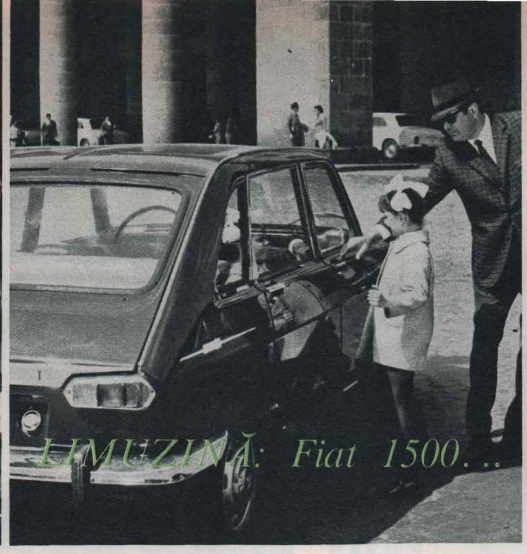
Firește că această dreaptă tiranie nu scutește nici un regizor tiran să facă filme proaste, să strice idei bune, să rateze de nenumărate ori. **Într-un articol recent (Cinema, nr. 3/1968) se arată cum poate să dea de dracu' orice regizor, total sau nu. Dar dumnezeu de cîte ori n-a dat de dracu' — cine nu o știe?**

Paul RUSESCU

https://biblioteca-digitala.ro



VIAȚA ÎN LIMUZINĂ: Fiat 1500...



Renault 16...

FILMUL NOSTRU ȘI IDEILE LUI FIXE

VIAȚA

V-ați gîndit vreodată mai atent și ați încercat să vă recompuneți în memorie interioarele care-i găzduiesc pe eroii filmelor noastre contemporane? Faceți efortul, și atunci veți remarca: cea mai mare parte din locuințe seamănă între ele, cea mai mare parte sînt, dacă nu ultraelegante, măcar «șic», cea mai mare parte au aerul prospectelor magazinelor de mobile și toate la un loc poartă peceta «made in Buftea». O mare parte din interioarele filmelor noastre sînt prea nou-nouțe, n-au uzura vieții. Ele nu se armonizează cu personajele, nu formează acel tot absolut necesar. Eroii trăiesc în ambianțe, cel mai adesea impersonale. Decorul nu participă la ceea ce se întîmplă, iar personajul nu-i imprimă nimic din ceea ce îi este intim. Și aparatul de filmat fuge de decor, ca de ceva amorf, ca de ceva care nu poate vorbi despre un mediu.

INTERIOARE CA-N FILME

De multe ori cineaștii n-au găsit măsura, au poleit acolo unde nu era nevoie de poleială, ci doar de o reflectare realistă. Și ne-am trezit într-o frumoasă lume a apartamentului «super». Totul este retușat, «pus la punct». Realitatea a fost dată afară și în locul ei s-a instalat temeinic iluzia de platou. Și așa a apărut în filmul nostru inspirat din actualitate o *monotonie a interiorului*. Și așa s-au perindat prin fața ochilor neîncrezători ai spectatorilor o dichisită locuință a unui inginer dintr-un anume loc al țării («Mîndrie») și o alta, mai sofisticată și mai încăpătoare, a unei inginere dintr-un alt loc al țării («Gioconda fără surîs»), o prea lustruită garsonieră a unui artist nerealizat («O fată fermecătoare») ș.a.m.d. În aceste locuințe (și în altele care le seamănă) viața nu este cea adevărată, petrecută la lumina unui bec obișnuit, ci o viață înfrumusețată, desfășurată la lumina reflectoarelor, sub inscripția «atenție, se filmează!» În aceste interioare-standard nimeni nu se simte acasă.

Și nu v-ați mai întrebat dacă personajele acestea din filme nu simt și ele nevoia să intre într-o bucătărie, să mănînce (nu «ca pe scenă», fiindcă astfel de «mese» se mai iau și în film) sau să spele (nu neapărat în spatele unui panou transparent pentru a ne oferi o imagine de garantat succes comercial). Probabil că autorilor noștri de film li s-au părut prea «prozaice» asemenea lucruri, probabil că ele nu-și aveau locul într-o frumoasă lume roz. De ce să arăți o bucătărie în care au rămas și vase nespălate? De ce să arăți o baie în care faianța nu are un luciu perfect? De ce să aduci aminte de obosealâ, de canoanele vieții cotidiene, de micile și marile ei greutăți? Totul poate să fie atît de strălucitor fără «astea»!

Sînt desigur și unele filme inspirate de actualitate (puține la număr) cu interioare care au ceva comun cu un mediu, care reflectă o stare de spirit, care nu sînt de loc «super» (în eleganță sau modestie). Una din schițele filmului «Anotimpuri» descrie adecvat cadrul, interiorul potrivit pentru dezvăluirea unui personaj feminin; unul din episoadele filmului «A fost

VIAȚA ÎN BAR: Gordon's Dry Gin... Courvoisier...

https://biblioteca-digitala.ro

Opel Admiral... BMW... Peugeot... Și mai avem și altele...

ÎN ROZ

prietenul meu» găsește în ambianță ecoul exact al stării sufletești prin care trece eroul (camera de burlac în care se refugiază Tudor), cîteva interioare, mai deosebite, mai legate de soarta personajelor sînt și în «Poveste sentimentală»; în «Dimineţile unui băiat cuminte» reține atenția — din puținele interioare, unele tratate numai corect — camera în care are loc mica petrecere. Ne este greu însă să citãm un film cu temă contemporană care să fie eliberat pe de-a-ntregul de acele intericare neutre, comode, și bune la toate. Ar fi poate mai nimerit să întrebam: nu ar fi cazul ca cineaștii noștri să apeleze mai mult la interioare autentice (între altele ar fi și mai rentabil!)

Cîteva din exemplele pozitive pe care le-am dat mai sus pledează în acest sens. E adevărat că ar fi nevoie și de personaje mai consistente, că ar mai fi necesare și drame mai adevărate. Fiindcă ceea ce cartonul mai acceptă, zidul de cărămidă trădează.

BARUL ȘI LIMUZINA

Barul! Iată o altă ambianță preferată a autorilor noștri de filme contemporane.. Aproape nu există film la care eroii să nu meargă la bar cu aerul unor obișnuiți. Aproape nu există film în care să nu se consume o scenă pe un fundal în care se văd sticle de whisky, bar-men-i cu shakere, saxofoniști în smokinguri. Odată scăpați de sub acoperișul unor case în care nu le prea vine la îndemînă să se destăinuească, eroii dau buzna spre barurile știute și neștiute de spectatori (fiindcă și aici realizatorii aleg mai ales soluția unor prea frumoase baruri de platou). Și acolo, învăluiți în fumul de țigară, dialogînd cu partenerul (sau partenera) în fața paharelor pline, totul merge strună. Minidramelor le șade bine în ambianța clar-obscură! E loc și pentru ceva dans, și pentru o trompetă și pentru două-trei numere de varieteu. E loc pentru toate. Regina Iluzie este atotstăpînitoare. Filmele polițiste (de la «Pisica de mare» la «Amprenta») trăiesc adevărate delicii ale scenelor de bar; Faustul modern este dus și el, într-un bar, poate singurul descris cu un anume haz.

Foarte rar îl vezi pe unul dintre eroii noștri de film contemporan alegînd și un local mai puțin central, mai puțin «bine», mai puțin modern. Viața începe și se termină pe marile artere (dacă nu pe marea arteră). Viața începe și se termină în locuințe «super», în localuri «super».

Mai de curînd, filmul românesc a descoperit un alt element demn de acea «frumoasă viață în roz»: automobilul. Poate e inexact spus «mai de curînd». Fiindcă din recuzita de totdeauna a filmelor noastre polițiste, alături de ochelarii negri și femeile fatale, face parte și automobilul elegant. Chiar dacă așa stau lucrurile, cineaștii noștri mai trăiesc bucuria descoperirii. Într-un singur film («De trei ori București») realizatorii au pus trei mașini de tipuri diferite și cu număr diferit de cilindri spre a ne vorbi despre un oraș. Bietul personaj-pieton a fost dat deoparte. Repede de tot au apărut și limuzinele «super». Repede de tot au început să se înfiripe explicații dramatice la 100 de kilometri pe oră. Povestea omului de pe stradă n-a fost încă spusă și ne așteaptă de pe acum povestea omului în automobil.

AI. RACOVICEANU

Johnny Walker... Dar să nu ne îmbătăm de ochii rele...

https://biblioteca-digitala.ro

SAVEL STIOPUL

El despre Ea

DANA COMNEA

Foto: A. Mihailopol

Foto: Marin Ivanciu

Dana... Meditație post factum...

Cei mai frumoși ochi... «de cinema»... Ochii de azur (nu numai coloritul!) ai cinematografiei noastre care n-au strălucit așa cum se cuvenea în nici o peliculă color din cîte s-au făcut... Și asta nu din cauza Danei...

O fotogenie, o expresivitate și o linie care, adăugate unui talent afirmat incontestabil, ar fi meritat o recunoaștere mai fermă...

O gură făcută parcă să întruchipeze acele inefabile nuanțe și candori ale lumii filmului, un glas cu rezonanțe subtile de violă și izbucniri vibrante de cello... Nu i-au fost oferite nici acestei guri, nici acestui glas niciciînd textele așteptate. Dana Comnea, chiar dacă a vorbit, a rămas în filmul românesc mută...

Niciciînd acestei fețe vibrante, aidoma oglinzii niciodată liniștite a unui lac de munte animat de boarea unei brize, nu i s-a oferit prilejul acelui freamăt al adevărului vieții și artei, pe care încă îl așteaptă parcă...

Dana Comnea, nume cu rezonanță de vedetă...

Trăindu-și parcă predestinat și viața și arta în oscilații barbare dincolo de tiparele și normele previzibile, cu acea dăruire căreia îi scapă limita realului și calculul profitului. Cu acea generozitate conștientă de valoarea sa, inconștientă de prețul ei, care e stigmatul celor aleși să confunde arta cu viața, să ofere marile trăiri care consacră...

Dana... «Vedeta»... Care ar fi putut să fie «vedeta».

Noi, cei de partea cealaltă a aparatului o știm, și cînd ne gîndim la Dana, cînd o întîlnim și-i ocolim privirea dreaptă, prietenească, în care întîlnim reproșul inconștient desigur, cînd îi strîngem mîna pe care ne-o oferă cu acea camaraderie proprie caracterului ei deschis și sincer, demult respectat, cînd, vai, o vedem pe ecran din nou și din nou pradă acelorași tipare,... mi se strînge inima.

Și ne amintim... Sclipirea de stea într-o operă meteorică însemnînd promisiuni... În «Viața nu iartă»... un cadru exploziv de viață cinematografică adevărată care nu se poate uita: curtea pustie a unui regiment, ploaia, o fată subțire cu ochi de Cleopatră și mișcări de tînără felină traversează la adăpostul unei insolite umbrele...

Apoi un prim plan mustind de feminitate poetică în «Alarmă în munți»...

Ne amintim de chinul corsetului de fier al unui rol de mucava într-un film de tristă amintire...

Apoi... Apoi patru ani de inexplicabilă tăcere.

Patru ani de tinerețe...

Matură, reușesc s-o distribui în «Anotimpuri» într-un rol mutilat din care nu reușesc azi să selecționez decît niște prim planuri sensibile și o scenă de dragoste pe care să le fi meritat Dana.

Apoi...

Noi nu avem vedete. O știm. Dana care era predestinată să fie, e azi o reputată actriță «de teatru și cinematograf». Publicul, care are intuiție, a așteptat-o...

Noi, și cînd spun noi, nu înțeleg doar regizorii, ci toți din această lume, «cinematografia» (scenariști, directori, operatori, machieuri, scenografi, etc.) în care Dana a fost din prima clipă o apariție, noi am contribuit din cîte și mai cîte motive să nu apară așa cum era, cum e ea...

Pînă cînd?

Oare cînd va apare noua Dana, vom ști să nu repetăm istoria?

https://biblioteca-digitala.ro

cinema
SUPLIMENT

COMPLEMENTUL ȘI ATRIBUTUL

(Gramatica acțiunii, II)

Cronica unui posibil cineast

MARIN SORESCU

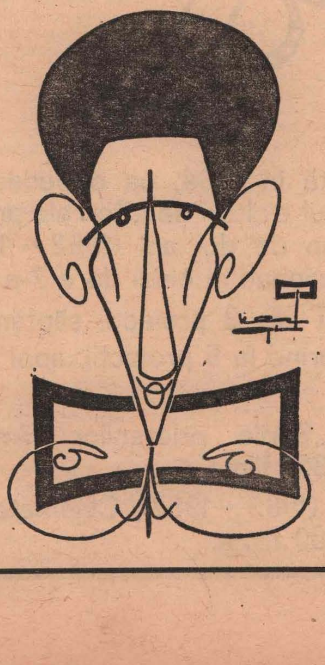
Motto:

Acum mă întorc în maimuță și zic:
— Că-te jos din mine, vreau să rămîn singur în copac.
— Rămîi, zice ea, să vedem dacă-ți dă mîna să trăiești în copac pe vremea asta: ne defrișează.
— Nu mai vreau ieșire la maimuță, zic, sînt un animal perfect, rotund, împlinit. Sînt un animal independent.
— Du-te... (indescifrabil)

În acțiunea lui de defrișare, de clarificare a problemelor, omul modern distruge *explicînd*. Asta e așa, cealaltă vine în felul următor, povestea cu vagul stă cam astfel, misterul e de natură atomico-mistică ș.a.m.d. Face lumină peste tot, îndreaptă un reflector spre cosmos, își pune unul în cot — și pînă la urmă rămîn neînțelese și cosmosul și cotul.

Îmi pare rău de filmele de altădată. Erau bune. Notabile. Dacă un băiat iubea o fată — însemna o acțiune interesantă. Acum se întîlnesc sute, mii de oameni, și nu se mai întîmplă *nimic*. A scăzut și natalitatea. Rar dacă mai auzi un scîncet de copil — și acela fals, trucat, scos de un moșneag. Apoi s-au rărit chiar și scîncetele de moșneag. În schimb, a crescut mortalitatea. Numai în filmele despre cel de-al doilea război mondial mor într-una cîteva milioane de oameni. Zilnic, prin toate sălile de spectacol sînt împușcați, bombardați, suiți în streang, trași prin sabie oameni nevinovați, figuranți prost plătiți, nebărbieriți, cu casă grea. Dacă nu se va pune capăt acestor producții, omenirea va dispare în următorii 15 ani (cifra e aproximativă). Și mi-ar părea rău de ea. E o omenire bună. Notabilă. Iubește arta, frumosul. Merge la spectacole.

Trebuie să recunoaștem însă că nu avem întîmplări bune. (Vorbesc la nivel de glob). N-ai ce vedea! Ar trebui să se întîmple ceva, altceva, mai frumos, mai colorat, mai nu știu cum. Acum cînd sîntem cu un picior în cosmos, în poziția de start obișnuită, poate pică vreo acțiune mai inedită în ochii noștri holbați în sus. Tot așa, un reporter cinematografic intrat sub apă, în timp ce filma rechinul ce venea spre el să-l mănînce (ceea ce s-a și întîmplat) tot așa și el, poate că cerea o acțiune închegată lumii acesteia. A rămas în aparat pelicula, cu o apă tulbure și un rechin destul de clar, plus dorința vagă a mortului de ceva închegat. Vreau să spun că întîmplări adevărate s-ar mai găsi. Cine e dispus însă să se scufunde în ele, pînă la o adîncime de o sută-două de metri, fără aer, fără mamă, fără tată, singur cu destinul său și cu pasiunea sa de cunoaștere? Marii actori care căutau întîmplările cu lumînarea, ca Charlot, cel mai mare *întîmplagiu* din lume, (nu putea merge pînă la chioșcul din colț, să ia un ziar, fără o aventură extraordinară) — au îmbătrînit. Și noi? Ce exemplu îi dăm noi lui Charlot? Plecăm după ziar — și chiar îl luăm — și asta e tot. Mulțumesc, nu vreau să văd chestia asta în film!



Dar întrebarea e alta: dacă filmul e chemat să clarifice lucrurile sau să le lase așa? Să distrugă misterul „corola de minuni" sau să-l sporească, să științifice lumea pînă la strepezire, în spiritul rigid al profesorului chel, care-ți arată cu degetul sufletul, spunînd: acesta e sufletul omului, e format din cap, trunchi și membre... sau s-o lase să moară așa, extraordinar de bogată și încîlcită? Pasărea Phoenix, după ce i s-a explicat științific că nu poate, că e absurd să învie din propria-i cenușă, n-a mai înviat. Fiecare avem acasă o pasăre Phoenix moartă, cu propria-i cenușă — care stă degeaba, nu mai învie, pentru că a aflat, destul de tîrziu, că din punct de vedere rațional e o imposibilitate. Poate că celelalte arte au murit demult și filmul e cenușa lor ajunsă la conștiința de sine. (Spun în paranteză că eu nu cred în înlocuirea teatrului cu televiziunea, în înlocuirea inimii cu splina — fiecare să stea la locul său). Poezia, imaginația, visul, cred că ele pot constitui atributul și complementul unei acțiuni posibile. Legile gramaticale ale unui film trebuie să fie legile gramaticale ale acestor activități pe care nimeni nu le poate formula. „Lăsați aparatele să viseze" — iată un îndemn, care se va face tot mai des auzit, spre anul 4000, cînd și aparatele vor suferi îngrozitor de astenie. „Mai lăsați-le naibii să mai viseze!" (Îndemnul va veni tot din partea unui aparat.)

În legătură cu substituția artelor. Asta n-ar folosi cu nimic nimănui. Maimuța nu e mai fericită că omul s-a tras din ea. Mă gîndesc dacă morții s-or fi bucurînd de moarte, cum ne bucurăm noi de viață. (Pentru că bucuria în univers trebuie să fie echilibrată. Nu viii — mai mult, și morții — mai puțin. Universul nu e zidit pe decalaje.) Mă gîndesc, cum ar veni chestia asta filmată? Îți trebuie întîi un scenariu de o sută de pagini, apoi niște oameni vii, niște oameni morți; pînă îi găsești, pînă îi selecționezi, pînă ți-i aprobi, pînă ți-i așezi — mor cei vii, învie cei morți; și altă muncă, alte replici, alte aranjamente — și iată cît de greu intră niște probleme fundamentale în film.

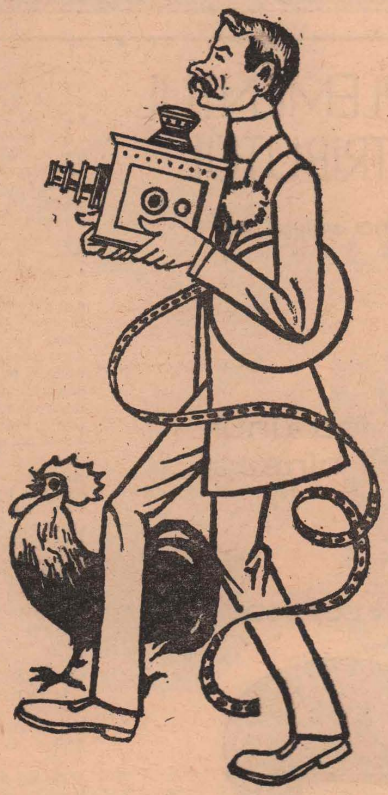
Și-ar mai fi ceva: cinematograful a venit să aducă pacea sau sabia? Dacă — sabia, atunci noi, oamenii pașnici, ne retragem. Noi sîntem fragili, și pentru că toți ai noștri de mai înainte s-au fript cu săbii adevărate, noi suflăm și în săbiile de tinichea și carton. Iar dacă pacea — atunci ce mai căutăm la film? Să vedem niște întîmplări cenușii, lipsite de orice dinamism? Iată în ce dilemă se află, structural, acțiunea. Ca o zebră care nu știe cum să iasă dintre dungile-i de pe spinare, sau cum să rămînă între ele, fără a cădea în fatalism.

https://biblioteca-digitala.ro

MERGEȚI LA CINEMATECĂ? DE CE?

Iată întrebarea pe care am adresat-o acum, la încheierea celei de a 4-a stagiuni a Cinematecii:

- cîtorva dintre cei care au înființat-o și au organizat-o;
- cîtorva critici;
- celor care i-au dat rațiunea de a exista: cinefilii.



- Cinemateca a luat ființă în 1964, ca o necesitate demonstrată de succesul ciclului de „Seri ale prietenilor filmului" care, timp de doi ani (1962—1963), au atras un număr de pasionați ai celei de a 7-a arte.
- Cu un program inițial de 3 proiecții săptămînal, Cinemateca a trecut curînd la 5 proiecții, apoi la 7.
- Repertoriul în cifre:
  — În primul an cu „Serile prietenilor filmului" s-au proiectat circa 80 filme.
  — În stagiunea trecută (1966—1967), Cinemateca a proiectat aproximativ 200 filme.

Organizatorii

• Să atragem tineretul!

DUMITRU FERNOAGĂ, unul dintre inițiatorii Arhivei naționale de filme și ai Cinematecii:

În primul rînd, cred că denumirea de Cinematecă este improprie în cazul nostru. De fapt, este vorba de o sală a Arhivei naționale de filme, iar diferența nu este numai de titulatură, ci de statut, condiții, posibilități. Deci, fiind vorba de fondul de filme existent în Arhiva noastră și de o legislație internațională (un regim al licențelor care limitează numărul peliculelor ce pot fi prezentate public), programele actualei noastre Cinemateci sînt, în mod fortuit, mai puțin cuprinzătoare decît ar dori organizatorii lor.

Există însă cîteva motive de mulțumire:

• În condițiile date, cred că programul are o formulă fericită — capabilă să răspundă interesului atît al publicului avizat, cît și al celui nespecializat.

• Expozițiile din hol sînt începutul creării unui muzeu al cinematografiei și dau posibilitatea unei informări mai substanțiale.

• Caietele-program sînt la nivelul oricărei cinemateci din lume.

Dar mai rămîn încă multe de făcut:

• Nu a existat și nu există o preocupare pentru atragerea unor categorii mai largi de spectatori — de pildă, tineretul studențesc, preocupat de cinema dar insuficient prezent printre spectatorii cinematecii (popularizarea programelor în facultăți, acordarea unor facilități în ce privește obținerea abonamentelor ar fi bine venită).

• Să se ia urgente măsuri pentru renovarea sălii.

• Programarea reluărilor în cursul dimineții nu este o formulă bună, deoarece reluările — pe lîngă că nu intră în profilul cinematecii și ar trebui să fie preluate de un cinematograf din rețea — nu pot fi vizionate la orele respective de o întreagă serie de spectatori.

• Ce facem în provincie?

CONSTANTIN BOERIU — directorul „Casei cineaștilor":

Cred că a venit vremea să ne gîndim cu toată seriozitatea la o problemă. De filmele prezentate în cadrul Cinematecii nu trebuie să profite numai cinefilii din București. Acestea trebuie să-și deschidă drum către marile orașe ale țării: Iași, Constanța, Craiova, Cluj, Ploiești, Brașov, ca să amintim numai cîteva. Desigur, crearea unei săli cu un specific cum este cel al Cinematecii ridică un întreg complex de probleme greu de rezolvat. Pînă atunci, consider că există o soluție pe cît de posibilă, pe atît de rezonabilă. Să inițiem „o zi de cinematecă" în cadrul cîtorva cinematografe din rețea în fiecare din centrele pe care le-am amintit și, evident, și în altele în care acest lucru este cu putință.

• Să renunțăm la traducerile orale
• Cic'uri prea lungi, monotone

CONSTANTIN POPESCU — documentarist:

Trebuie să renunțăm complet la traducerile orale și să îmbunătățim

https://biblioteca-digitala.ro

sistemul de titrare prin retroproiecție. A doua obiecție o fac în privința caietelor-program care cred că apar la intervale de timp cam mari și ar trebui dublate cu fișe săptămînale care să ofere spectatorului mai multe date concrete despre filmele programate. În al treilea rînd: repertoriul. Cred că sistemul ciclurilor este indispensabil, dar ele ar trebui să se restrîngă pe o perioadă de timp mai mică. Exemplul stagiunii trecute, cu numai două cicluri — Stroheim și Lang — au făcut ca filme interesante să devină monotone. Cred că lungimea ideală a unui ciclu ar fi de o lună, adică patru filme. Formula prezentă se apropie mult de acest deziderat. Ciclurile — Ford, școala cehă și melodrama, filmul polițist — cuprind fiecare numai cîte cinci filme.

• E adevărat! Unele pelicule sînt prea uzate

ION NEACȘU — responsabilul sălii din Bul. Magheru:

Cred că e nevoie să cunoaștem bine și concomitent gustul spectatorului mai vîrstnic, dornic de a revedea filmele care au făcut epocă și pe cele ale spectatorului tînăr. Măsura adoptată ca spectacolele să fie împărțite în două cicluri — prin abonamente A și B, ca primă intenție — se pare că a fost bine primită de majoritatea spectatorilor noștri.

Inițiativa de a se pune la dispoziția spectatorilor un program de sală variat și bine realizat tehnic, cu o serie de date și documente fotografice referitoare la istoria cinematografului, a ciclurilor de filme, constituie o realizare inspirată. Numai că cele 1500 de exemplare sînt insuficiente pentru a face față cerințelor actuale. Mai există și o altă dificultate, din cauza condițiilor de tipărire ale Arhivei naționale de filme, ele apar spre sfîrșitul abonamentului, deci cînd spectatorul a vizionat o bună parte din filme.

În ce privește vizionarea filmelor, dorim în primul rînd să scutim spectatorul de eforturile la care este solicitat fie de traducerea orală, nesincronă cu filmul, fie de titlurile retroproiectate, care apar colorate în galben, obositor pentru ochi. În acest sens, am cere un sprijin mai eficient Laboratorului de la Mogoșoaia, care ne livrează peliculele și care nu răspunde cu promptitudine la programările noastre, provocînd schimbări neașteptate. O cauză obiectivă care ne împiedică, de asemenea, să oferim spectatorilor vizionări la nivelul cerințelor, este condiția peliculelor uneori prea vechi, prea uzate. Ciclul Stroheim, sau filme ca „Montparnasse", „În umbra prohibiției" sînt exemple de vizionări șterse, neclare, care pe bună dreptate au iritat spectatorii obligîndu-i uneori să părăsească sala nemulțumiți.

Criticii

• Filmele să fie precedate de cuvîntul unui critic

D.I. SUCHIANU:

Încă din 1957, am publicat în „Viața Românească" un articol în care arătam că prima condiție pentru a crea o școală de film românească și un public cu adevărat cunoscător, este înființarea unei arhive de film și respectiv a cinematecii. În 1958, Arhiva națională era înființată. Cinemateca funcționează numai de 4 stagiuni. Dar nu aș putea spune că de la început s-a făcut ceea ce trebuia în folosul creatorilor și al publicului. În cadrul Cinematecii, la început, prezentarea filmelor era precedată de o conferință. Ele nu serveau nimănui. Pentru că nimeni nu poate fi interesat să afle biografia autorului sau palmaresul filmului cu cîteva clipe înainte de a-l vedea. Cine vrea le găsește și în cărți. Ceea ce interesează este ca să se explice frumusețea filmului, a ideii lui, pe scurt să înțeleg filmul.

Apoi să se termine o dată cu bazaconia ciclurilor pe genuri, pe autori. Te plictisești; este ca și cum la o masă ai mînca cinci feluri din aceeași mîncare, chiar dacă ar fi altfel asezonată. Trebuie să ni se dea filme bune și atît. Indiferent de gen, de autor, de actori. Dimpotrivă, trebuie să se asigure o prezentare cît mai variată de genuri, presupunînd că acestea există ca un dat fix, de autor etc. Nici cronologia nu trebuie să fie considerată un criteriu sacro-sanct. „Dolce vita" ilustra deșertăciunea high-life-ului occidental. Dar aceeași temă a fost tratată încă cu mai multă profunzime nu după, ci cu mult înainte de filmul lui Fellini, și anume în „Infidelele". Dacă ne ambiționăm totuși să ne menținem la ideea ciclurilor, ele și-ar mai găsi un sens, numai axate pe actori. Actorul mare rămîne mare și în filmele bune și în cele proaste. Dar în ceea ce privește regizorul, dacă alegem numai filmele sale bune, dăm publicului o idee greșită asupra operelor sale. Dacă le alegem și pe cele proaste, îl informăm corect, dar în schimb îl plictisim. Singurul meu deziderat ca spectator și critic al filmelor de la Cinematecă este ca ele să fie bune și atît.

• Mai multă exigență în întocmirea programelor

GEORGE LITTERA:

Să repetăm încă o dată: Cinemateca trebuie să devină o prezență cu adevărat vie în viața noastră culturală, nu un muzeu cu piese insignifiante și prăfuite. În primul rînd trebuie să ne intereseze calitatea filmelor care se prezintă; e nevoie de o exigență mult mai mare în întocmirea programelor. Au fost arătate cîteva filme submediocre pe care nu le poate apăra nici alibiul valorii istorice și nici includerea „salvatoare" în vreun ciclu. Explicația, așa cum o văd eu — gustul pentru comerț.

• Nici o concesie de ordin extra-artistic!

DAN GRIGORESCU:

Activitatea de cinematecă ocupă un loc important în viața artistică, spirituală din multe țări. În Franța, de pildă, pasiunile suscitate de schimbarea relativ recentă a directorului cinematecii pariziene, au scos în evidență interesul manifestat în rîndurile intelectualității, a tineretului studios, față de această instituție cinematografică culturală. Nefiind încadrate în rețelele de exploatare comercială, cinematecile nu depind de afluența publicului și de compromisurile pe care menținerea acestei afluențe le impun adeseori — în ce privește calitatea filmelor programate — sălilor obișnuite. Rațiunea existenței oricărei cinemateci rezidă în putința de a selecționa realizările cu adevărat reprezentative pentru trecutul și prezentul artei filmului, de a iniția cicluri tematice, fără nici o concesie de ordin extraartistic.

Cred, de aceea, că pentru cinemateca noastră este esențială înscrierea ei fermă în aceste coordonate, evitarea tendinței de a atrage publicul prin prezentarea unor filme de succes facil. Cinemateca ar trebui să se adreseze exclusiv spectatorilor avizați, interesați de problemele culturii cinematografice, căci, după cum reiese și din alte materiale publicate de presa de specialitate, cinematografele de artă sînt menite să dezvolte acest interes în rîndurile marelui public.

Mi se pare concludentă în acest sens experiența cinematecii londoneze despre care mi s-a vorbit cu prilejul unei recente călătorii făcută în Anglia. Această Cinematecă are un număr foarte mare de abonați — de ordinul cîtorva mii. Susținători pasionați ai ideii de cultură cinematografică, nu ai ideii de spectacol. Ei primesc acasă programul cinematecii și solicită bilete la unul sau altul din ciclurile (numeroase) care îi interesează; unele cicluri au un public restrîns, dar faptul nu deranjează pe nimeni; este firesc ca cei care cunosc, de pildă, un autor sau o școală, să lase ca și alții — chiar dacă sînt mai puțini — să se pună la curent. Activitatea cinematecii londoneze este astfel concepută, încît ciclurile de filme să răspundă diferitelor grade de cultură și informație ale abonaților, fără a-și propune nici un scop comercial.

• Să aibă opțiunile ei!

RADU COSAȘU:

Pentru mine e în afara oricărei îndoieli că în această stagiune a Cinematecii, treapta cea mai de sus a repertoriului a fost atinsă prin programarea ciclului de filme cehe în cadrul abonamentului „A". Filmele — din care cîteva excepționale (Așul de pică", „Trăiască Republica, „Lumină intimă") — au adus o viziune de mare forță cinematografică, surprinzătoare ca maturitate și inteligență estetică. Indiscutabil, aceste filme sînt discutabile la nivelul superior al meseriei de cinefil. Felicitînd Cinemateca pentru această opțiune — nu pot să nu observ că slaba ei capacitate de mobilizare intelectuală (ca să spun așa) și-a dat cu această ocazie întreaga măsură. În jurul acestor filme nu s-a creat nici o publicitate, nici o documentare, nici un interes pentru a capta spectatorul neavizat. Programul în care un articol se ocupa de noua școală cehă a apărut la sfîrșitul ciclului — deși e evident că un singur articol nu ar fi fost suficient. E de mirare că în aceste condiții vitrege de informare culturală — publicului i-au rămas străine aceste filme atît de ciudate, neliniștitoare și inconfortabile? Cînd ai în mînă o operă ca „Așul de pică" al lui Forman — trebuie să fii complet afon și ca „negustor de filme" și ca „specialist în cinema" pentru ca să nu șufli o vorbă în jurul filmului și să-l lași să fie asimilat în conștiința neevoluată cu nu știu ce „vechitură de cinematecă". În general, dacă există o problemă de conținut în privința repertoriului Cinematecii, atunci ea se circumscrie în această zonă: dacă opțiunile sînt bune, ciclurile bine definite — unul, concesiv față de public, dar nu lipsit de calități, celălalt de maximum interes artistic, solicitînd și rigoarea și acea austeritate fără de care nu se poate asimila cultura oricărei arte — dacă alegerea e, deci, bună și nu cheamă obiecții vehemente — mai departe nu se merge și ciclurile se egalizează ca valoare, ceea ce nu e drept. O Cinematecă trebuie să aibă opțiunile ei fățișe chiar după ce a ales judicios în marele hățiș al filmelor lumii. Nu trebuie să se facă nici un secret față de spectator căror filme conducerea Cinematecii le dă o întîietate valorică. A menaja aici gusturile — după ce li s-au dat suficiente satisfacții — e inutil. Spectatorul e liber să aleagă ce ciclu vrea. Cinemateca în calitate de instituție intelectuală e liberă și obligată intelectual să spună deschis: domnilor și doamnelor, noi vă spunem că aceste filme sînt mai interesante, mai bune și n-ar fi bine să le pierdeți.

Spectatorii

• Completări cu documentare și filme de animație premiate

PREDESCU TEODOR — tehnician:

a) Vizionările să fie precedate de prezentări ale filmului făcute de critici de film, actori, actrițe, regizori etc. (ex. Teleenciclopedia). Prezentările ar duce la o cunoaștere mai profundă a filmului sau a tematicii, a genului respectiv etc. și, pe de altă parte, s-ar populariza criticii și creatorii de film pe care îi cunoaștem numai din scris sau din filmele lor. Poate că aici ar trebui să intervină secția de critică a Asociației Cineaștilor care într-un fel să sprijine această acțiune.

b) Completările să fie făcute cu filme documentare sau de animație românești, mai vechi sau mai noi, premiate la diferite festivaluri.

c) Să se organizezę duminica gale ale filmului românesc cu prezentarea realizărilor, urmate de discuții publice.

• De ce e nevoie să se reia la cinematecă „Vagabondul"?

ILEANA ILIESCU — economistă:

Ciclul B, în curs, mi se pare unul dintre cele mai bune. Cred că îdeea de a grupa filme pe o tematică: film istoric, polițist, muzical etc. asigură repertoriului varietatea pe care noi spectatorii o dorim. Instructiv și totodată plăcut mi s-ar părea un ciclu biografic al oamenilor celebri: pictori, compozitori, interpreți, savanți. Atractive mi se par și ciclurile care prezintă un actor. Cum au fost Bette Davis, Greta Garbo. Mi s-ar părea interesant să se programeze special filme pentru a face cunoscut publicului anumiți actori pe care nu i-am văzut pe ecranele noastre.

De asemenea, m-ar interesa pe lîngă filmele vechi să văd și filme reprezentative pentru noile curente din cinematografia franceză, cehă sau italiană. Ne bucură, de exemplu, că vom vedea filmul lui Truffaut „Nu trageți în pianist".

Uneori însă se programează filme cărora nu le văd rostul într-un program judicios selecționat. De exemplu, „Vagabondul". De ce a

https://biblioteca-digitala.ro

fost nevoie să se reia la Cinematecă? Sau uneori completările. S-a prezentat odată un documentar polonez „Azilul de bătrîni" care nu era nici o realizare cinematografică de valoare, iar tema tratată ostentativ macabru nu ne-a dat decît dureri de cap.

• O mai bună aerisire

ANICUȚA STERPU — planificatoare:

În ultimul timp repertoriul Cinematecii s-a îmbunătățit. Mi se pare însă neinspirat ciclul A. În primul trimestru n-am văzut decît filme poloneze, toate pe aceeași temă. Război, război și iar război. Din această pricină, în trimestrul doi am trecut la ciclul B și pînă acum sînt foarte mulțumită. Filmele sînt mai interesante, mai diverse. Nu înțeleg de ce era nevoie de două cicluri: unul interesant și altul neinteresant. Oricît de capricios ar fi gustul publicului n-am auzit încă pe nimeni să prefere filme neinteresante. În altă ordine de idei, programarea continuă să ne procure surprize. Uneori în presă este anunțat un film și cînd te duci la Cinematecă să-l vezi, constați că acolo rulează cu totul altceva.

De asemenea, mă nemulțumește perindarea continuă a spectatorilor care intră în sală în timpul proiecției. Ar fi mai de dorit ca pauza dintre spectacole să fie mai mare asigurîndu-se o mai bună aerisire a sălii neînzestrată, pe cît se pare, cu un sistem de ventilație corespunzător. S-ar putea ca aceste ultime observații să pară neesențiale, dar majoritatea iubitorilor de film doresc să aibă și condiții de vizionare corespunzătoare.

• Condițiile de vizionare sînt încă primitive

ELLY ROMAN — compozitor:

Cred că ar trebui organizate simultan cicluri variate (alternînd programele), dîndu-se posibilitate fiecăruia să opteze pentru ceea ce îl interesează în mod special, fără a fi de pildă obligat să asiste la reluarea unor filme pe care, uneori, le-a mai văzut o dată sau de două ori. Desigur Cinemateca nu poate acoperi toate cerințele spectatorilor ei, dar și efortul de a le satisface a fost destul de puțin vizibil în ultimul an. S-a făcut, de pildă, abstracție totală de curentele, tendințele, creatorii care s-au afirmat, de școlile noi, prezentate și comentate cu rigoarea științifică necesară.

Dacă este să vorbim despre activitatea Cinematecii în general, mi se pare că întreaga ambianță, primitivismul condițiilor de vizionare, inexistența unor prezentări succinte, dar competente, sînt în flagrantă contradicție cu țelul cultural pe care și-l propune. Cînd intri în sala de pe Bd. Magheru, nu ai de loc sentimentul să pășești într-un sanctuar al artei. Dimpotrivă...

• Filme despre care nimeni nu știe nimic

PAVEL POPESCU — student la Facultatea de filozofie:

Procurarea abonamentelor este o problemă foarte grea. Pentru ca studenții îndrăgostiți de film să poată viziona spectacolele cinematecii sau măcar unele dintre ele, aș propune două soluții: o dimineață pe săptămînă, pe baza unor înscrieri speciale, să fie proiectat pentru studenți filmul programat în săptămîna respectivă la abonați; sau, duminica dimineața, prin rotație, la un cinematograf nou de cartier, să li se proiecteze studenților un film de arhivă valoros (există posibilitatea tehnică, unele filme fiind copiate pe peliculă neinflamabilă) eventual însoțit de o prezentare.

— Ar fi bine ca Cinemateca să organizeze turnee în țară, cu 3—4 filme de arhivă, măcar o săptămînă pe trimestru, mai ales în centrele universitare.

— Reluările par neinteresante, în majoritate; în orice caz, nimeni nu știe despre ele nimic, nu sînt prezentate de nimeni, nici de presa de specialitate (ar fi poate binevenită o subrubrică la cronica Cinematecii în revista „Cinema").

• Un spectacol pe săptămînă pentru producția cineclubu rilor. E o utopie?

ION DINICOIU — cineclubist:

Rolul cinematecii în formarea unui public mai receptiv față de operele cinematografice mai dificile, față de filmele de problemă, nu poate fi negat. Dar acestui țel, care ar trebui să fie preocuparea dominantă a organizatorilor cinematecii, îi contravin concesiile făcute unui gust îndoielnic, reflectate în programarea unor cicluri ca cel al melodramei.

Mi-aș permite o sugestie, să nu se mai înghesuie atîtea filme într-o singură săptămînă. Două cicluri prezentate în paralel, pe lîngă reluările proiectate dimineața, fac ca cei cu adevărat interesați să nu poată practic vedea tot ce ar vrea. Și o dată filmul pierdut, rămîne așa pentru multă vreme. Pentru că dacă s-ar relua repede, ar protesta cei care l-au văzut. Dacă nu se reia, prostestează ceilalți. De aceea am dori ca același film să fie proiectat o săptămînă întreagă, așa cum era anul trecut.

Și un deziderat mai vechi și care nouă ni se pare de o importanță vitală. Cinemateca nu poate oare acorda sprijin cineclubu rilor bucureștene — prin sacrificarea unei proiecții pe săptămînă — pentru ca în acest fel să ne putem vedea reciproc realizările noastre ca și pe cele ale confraților noștri din străinătate?

Lăsăm deschisă ancheta noastră. Rugăm spectatorii care vor să-și spună părerea să ne scrie.

În numărul viitor Marius Teodorescu, directorul Arhivei Naționale de Filme, va răspunde la cîteva întrebări esențiale ale activității de cinematecă în articolul:
CINEMATECA IERI — AZI — MÎINE

Fără îndoială ancheta noastră nu poate să oglindească preferințele întregului public cinefil.

Fără îndoială gusturile, chiar ale acestui public, oarecum omogen, nu au unitate desăvîrșită (așa cum se vede de mai sus unii spectatori se contrazic și noi nu am ezitat să punem față în față aceste contradicții, de vreme ce ele exprimă structura masei de spectatori).

TOTUȘI se pot trage cîteva concluzii:

1. Cinemateca este și trebuie să rămînă un for de cultură. De cultură și nu de comerț.

2. Cinemateca trebuie să educe publicul.

Prin ce? Prin:

- repertoriu de valoare
- completări cu documentare și desene animate remarcabile
- conferințe succinte și competente
- programe mai bogate
- expoziții mai interesante în hol

3. Cinemateca trebuie să se preocupe *în mod special* de tineret.

Prin ce? Prin:

- repertoriu specific
- programe speciale

4. Cinemateca ar putea să dea un ajutor cineclubu rilor.

Prin ce?

5. deocamdată printr-un spectacol săptămînal de „opere cineclub".

6. Cinemateca ar trebui să-și îmbunătățească condițiile de vizionare.

Pentru că:

- sala lasă de dorit;
- traducerile lasă de dorit;
- aerisirea lasă de dorit;
- prea puține programe de sală.

Anchetă realizată de Laura COSTIN, Adina DARIAN, Ștefan GEORGESCU

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICA

NOI PREMIERE ROMÂNEȘTI. DAR CÎTE SUCCESE?

După un interval secetos, studioul Bucureşti ne-a prezentat dintr-odată şase premiere româneşti în şase oraşe din ţară: Bucureşti, Cluj, Iaşi, Craiova, Bacău, Constanţa — într-o confruntare cu un public larg şi foarte diferit. Să lăsăm discuţia despre calitatea filmelor, cronicilor respective. Să înregistrăm evenimentul din punct de vedere al semnificaţiei lui generale. Pentru că este o iniţiativă care merită salutată pentru mai multe motive:

1. Premiera unui film românesc încetează să mai fie numai evenimentul unui public restrîns, mai mult sau mai puţin specialist sau specializat. Premiera unui film românesc devine un eveniment (şi dacă este cazul „o sărbătoare") pentru acela de care depinde în primul rînd existenţa sa: marele public.

2. Premiera unui film românesc nu mai este numai un privilegiu al Capitalei. Spectatorul filmului nostru, acela care îi dă raţiunea de a exista, nu este numai spectatorul cinematografelor Patria şi Republica. Să dăm deci spectatorului ceea ce este al spectatorului.

3. Aceste premiere organizate de obicei sau prin locurile unde s-au făcut filmările sau în mijlocul unui public care se recunoaşte în primul rînd în pelicula respectivă, sînt un prim şi interesant sondaj al opiniei publice cinematografice. Există desigur filme accesibile şi mai puţin accesibile. Dar orice film are nevoie de această confruntare. Un film fără adeziunea spectatorului este sau o utopie sau o imensă greşală, adică aproximativ acelaşi lucru.

Cronicile alăturate urmăresc să reflecte nu numai punctul de vedere al criticului, ci şi — pe cît posibil — participarea şi opinia publicului.

Răzbunarea haiducilor

REGIA: Dinu Cocea
SCENARIUL: Eugen Barbu, Mihai Opriş, Dinu Cocea
IMAGINEA: George Voicu
MUZICA: Mircea Istrate
SCENOGRAFIA: Marcel Bogos
CU: Marga Barbu, Olga Tudorache, Elisabeta Jar, Emanoil Petruţ, George Constantin, Toma Caragiu, Colea Răutu, Jean Constantin, Florin Scărlătescu, Mihai Pălădescu, Ion Punea, Ileana Buboci-Gurgulescu, Ernest Maftei.

Curat haiducesc, al treilea film al serialului este cuceritor, plin de dinamism, trepidant. „Răpirea fecioarelor" lăsa întrucîtva impresia că repertoriul atît de bogat pe care-l anunţaserâ „Haiducii" a fost epuizat între timp şi că autorii încearcă să exploateze ultimele resurse ale unui secătuit zăcămînt. „Răzbunarea haiducilor" nu numai că şterge această impresie, dar îşi depăşeşte categoric antecesorii, ilustrînd atît vitalitatea genului (dacă mai era nevoie!), cît şi posibilităţile realizatorilor.

Personajele sînt cele cunoscute, datele conflictuale — aceleaşi. Un pregeneric bine gîndit face legătura cu episoadele anterioare ale serialului, conturînd totodată şi ambianţa în care se va desfăşura cel prezent. Climatul de teroare al epocii fanariote e recompus din cîteva imagini sugestive. Interesează, aşadar, ineditul noilor înfruntări dintre haiduci şi tagma fesuitorilor de tot felul, năpustiţi în acele vremuri crunte peste pămîntul vitregit al Ţării Româneşti. Dar nu numai ineditul fabulativ atrage, ci şi cel al cuprinderii de noi elemente în stare de a reprezenta epoca: una din ambiţiile autorilor fiind fresca istorică, este normal ca aglomerarea industrioasă de episoade să nu constituie un scop în sine.

Situată în cadrul tradiţionalei opoziţii, trama filmului este ingenios concepută. Haiducii sînt prinşi în ocupaţiile lor predilecte — vindicative răfuieli cu ciocoii sau cu potera, chefuri haiduceşti, ce-i drept mai mult aluzive. Cumplitul Pazvanoglu speră să-l îmbuneze pe prea puternicul împărat Selim (a cărui uzurpare o ţinteşte totodată), oferindu-i în dar copii de ghiaur, răpiţi din satele româneşti. Mamele disperate solicită sprijinul singurilor apărători posibili — haiducii — şi astfel ceata lui Amza se lansează într-o temerară aventură... nautică. Intriga omogenă, fără a fi însă lineară, are o dezvoltare ascendentă. Împletirea treptată a unor fire aparent disparate (tentativa Haricleei de a ajunge la Stambul, întîlnirea fatală cu nepoata rebarbativă, ocuparea de către haiduci a corăbiei Wella, care mai apoi e acostată de Pazvanoglu, în sfîrşit, inimiciţia dintre Aniţa şi fiica Dudescului) duce la realizarea punctului de criză: acea explozivă stare de coexistenţă nepaşnică pe bordul vasului. Încordarea relaţiilor este maximă, deznodămîntul, oricare i-ar fi sensul, nu mai poate fi evitat. Printr-un vicleşug iscusit, Amza dejoacă planurile paşei. Copiii sînt recuperaţi, Pazvanoglu piere în chip exemplar, iar haiducii se îndreaptă încărcaţi de glorie către alte zări ale destinului lor nestatornic şi primejdios.

Spuneam că acesta este filmul cel mai haiducesc al serialului. O frenezie epică nestăvilită rostogoleşte într-o avalanşă continuă noi fapte, noi întîmplări, acumulate într-un crescendo dramatic. Spectacularul îşi subordonează pitorescul, puţinele momente pur descriptive (blestemul de dragoste al Aniţei, licitaţia copiilor şi a cadînelor) se integrează funcţional în fluxul năvalnic al acţiunii. Un patos al mişcării dezlănţuite domină întregul film, impunîndu-i modalitatea de tratare cinematografică. Regizorul a „simţit" pulsul substanţei scenariului, potenţîndu-i valenţele prin montajul alert şi fulguranţa imaginii. Sînt prezente toate elementele specifice unei pelicule de gen: intrigă abil condusă, vervă, fantezie, suspense bine întreţinut, pictură violent colorată a moravurilor epocii, într-o dozare bine proporţionată.

Deşi accentul e pus aproape exclusiv pe latura anecdotică (sau poate tocmai de aceea), o undă poetică întovărăşeşte fiecare întîmplare. Romanticii haiduci, care de astă dată acţionează într-un mediu nespecific, sînt înfăţişaţi cu mai multă pregnanţă în legendara lor înfrăţire cu natura decît se făcuse în filmele precedente. Locul haiducului e în codru, acesta e elementul său vital; angajarea în urmărirea lui Pazvanoglu se face cu ezitări, pe bordul corăbiei cetaşii lui Amza nu se mai simt în siguranţă. Pazvanoglu va fi înfrînt nu pe apă, ci pe ţărmul care păstrează vestigiile strămoşeşti, sub ocrotirea arborilor seculari — mişul lui Anteu într-o haină nouă. Singurii purtători ai virtuţilor din vechime, asfixiate de fanariotism, haiducii, trăiesc într-o lume amurgită, posedată de patima deşartă a aurului şi a măririi (imagine-simbol: în final, veşmîntul Haricleei, garnisit cu mult disputatele podoabe pluteşte cu sclipiri fatidice într-o lumină lîncedă, sumbră). El încarnează spiritul justiţiar, sînt cavalerii neprihăniţi ai dreptăţii; este meritul autorilor de a nu-i fi redus la o schemă factice, lesne vulgarizatoare. Haiducii sînt învestiţi cu atribute umane, reprezintă o categorie psihologică într-o epocă dată; ultimul film al lui Dinu Cocea o subliniază cu discreţie, fără îngroşări distonante.

„Răzbunarea haiducilor" adînceşte caracterologic galeria personajelor. Încorporat dinamicii filmului, umorul suculent, care pigmentează aproape fiecare episod, este polarizat în bună măsură de fiinţa stîrnitoare de hohote a Răspopitului (Toma Caragiu), irezistibil prin gestul elocvent şi replica iute, împănată cu ziceri bisericeşti. În rolul Aniţei, Marga Barbu creează din nou o eroină fermecătoare prin amestecul de feminitate şi bărbăţie. Actriţa posedă o bună ştiinţă a privirilor languroschemătoare, îşi rosteşte cuvintele pe un ton provocator, uzează diplomatic de mişcări lascive, ispititoare, dincolo de moliciunea cărora se simte permanent tensiunea încordării virile a haiduciţei. Emanoil Petruţ este un Amza tulburător prin vigoarea şi romantica ardenţă a spiritului justiţiar. Oriental fatalist, bîntuit de tragice presimţiri, Pazvanoglu, pentru care cruzimea e un dat firesc, are o ţinută aparte, nu lipsită de aura unei măreţii tragice, bine subliniată de interpretarea lui George Constantin. Colea Răutu într-o postură pronunţat exotică (Ibrahim) şi Elisabeta Jar într-unul din cele mai dificile roluri, completează tabloul figurilor centrale ale filmului.

„Răzbunarea haiducilor" este o garanţie şi o promisiune totodată pentru seriile care îi vor urma. Pentru că filonul cinematografic din care se trage este, practic, inepuizabil.

Mircea IORGULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Ultima noapte a copilăriei

REGIA: Savel Ştiopul
SCENARIUL: Dumitru Carabăţ
IMAGINEA: Ion Anton
MUZICA: H. Maiorovici
DECORURI: Ion Baroi
CU: Liviu Todan, Irina Gărdescu, Anton Tauf, Cornel Guriţă, Silvia Bădescu, Vincenţiu Grigorescu, Alinta Ciurdăreanu, Vera Petreanu, Constantin Diplan.

Se pot spune multe lucruri despre filmul sau filmele lui Stiopul, dar nu cred nici o clipă că nu li se poate recunoaşte de la prima secvenţă autorul. Şi înainte de a vorbi de stilul său care l-ar face recunoscut, există în filmele sale o căutare şi o febrilitate a cunoaşterii care dau o vibraţie particulară. Voi adăuga totuşi că această caracteristică nu înseamnă pe loc şi global doar o supremă calitate ci explică şi scăderile acestor filme şi o anume nesedimentare, neaflare a expresiei optime, a liniei simple dar plină de sugestie. Pentru că deocamdată stilul lui Stiopul este furnizat în mod paradoxal tocmai de un amestec, de frînturile de linie pură amestecate cu nenumărate haşuri în care se identifică anevoie traseul gîndirii lui artistice. Aşa cum se întîmplă şi în „Ultima noapte a copilăriei", dificultatea lui Ştiopul pare a fi (evident handicapul îl creează în primul rînd scenariul) de a urma propriul său traseu, de a-şi feri momentele de artă de nenumăratele aluviuni, de a selecta.

Cel puţin trei surse conflictuale se prefigurează din punct de vedere scenaristic în această „Ultimă noapte a copilăriei": o posibilă confruntare între părinte şi copil. Dar această ipoteză rămîne doar ca o aluzie, un ecou al unei necontestate de nimeni înfruntări şi confruntări între un părinte care are experienţa vieţii şi judecata matură şi copilul care din juvenilitate şi inexperienţă se pripeşte în a-şi face o opinie, în a avea o soluţie imediată în orice. Dar această sursă de dezvoltare a filmului, în afara unor discuţii neconvingătoare apropo de „formele" de viaţă, nu evoluează către nimic. Între părinte şi copil nu se stabilesc decît coexistenţe nepăsătoare care n-ar da prilej să se bănuie vreo altă încărcătură dramatică. Dar această ipostază, acest punct de pornire a unui posibil conflict, i-a oferit lui Savel Ştiopul, operatorului său Ion Anton şi decoratorului Ion Baroi prilejul de a realiza o scenă introductivă cu incontestabile calităţi de cursivitate şi eleganţă plastică, de mişcare şi montaj, scenă în care interiorul casei este cercetat cu sfială de parcă aparatul de luat vederi s-ar teme de o indiscreţie, s-ar teme să nu deranjeze o intimitate îndurerată. Dar cu această gingaşă introducere în temă, lucrurile se şi opresc aci. Şi se deschide un alt capitol. Începem acum să ne obişnuim cu ideea că de fapt filmul devine povestea unui singur personaj, adică povestea tînărului Lucian, că ni se pregăteşte terenul unei înfruntări directe între el şi ceilalţi cu scopul de a se sonda lumea de gînduri a acestui tînăr, reacţiile lui în faţa şi pe urma primelor lui experienţe de viaţă, atît pe plan afectiv cît şi familial şi colegial. Savel Ştiopul are o predilecţie pentru psihologia tînărului, are o sensibilitate şi o intuiţie specială a problemelor vîrstei fragede, o adeziune particulară la întrebările ce frămîntă mintea şi spiritul unui tînăr de astăzi (această sensibilitate şi delicateţe Ştiopul ne-a dovedit-o în unele episoade ale filmului „Anotimpuri" iar în filmul de faţă le vom regăsi emoţionant în cîteva secvenţe legate mai ales de imaginea Fanei).

În acest moment al filmului simţim că se încearcă portretizarea lui Lucian nu atît prin trăsături ferme de caracter ci prin preocupările, ideile, pasiunile şi frămîntările lui; simţim dincolo de nepăsarea personajului, care nu e sau n-ar trebui să fie reală, o tulburare în faţa întrebărilor care încep să-i invadeze existenţa; simţim în destul de derutanta lui evoluţie impetuozitatea dorinţei de a se lămuri, de a cunoaşte şi a se cunoaşte; simţim în aerul de bărbăţie pe care şi-l dă, copilăria care nu s-a încheiat încă, dar simţim mai puţin, cînd dimpotrivă ar fi trebuit să însemne punctul culminant, că se petrece tocmai ultima noapte a copilăriei, a acestei copilării. Am fi aşteptat să vedem ce anume lucru, ce întîmplare crucială, ce proces se încheie în această noapte pentru ca ea să fie ultima şi să deschidă în acelaşi timp o altă etapă în viaţa lui Lucian. Or lucrurile nu capătă tensiunea dramatică adecvată, se scurg lent, expozitiv şi nu ating incandescenţa. Şi ceea ce încerca Savel Ştiopul să caracterizeze prin situaţie, prin atmosfera dată momentelor, nu se susţine din păcate prin textul care este recitat şi nu produce nici o revelaţie. El dimpotrivă reproduce banale fraze şi replici deja întîlnite, ştiute, atît de ştiute încît n-am fi crezut că ar mai putea încuraja pe cineva să le ia ca punct de pornire a unui film.

Mai există o sursă de dezvoltare dramatică posibilă: „Ultima noapte a copilăriei", filmul unei mari prietenii. Din toate scenele în care Lucian este opus colegilor şi prietenilor săi, deducem că s-a intenţionat şi asta. De pildă, între Dudu şi Lucian am fi aşteptat să existe o adevărată prietenie, totul ne-ar conduce către o asemenea concluzie. Dar Dudu este „o perfecţiune umană" şi în acelaşi timp un personaj prea gol, prea lipsit de vreo problemă sau conţinut uman pentru a se putea constitui ca o relaţie dramatică. Dacă Lucian ar putea fi socotit „cel blazat", Dudu este în mod obligatoriu „cel bun". Bacalaureat de frunte, cuminte şi cu simţul măsurii, scutit de întrebări esenţiale (a ales medicina şi nu mai are nici un fel de îndoieli). Dudu nu ne poate cîştiga de partea lui pentru că nu ne-o cere şi pentru că nu ne oferă nici un teren de curiozitate sau de cunoaştere. Este şi prea frumos şi prea puţin verosimil. Apoi, pentru a întregi parcă peisajul uman ni se oferă şi exemplarul „cel rău" în persoana lui Max, care pînă la urmă joacă un renghi filmului şi realizatorilor apărînd în ochii spectatorului ca cel mai consecvent personaj de fapt. Acest Max cam derbedeu şi cam meschin, acest boxer temeinic atras de confortul mic-burghez, porneşte sigur, fără şovăială şi iute pe calea pe care şi-a ales-o în viaţă. (Cu tot ce i s-ar putea incrimina ca intenţii şi preferinţe în viaţă, personajul cîştigă în credibilitate pentru că nu miroase a şablon). Dar nici aici conflictul nu se angajează prea departe, în orice caz nu trece dincolo de desenarea unei galerii tipologice, virtual dramatice.

Rezervele noastre aşa cum reiese din cele de mai sus se referă în primul rînd şi evident la textul scenariului. Nici un regizor şi nici un talent nu pot decît să rescrie, să dea altă greutate, altă orientare şi alt conţinut unei drame pentru a fi autentică şi credibilă. În acest film Savel Ştiopul pare că trăieşte el însuşi drama celui care trebuie să dea viaţă unui text, care în cea mai mare măsură nu este viabil. Şi atunci asistăm la ciudăţenia următoare: tot ce este atmosferă, linişte, pregătire a momentului dramatic, tot ce ţine de aportul regizorului, de acea carne pe care trebuie s-o pună el pe un scenariu, ne captează, ne produce curiozitatea şi încordarea aşteptărilor. Tot ce se spune efectiv şi declarat, tot ce ţine de universul vorbit al personajelor ne replonjează în punctul de pornire, adică în punctul zero. Ai tot timpul sentimentul că Savel Ştiopul a creat în film o atmosferă, o conjuncturâ şi cadrul unor situaţii în care ai fi aşteptat să se spună altceva decît se spune iar eroii să-şi arate alte chipuri decît cele, destul de convenţionale, pe care ajung să ni le ofere pînă la urmă. În orice caz personajele, cu toată frămîntarea, cu tot zbuciumul pe care vor să-l comunice nu izbutesc decît arareori să-şi transmită şi să divulge ceva particular, o taină emoţionantă, o tulburare care să te înfioare, tresăririle realmente tinereşti în pragul unei existenţe umane care abia se deschide. Pentru că eroii nu par să aibă sentimentul acestui prag de viaţă, nu simt că noaptea care a trecut a fost ultima şi filmul se încheie şi pentru ei fără prea mari revelaţii. Din realizarea lui Savel Ştiopul păstrăm însă ca preţioasă în special preocuparea pentru plastica imaginii, pentru cursivitatea anumitor momente în care un personaj trece prin faţa obiectivului fără să facă acest lucru ca pe scenă sau ca pe platourile unde este trasat pe podea cu creta itinerariul eroului. Latura interpretativă nu este nici ea lipsită de cîteva reuşite. Dar mă tem că a semnala creaţii actoriceşti, ar însemna să comitem o nedreptate faţă de cei care nu le-au putut realiza din vitregia textului pe care-l aveau de debitat. Oricum, Irina Gărdescu ne dezamăgeşte pentru prima oară, fără ca la ea să fie de vină textul. Este poate de vină tipul de actriţă pe care încearcă să şi-l creeze.

Mircea ALEXANDRESCU

Gioconda fără surîs

REGIA ŞI SCENARIUL: Malvina Urşianu
IMAGINEA: Nicolae Girardi
SCENOGRAFIA: Nicolae Drăgan
MUZICA: Richard Oschanitzki
CU: Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici, Lucia Mureşan, Nicolae Radu, Florian Pitiş, Maria Cumbari.

„Gioconda fără surîs" pare o încercare de izolare a unor personaje, de privire „au ralenti" a cîtorva ceasuri din viaţa acestor personaje, totul într-un ritm lent, rupt parcă de prezent, ritm care le asigură legătura cu trecutul, cu povestea veche de douăzeci de ani care i-a despărţit pe eroi şi le-a influenţat toată existenţa. Este un film despre un eşec. Un eşec individual al unui personaj aparent deplin realizat şi triumfător pe plan social. Ecourile greşelilor săvîrşite cîndva de eroii filmului sînt încă prezente în viaţa lor. Dar reluarea peste timp a unor legături, ignorarea acestor ecouri este astăzi imposibilă. În acest sens, filmul vrea să demonstreze ideea responsabilităţii fiecăruia faţă de propriul său destin şi faţă de destinul altora. Căci, incontestabil, eşecurile, ca şi succesele fiecăruia dintre eroii filmului nu le aparţin numai lor. Irina (Silvia Popovici) este răspunzătoare de eşecul lui Caius (Ion Marinescu), direct sau indirect, Caius de suferinţa Irinei, iar Cosma (Gheorghe Cozorici) este şi el răspunzător pentru că, fiind cel mai echilibrat şi mai realist dintre ei, nu a făcut nimic, atunci cînd mai era posibil, pentru salvarea unei prietenii care s-a pierdut în „hăţişurile sentimentelor".

Principalul mijloc de expresie cinematografică este pentru Malvina Urşianu, actorul, personajul pe care acesta îl naşte sub lumina reflectoarelor. Este aproape un film făcut din prim planuri, ele dezvăluind acea a patra dimensiune a ecranului de care vorbea Bela Balász, dimensiunea sufletească a eroilor. Deşi, în fond, un film al rememorării, filmul nu face uz de niciuna din metodele consacrate de cinematografia modernă pentru a povesti trecutul. Pelicula Malvinei Urşianu are un fel propriu de a integra prezentul în trecut. Atît prezentul cît şi trecutul se alătură fizic, senzorial, în acelaşi spaţiu. Trecutul şi prezentul se întrepătrund în film, pretutindeni. Fiecare fapt, fiecare eveniment trăit de Irina şi Caius, fiecare loc întîlnit de ei, au o dublă existenţă. Pe de o parte, existenţa lor prezentă, reală, cu întregul şir de implicaţii şi semnificaţii ce decurg din ea şi, pe de altă parte, existenţa cealaltă, cunoscută doar de ei, cu sensuri ascunse, tainice. Şi refluxul paralel al celor două existenţe, imposibilitatea suprapunerii lor, decalajul lor perpetuu, subliniază de fapt eroziunea implacabilă a timpului şi măreşte imposibilitatea reluării legăturilor rupte odinioară. În acest decalaj, care este de fapt fundalul social şi istoric al poveştii — şi care conţine toate mutaţiile petrecute pe plan social, la care eroii au participat, unul mai puţin, celălalt mai mult — se înscrie şi drama sentimentală a lui Caius şi a Irinei. Fiecare fapt petrecut obiectiv este un argument în plus care demonstrează contextul social al mişcărilor sentimentale: conacul vechii familii este astăzi loc de dans. Irina nu cunoaşte dansurile de azi ale „generaţiei sportive", iar Caius, poet de baricadă, nu-i poate oferi nici o poezie intimistă, mai „modernă", tinerei admiratoare a Thaliei. Pe plan afectiv, eroii au rămas parcă fixaţi la acel moment vechi de ruptură. Antonioni spunea cîndva că ceea ce îl interesează în analizarea personajelor sale este ceea ce rămîne din ele după consumarea marilor lor drame. Într-un anumit sens, „Gioconda fără surîs" este un film al „reziduurilor" psihologice, un film al ecourilor tîrzii.

Există o netăgăduită condiţionare între dialectica societăţii şi cea a vieţii intime a oamenilor. Realizarea pe plan social — încearcă să demonstreze filmul — nu presupune neapărat şi automat realizarea unei fericiri personale rotunde şi fără fisură; dar realizarea unui om ca individ social şi în primul rînd munca, munca izvorîtă dintr-o pasiune profundă, pot constitui un suport solid

https://biblioteca-digitala.ro

pentru orice existență, oricît de răvășită de valurile sentimentelor; munca poate ține cumpăna echilibrului sufletesc, chiar dacă a ține această cumpănă nu este întotdeauna nici ușor, nici nedureros.

În arhitectonica filmului, există o simetrie voită a personajelor. Alături de Caius, există inginerul Cosma, personaj care s-a ridicat deasupra eșecului și a învins slăbiciunea dovedindu-se un om deplin realizat, deși în film el apare linear, simplificat într-un fel și abandonat pe parcurs. El prefigurează acea evoluție, acea lpostază a împlinirii care ar fi fost posibilă și pentru Irina și pentru Caius. Autoarea încearcă să analizeze problema fericirii individuale privită ca o condiționare a însăși realizării personalității umane. Eșecul social și profesional pentru Caius Bengescu, sentimentul pentru Irina, sînt deopotrivă de dureroase și traumatizante. Acestea au cauze obiective și subiective. De cele mai multe ori, ele sînt un rezultat al propriei noastre miopii, al propriei noastre incapacități de a înțelege, dar și de înțelegere, sau alteori a lipsei de curaj, a lașității. Care este aportul direct al Irinei la eșecul lui Caius, care este cauza reală a complexului ei de culpabilitate? Care a fost și care este locul și rolul lui Cosma în această dramă? Ce date și evenimente interioare îl dedică pe Caius ratării? Iată cîteva din elementele care, analizate mai adînc, concretizate pe planul prezentului, ar fi elucidat acea latură obiectivă a destinului eroilor și ar fi operat în lumea lor interioară acele diferențieri și clarificări fără de care ideea artistică a filmului a rămas uneori mai puțin conturată.

Filmul ar fi avut de cîștigat dacă ar fi însoțit gravitatea analizei și evocării cu mai mult firesc în descrierea existenței prezente a eroilor. Comportarea acestor eroi, excesiv de stilizată și de distinsă uneori, nu scapă însă unui anumit convenționalism demonstrativ, resimțit cu acuitate în unele cadre în care rafinamentul (rafinamentul comportărilor, universalul bun gust care domnește în interioare, manierele foarte alese) se exercită împotriva autenticității. Acest convenționalism subtil se simte mai ales în replici. Se simte mereu că regizoarea a vrut să arate cît de mult s-au degradat sentimentele, că a ținut să demonstreze acest lucru printr-un dialog rece, distant, uscat, oficializat. Chiar într-o scenă în care cele două femei care nu se cunosc se întîlnesc pe șosea și una îi cere celeilalte o bujie, ele se prezintă una alteia cu un ceremonial pretențios și rigid din care nu lipsește nimic, în afară de naturalețea gestului și a vorbirii: — „Sînt doctorița veterinară Maria Ispas". — „Sînt inginera Irina Vasiliu". Convenționalismul acesta, care nu poate fi confundat cu convenția artistică, justificată și expresivă, se manifestă mai evident și pe plan dramaturgic în final, după ce Irina și Caius se despart, probabil pentru totdeauna. Este antiteza puțin cinică și de o luciditate confecționată, obținută prin apariția aproape „deus ex machina", în tren, a doctoriței veterinare care „îl va consola", pe un plan minor, pe Caius. Caius, subit anulat ca personalitate, și această intrusă privită cu dispreț, își făgăduiesc pe loc credință, într-o scenă de un reorism surprinzător.

Filmul este susținut de o interpretare inteligentă și sensibilă.

Silvia Popovici are o ținută de o voită uscăciune care lasă uneori să se străvadă un univers interior plin de sbucium și de un potențial de căldură. Ion Marinescu dă personajului său o notă de distincție blazată, amestecată cu un blînd cinism și cu un perpetuu regret pentru „ceiace ar fi putut să fie". Gheorghe Cozovici aduce o simplitate bună, Lucia Mureșan dă personajului o undă de ironie și de detașare spirituală. Muzica semnată de Richard Oschanitzki contribuie cu succes la realizarea unor momente lirice încărcate de sinceritate și de dorința unei analize umane profunde și deseori plină de subtilitate.

Demonstrînd că seriozitatea unei probleme constituie de fapt singurul suport real al unui film viabil, „Gioconda fără surîs" rămîne o tentativă a filmului românesc, în sectorul său cel mai delicat, dar și cel mai important pentru dezvoltarea sa: filmul de actualitate.

Radu GABREA

Knock-out

REGIA: Mircea Mureșan
SCENARIUL: Mircea Mureșan, Eugen Popiță
IMAGINEA: Octavian Basti — Al. David
MUZICA: Constantin Alexandru
SCENOGRAFIA: Guță Știrbu
CU: Carmen Galin, Peter Paulhoffer, Dem. Rădulescu, Toma Caragiu, Ovid Teodorescu, Elena Caragiu, Tudorel Popa.

Există o condiție precară a comediei noastre cinematografice. Prezența pe afiș a numelor unui Dem. Rădulescu sau Ovid Teodorescu, de pildă, este socotită, (numai de către realizatori) ca însemnînd cu siguranță uriașe hohote de rîs în sală. De aceea, cel mai adesea, eforturile se consumă pentru a-i aduce pe ecran. Nesupuși vreunui travaliu artistic, actorii subordonați acestui regim nu fac altceva decît să *ilustreze* (nicidecum să *interpreteze*) un text cinematografic oarecare, investit cu titulatura de „comedie" grație virtualităților comice ale unor prezențe fizice stîrnitoare de rîs.

În „K.O.", Mircea Mureșan a încercat să se abată de la regulă. Intenția sa a fost de a crea o comedie complet originală, eliberată de inhibiții și de rutină, de fetișuri și de poante consacrate. Pentru aceasta, el s-a folosit de toate mijloacele celei de-a șaptea arte, de la coloana sonoră și pînă la culoare, de la montajul insolit și pînă la a filma cu aparatul răsturnat. Se simte, în acest film, un teribil efort de stoarcere a comicului din orice și cu orice preț. Fiecare imagine este îndelung lucrată, montajul este savant gîndit, totdeauna se caută unghiurile cele mai neobișnuite, eclerajele cele mai surprinzătoare. Dar, cum se întîmplă uneori în asemenea cazuri, toată strădania se dovedește a fi zadarnică. Deși nu lipsesc (sau poate tocmai de aceea!) cîteva piese de mare virtuozitate (imagine Octavian Basti — Al. David).

Eșecul vine din aglomerarea contradictorie a intențiilor. Inițial (și faptul e perfect vizibil la o analiză mai atentă) în faza anterioară turnării, „K.O." conținea, în stare cinematografică nativă, suficiente resurse comice. Pendularea tînărului inginer Vidu între logodnică, ring și scenă, rivalitatea acerbă dintre instructorul sportiv și cel artistic și neprevăzutele coincidențe în timp ale evenimentelor capitale din viața cuceritorului June (căsătoria, meciul de preselecție, debutul actoricesc), toate ofereau nenumărate prilejuri de comedie autentică. Pe parcursul transpunerii în imagine s-a produs însă o abatere de la premise, abandonate aproape în întregime: rezultatul final n-a mai fost decît o imagine caricaturală a datelor inițiale. Și astfel istoria, de data aceasta reală, a filmului, aduce pe ecran un îndrăgostit polivalent, însă grozav de șovăielnic, o călăreață de circ ce nu-și justifică ocupația, doi instructori avînd aerul că sînt încurabil atinși de o maladie ce le-a afectat facultățile mintale. Apar și doi pseudo-scamatori (interpretați de autorii scenariului), care învață a.b.c.-ul circului: unul scoate din mînecă nevinovați puișori de găină, celălalt funcționează pe post de indian (piele-roșie) aruncător de cuțite. Mirele în devenire este plictisit de tot și de toate, fiind incapabil de acțiune altfel decît sub influența unor pumni năpraznici. Călăreața își dresează în timpul liber viitorul soț (deformație profesională), dat fiind că bietul animal care-i slujește drept fotoliu în arenă este de o remarcabilă blîndețe. Instructorii dau probe de inteligență, la care cad totdeauna cu brio.

În lipsa unui liant convingător între componente, filmul se autodemontează. Paralel cu derularea bobinelor se intensifică un proces de eroziune internă. Judecate independent, adică așa cum sînt prezentate, inovațiile de tratare cinematografică rămîn suspendate, lipsite de funcționalitate, devenind niște oarecare prestidigitațiuni tehnice. De pildă, într-o sală de sport se află o mulțime de fete — pe coloana sonoră au fost înregistrate un cîrd de gîște în exercițiul funcțiunii; un ins se pocnește deliberat cu capul de obiecte dure — la microfon se aud scrîșnete metalice, clopoței, etc.; o motocicletă demarează — și un cor de hămăituri se face auzit. Alteceva: se schimbă starea sufletească a personajelor; cineva se înfurie, de exemplu. Imediat apare pe ecran o pînză de culoare roșie. Un altul se sperie: ecranul se colorează în galben pentru o fracțiune de secundă. Inserturile melodice din secvența cu orchestra de jazz, investită cu rosturi simbolice, cristalizînd și sugerînd un ritm ordonator, sînt cu totul de prisos. Această ultimă operație dă, în chip exemplar, întreaga măsură a măreției eșecului lui Mircea Mureșan, fiind una dintre demonstrațiile de virtuoz (de care vorbeam), dar care nu-și găsește un loc în construcția stufoasă a filmului. Și, totodată, oferă explicația ratării unor mari posibilități.

Inconsecvența, lipsa de caracter unitar, impresia de materie rebelă, care i se împotrivește regizorului la tot pasul, este subliniată și de distribuție. O întreprindere curajoasă — doi cvasi-debutanți (Carmen Galin și Peter Paulhoffer) dețin rolurile centrale — este anihilată prin deplasarea accentului pe interpreții „consacrați" (Toma Caragiu, Dem. Rădulescu, Tudorel Popa, Ovid Teodorescu), care sînt lăsați (sau li se cere!) să-și prezinte repertoriul specific.

Filmul lui Mureșan este o împletire (despletită — sînt tentat să adaug!) între o comedie și o parodie de comedie, între o meditație cu ținută gravă și fantezistă, ușor sentimentală și șarja groasă a unor clișee mult vehiculate. Toate acestea coexistă în infrastructură: la suprafață, sensurile se îmbină și se desbină permanent, încît spectatorul e prins pentru o clipă și cîștigat de cutare cadru, ca la celălalt imediat următor să i se strepezească dinții. Forțele de atracție și cele de respingere ale filmului sînt egale, dar cum nu acționează simultan, ci în succesiune, sinusoida pe care ești obligat s-o descrii, sfîrșește prin a te obosi.

Mircea STAVRI

Balul de sîmbătă seara

REGIA: Geo Saizescu
SCENARIUL: D.R. Popescu și Geo Saizescu
IMAGINEA: George Cornea
MUZICA: Radu Șerban
CU: Sebastian Papaiani, Mariella Petrescu, Ana Szeles, Octavian Cotescu, Constantin Băltărețu, Puiu Călinescu, Mihai Fotino.

Avalanșă de comedii românești. S-ar zice că rîsul și-a recîștigat locul meritat. Din păcate „recolta" de comedii răspunde așteptărilor mai mult prin volum și mai puțin prin calitate. Dar în amintita recoltă filmul „Balul de sîmbătă seara" ne apare ca unul ce merită atenția. Să ne înțelegem: „Balul" nu e o capodoperă, nu uimește cu cine știe ce procedee comice. Dar comparat cu ceea ce avem, comparat cu ceea ce ne-a dat studioul nostru și nu cu ceea ce am vrea să vedem, cu ceea ce ar trebui (și ar putea) să ne dea amintitul producător de filme, „Balul" rezistă într-o mai mare măsură discuției. De ce? Poate prin eroul său, prin acest Papă care este nu numai hazliu dar și amar (am simțit în conturarea portretului său pana scriitorului D.R. Popescu). Poate prin acel Sebastian Papaiani care știe să împrumute personajului un chip și un fel de a fi cu totul aparte. Poate prin acea intuiție a situațiilor comice pe care o posedă regizorul Geo Saizescu.

De fapt, partea izbutită a filmului, partea care rezistă, este legată de prezența lui Papă-Papaiani, de relația pe care el o stabilește cu ambianța în care îl vedem. Sînt cam 15 minute, la începutul filmului, nu lipsite de haz, bine găsite, pentru introducerea în acțiune a lui Papă. Căruța cu tradiționalul cățel legat dedesubt, apoi camioneta de cărat zarzavaturi, care stîrnesc rîsul tuturor, apoi camera lui Papă garnisită cu rogojini, plus atitudinea eroului față de toate acestea, creează situații comice care promit. Ce anume? O comedie amuzantă, antrenantă, cu un erou bine găsit și cu un obiect bine găsit (acea camionetă de care aminteam). Dar autorii au avut ambiția să obțină mai mult. Ei au vrut cu orice preț să facă o comedie lirică. Papă al nostru este în căutarea „idealului feminin"; el își așteaptă „stăpîna inimii", a cărei fotografie va veni să ocupe locul de duminică din calendarul său plin de vampe. Și „idealul" îi iese în cale sub chipul blond al Liei și sub cel brun al Ralucăi. Și eroul își începe „fuga după doi iepuri", terminată potrivit proverbului. Și umorul începe să fie diluat în probleme sentimentale. Încetul cu încetul comedia lui Geo Saizescu se anemiază, își pierde suflul, nu mai găsește cadența.

(Continuare în pag. X)

Al. RACOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro

CINEMATECA

două polițiste originale

și

o colecție știrbă

În ciclul de filme polițiste se găsesc două foarte diferite între ele și, amîndouă, foarte diferite de toate filmele polițiste de pînă acum.

Aceste povești au, toate, un subiect, o anecdotă, o serie de întîmplări, de acțiuni. În filmele bazate pe „cine-i vinovatul?", adică pe aflarea adevărului, faptele istorisite nu sînt peripeții, ci mici întîmplări fără importanță; mai exact fapte nesenzaționale, banale, cotidiene. În realitate, printre ele, există cîteva care-s de o importanță enormă, căci pe ele se va baza dezlegarea enigmei. Totuși ele rămîn neînsemnate în sine. De pildă, faptul că cineva a băut un pahar cu apă sau că și-a scos batista din buzunar, că i s-a spus: „Dumneata, ca soție, nu poți depune mărturie", iar meritul detectivului e tocmai de a dibui importanța imensă pe care un fapt neînsemnat o ascunde.

În schimb, în poveștile unde problema e: „îl prinde? sau scapă?", evenimentele sînt tratate senzațional, sînt toate extraordinare, complicate și pline de peripeții. Tocmai asta măsoară abilitatea vinovatului de a ieși din încurcătură și a polițistului de a-i întinde o nouă cursă.

PÎNZA DE PĂIANJEN

În fine, în ultimii 20 de ani a apărut și o a treia speță a genului polițist. Este așa-zisul film (sau roman) „de serie neagră". Povestea, anecdota, este totodată neimportantă și senzațională. Scopul urmărit nu e nici aflarea adevărului, nici prinderea vinovatului, ci o seamă de efecte tari: groază, sadism, erotism exacerbat, torturi, bătăi homerice, obsesii freudiene, acțiuni absurde, incoerente, aproape demente, exibiționism al crimei și alte asemenea. Povestea nu are coerența dramaturgiei de altădată. E o poveste deșlînată, fără cap, nici coadă. Totuși are o curioasă unitate dramatică, tocmai prin confuzia ei. Cineaștii numesc asta „pînza de păianjen". De pildă, un detectiv pornește o cercetare în cursul căreia se încurcă în fel de fel de pățanii: este bătut crunt, se trage în el cu revolverul, e implicat în crime pe care nu le făcuse, este judecat, condamnat, gata-gata să înfrunte scaunul electric. Cercetarea polițistă de la care plecase nu mai are nici o importanță. De asemenea, nu are importanță nici fugărirea lui. De fapt, el nu este fugărit, ci se prinde singur în „pînza de păianjen" a evenimentelor.

Filmul lui Hitchcock „Suspiciune" (Carry Grant și Joan Fontaine) e bazat în același timp pe aflarea adevărului și pe pînza de păianjen. O soție care-și adoră soțul începe din ce în ce mai tare să creadă că acesta o va ucide. Spre deosebire de toate poveștile polițiste, aici crima este *viitoare*. O crimă doar *posibilă*, dar încă mai teribilă decît dacă ar fi fost deja făcută. Iar faptele, tot timpul pledează în sensul acestei intenții vinovate. Adevărul aflat la urmă nu este un triumf al artei polițienești, ci o imensă explozie de fericire intimă a celor doi îndrăgostiți. Pe de altă parte, suspiciunea e alimentată de faptul că soțul se aruncase în niște acțiuni nu tocmai oneste pe care le tot ascundea soției. Aceste minciuni mereu descoperite întrețineau bănuiala, o confirmau și-l legau ca într-o „pînză de păianjen" în care singur se vîrîse. După cum vedeți, ambele aceste elemente de bază ale poveștilor polițiste se prezintă aici sub o formă inedită și extrem de interesantă. Dar pe lîngă aceste calități, filmul lui Hitchcock mai are una. Nu degeaba Crohmălniceanu i-a decernat epitetul de capodoperă. În tot cazul este un deschizător de drum. Un drum pe care îl prețuiesc mai presus de toate. Un drum regal, de care de multe ori am vorbit în legătură cu filmul polițist, mai exact cu acele filme polițiste bazate pe aflarea adevărului. Citez: „În fond, vînătoarea după adevăr, campania de dezlegare a unei enigme are un cîmp foarte larg, care se întinde dincolo de delincvență și de codul penal. Există vinovății de o înfiorătoare gravitate, pe care legea nu le pedepsește. Există murdării morale mai abjecte decît orice crimă, pe care textele juridice nu le prevăd și care produc catastrofe. Aceasta cu privire la vinovăție. Iar cu privire la enigmă, există situații morale complicate, încurcate, delicate, cu ramificații sentimentale copleșitoare, bune și rele, situații indescifrabile, care nu au nici o legătură cu codul penal, dar care generează situații în care oamenii nu înțeleg ce se petrece, nu înțeleg nici faptele altora, nici pe ale lor. În acest climat, fie încetul cu încetul, fie brusc, lumina se face, adevărul se dezvăluie, mintea se dumirește, pacea sufletească vine. Cînd e vorba de o mare mîrșăvie, oricît ne-am munci imaginația, nu putem găsi vreo împrejurare în care ignominia să găsească o cît de mică scuză. Iată de ce sînt așa de importante, pe de o parte vinovățiile nepedepsite, pe de altă parte enigmele nepolițiste, enigmele vieții de toate zilele, căutarea unor adevăruri delicate, care se derobează înțelegerii noastre cu atît mai ușor cu cît curțile de justiție nu se ocupă de ele".

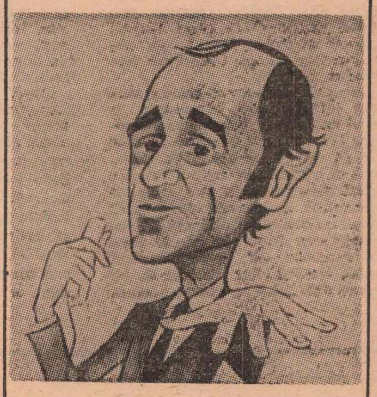
EXPLICAȚIE FĂRĂ CUVINTE

„Capodopera" lui Hitchcock e filmul polițist care inaugurează acest gen delicat și profund. Codul nu pedepsește intenția de a ucide, cu atît mai mult cu cît ea este doar bănuită de un altul,

https://biblioteca-digitala.ro

D. I. SUCHIANU

- **Suspiciune**
- **Trageți în pianist**
- **Casa din Vale**



Dar adevărul pe care eroina îl caută este mai oribil decît toate crimele juridicește sancționate. Un adevăr, care, odată descoperit, ar fi produs o tragedie mai sfîșietoare decît dacă omorul ar fi fost efectiv executat.

Și încă ceva. În romanele polițiste bune, gen Agatha Christie, la sfîrșit, detectivul ține o lungă prelegere în care explică toate ascunzișurile enigmei. Lungă? Nu, căci îi savurăm fiecare silabă și am vrea parcă să nu se termine niciodată. În schimb, în film, asemenea rezolvări în cuvinte sînt insuportabile și inadmisibile. Crohmălniceanu observa cît de (citez) „plicticoasă și condamnată la efecte artificiale este demonstrația explicativă finală din „Maigret și afacerea Saint-Fiacre". Ei bine, în „Suspiciune" avem enigmă, avem limpezire, soluție, explicație, fără cuvinte. Adică cu trei cuvinte spuse răstit și în treacăt: „Of course, I wasn't in Paris" (Păi, sigur că n-am fost la Paris).

În istoria cinematografului mai există și alte cazuri (ulterioare „Suspiciunii") de crime nepedepsite de cod, pricinuitoare de catastrofe și tragedii mai mari decît moartea, și pe care eroul filmului se străduiește să le rezolve. Un asemenea caz fusese filmul lui Delannoy prezentat mai de mult la cinemateca noastră și unde adevărul, chiar după ce eroii îl află, continuă să nu poată fi tradus în cuvinte. Cele două personaje din „Minutul de adevăr", la urmă, știu care fusese adevărul. Dar sînt incapabile să-l formuleze în fraze. De altfel nici nu simt nevoia s-o facă. Nu-i oare de-ajuns că au înțeles? În schimb, există cineva care *poate* s-o *facă*. Este spectatorul. Ceva mai mult. Spectatorul e în stare să scrie o carte de 300 de pagini despre acel adevăr. În schimb, eroina l-a demonstrat cinematografic, cu fapte. Nu pe alese, ci toate. A repovestit tot, absolut tot ce se întîmplase și a lăsat ca adevărul, soluția, răspunsul să iasă singur, fără cuvinte. Un model de film polițist bazat pe crime nepedepsite de cod, gen căruia capodopera lui Hitchcock i-a făcut începutul.

TIMIDUL

În filmul lui Truffaut „Trageți în pianist", găsim o cu totul altă răsătură originală. Mai întîi filmul este un film psihologic. Desigur, toate poveștile polițiste se bazează pe psihologie, pe deducții fundate pe psihologie. Dar aici avem cu totul altceva. Avem un film-portret. Ni se descrie un caracter omenesc: tipul *timidului* (Aznavour). Puțin importă crimele, prinderea vinovaților sau scăparea lor. Aici tema e *timidul*. Scopul lui Truffaut e să ne zugrăvească, 10, 20, 30 de moduri foarte diferite de a fi timid. Pentru asta, el își zice că are nevoie de o poveste cu fapte multe, fapte tari, fapte încurcate, fapte variate, care să fie cît mai multe ocazii pentru timid de a fi timid. O asemenea poveste cu întîmplări multe, înfricoșătoare și diverse, el nu-și va bate capul să o compună singur, devreme ce astfel de istorii se găsesc strălucit realizate gata în romanele polițiste bune, în cele de mare succes. Se va interesa deci care e pe piață cel mai la modă „best-seller", cel mai „bine-vîndut" roman, bineînțeles american, și bineînțeles „de serie neagră", cît mai neagră posibil. Zis și făcut. Și asta îi va da lui Aznavour zeci de prilejuri impresionante de a-și executa meseria lui de timid. Este un curios, original amestec de film psihologic pur (care e la antipodul filmului polițist) și film de serie neagră pe bază de pînză de păianjen (care e, din contra, o culme a filmului polițist). Sîntem recunoscători cinematecii pentru a ne fi dat asemenea interesante opere.

CICLURI ȘCHIOAPE

Dar, pentru a nu știu cîta oară aceeași Cinematecă comite eroarea de a da cicluri șchioape. De data asta victima e marele John Ford. Ni se dă o colecție știrbă a operelor sale cele mai slabe. Cinemateca de pe Magheru nu-și poate permite asemenea cicluri. Televiziunea, da. Telecinemateca dă cicluri adevărate, de pildă o bună parte din opera dramatică a artistei Bette Davis. Arhiva ar trebui totuși să dea filme marcante, filme deschizătoare de drum, cum de altfel adesea face, meritînd felicitările publicului. Capodoperele lui Ford sînt „Diligența", „Patrula pierdută", „Fructele mîniei". În schimb, „Casa din vale" este un film categoric prost. Dar poate mă înșel cînd nu aprob prezentarea lui la Cinematecă. Într-adevăr, el este, într-o privință, un tipic film de cinematecă. O culminație de falsitate și talent. Fiecare scenă este un model de adevăr psihologic. Dar în sine, și numai în sine. De îndată ce îl legi măcar de una, de una singură din celelalte secvențe, de oricare din ele, deodată totul scîrțîie și un urlet strident de frîne false acoperă întreaga poveste. În acest sens, filmul e un model. Valoarea lui didactică e incontestabilă. Și era un bun prilej de a o explica în programul de sală, așa cum Cinemateca o face adeseori.

https://biblioteca-digitala.ro

(Urmare din pag. VII)

Balul de sîmbătă seara

Regizorul își părăsește sau își pierde acum, în partea lirică a filmului dezinvoltura. El nu izbutește să-i dea tensiunea dramatică necesară. Din această cauză, filmul începe să cunoască lîncezeli. Ne mai trezesc din amorțeală cîteva scurte scene, tot de comedie (travestiul Liei, vizita în camera lui Papă, cumpărarea rochiei, sosirea camionetei la meci). Și din nou sîntem lăsați într-o stare de semi-toropeală, ca să urmărim mai mult sau mai puțin interesantele aventuri sentimentale ale eroului.

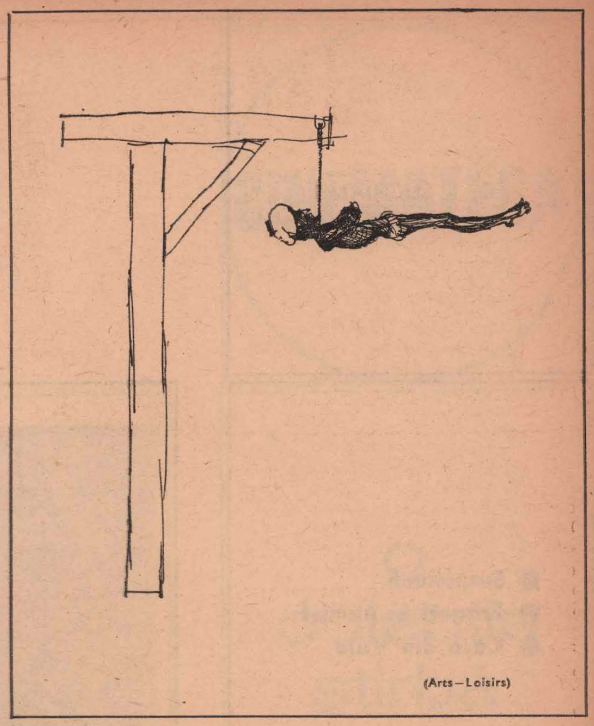
Ritmul — mai exact lipsa lui — iată una din principalele scăderi ale acestei comedii care începuse promițător. Filmul îți lasă prea mult timp de respirație între o poantă și alta. Dintr-o comedie care putea fi pe de-a-ntregul reușită, „Balul" a părăsit, lent și sigur, genul, ca să-și apropie eticheta de film neutru.

Alegerii unui erou obișnuit, a unui om obișnuit nu-i corespunde în mod obligatoriu banalitatea situațiilor lirice în care este pus. Scenele de pe insula Ada-Kaleh, de pildă, sînt de o montonie supărătoare. Cu toată zburdălnicia eroilor, cu toate efectele de imagine care se încearcă, nimic nu depășește aici locul comun. Ciudat este că peisajul (și nu numai în exemplul dat) nu spune mai nimic realizatorilor. Scenele de pe insula Ada-Kaleh se puteau petrece alurea, fără să schimbe cu ceva soarta filmului. Un alt episod excesiv de lung, care se vrea poetic, grațios (dansul Liei pe șosea) n-are nici un fel de rezonanță.

Și cu dialogul se petrece ceva. Replica colorată, vie, ingenios găsită, alternează cu cea literaturizantă, lipsită de spontaneitate. Mai ales cele două eroine, Lia și Raluca, debitează prețiozități tot cu aceleași intenții poetizante.

Pe planul interpretării am reținut, alături de Sebastian Papaiani căruia îi revine greul filmului (și care biruiește nu de puține ori situații neconvingătoare), pe Octavian Cotescu, actor prea puțin văzut în filmele noastre, care în cazul de față dovedește, dacă mai era nevoie, o reală înzestrare pentru comedie. „Idealul blond" și „idealul brun", personaje destul de convenționl reflectate în dramaturgia filmului, capătă o notă particulară de farmec datorită celor două interprete, Ana Széles și Mariella Petrescu. În rest, nimic de semnalat (afară poate de adunătura de grimase pe care Puiu Călinescu o socotește comică).

După părerea noastră, lui Geo Saizescu îi convine mai bine gag-ul, lanțul de poante, situațiile de un comic abundent, decît episoadele în care tonul fundamental devine cel liric. Dacă ar persevera pe calea umorului (a aceluia de esență populară în special), dacă ar avea curajul să facă comedie de la un capăt la altul al unui film, fără divagații sentimentale, fără paranteze de tot felul, ar reuși din ce în ce mai mult.



(Arts—Loisirs)

(Urmare din pag. 5)

Un diminutiv de amploare STARLETA

Așa cum un televizor sau un frigider sau un automobil se înlocuiește cu o marcă nouă, superioară, așa sînt propuse ființele-femele, pentru o folosire temporară, pînă la apariția unor obiecte de o tehnicitate superioară și de un aspect corespunzător.

Cine sînt cumpărătorii acestor obiecte? Înaintea situației fericite de posesori, beneficiarii expoziției de obiecte sînt privitorii. Aplatisate pe pagină, obiectele făgăduiesc relieful lor concret. O sexualitate abstractă, imaginară. O hrană de celuloză pentru obsesii, iluzia că acele fotografii reprezintă oameni vii (cu afecte, cu conștiință, cu particularități, cu farmecul imprevizibilului) se amestecă în proporții diferite, născînd un sindrom conceptual pe care îmi permit să-l asemăn cu diversiunea.

Înlocuirea valorii de durată prin plăcerea scurtă și violentă atacă bio-psihologia unei foarte largi categorii umane. Atracția e potențată de decorul luxuos în care se petrece substituirea. Strass-ul sclipește atît de orbitor încît unii sînt tentați să-l asemene cu Ideea. Vizonul e Certitudinea. Un Mercedes are tot atîta personalitate ca Einstein. Toate aceste destine aparțin unei singure zodii: zodia Confuziei.

Să ni se ierte tonul imprecativ sau dramatic aplicat mini-temei pe care ne-am propus-o.

Dacă ați fi consultat însă cele peste o sută de reviste ilustrate, dacă v-ați fi intoxicat cu violet și roz și bleu-petrole și vert-bouteille, dacă v-ați fi lustruit retina cu atîtea pene, prosoape, mătăsuri și metale, cu surîsuri de onix și coapse de celuloid, cu amănunte de genul „Lollobrigida a pierdut o zi de turnare din cauză că a mîncat un ou stricat", cu prostia iresponsabilă a prințesei Ira de Fürstenberg care vrea să fie vedetă, cu prăjitura numită „starletă în cufăr", cu titluri ca „un pește devenit sirenă" — v-ați fi înspăimîntat cu siguranță de tot acest sistem de semne și simboluri ale unei mentalități, în marginea esenței, dar definind-o într-o măsură neliniștitoare.

Spre deosebire de extravaganțele unor „hippies", excesele „starletelor" nu reprezintă un protest, ci conformismul cel mai plat și mai degradat față de idolii economici, ideologici și sociali ai unei anumite lumi. Nudul — nu ca formă de libertate, ci de sclavie. Frumusețea — nu ca triumf al naturii, ci ca marfă într-un negoț suspect. Lipsa unor idealuri omologate pe scara valorilor — nu ca o manifestare de scepticism, ci de incapacitate funciară de a depăși primitivitatea.

Cu toată stima pe care o am pentru prestigiul ideatic al revistei în care semnez, nu-mi îngădui pretenția de a organiza aceste observații într-un „esseu", într-un rudiment de „studiu de moravuri" etc.

Defilarea starletelor-standard continuă. Diminutivul se perpetuează în infra-diminutive. Pe un fond de somnolență și blazare senzuală sau de comă violentă a valorilor, starletele explodează și îmbătrînesc fulgerător, în aplauzele mecanice ale participanților la jocul dezumanizării.

(Urmare din pag. 20)

35 de filme în căutarea unui critic

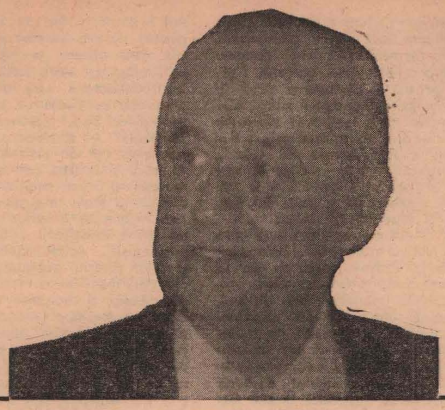
Revăd Frankfurt-ul și München-ul, dar construcția metroului le-a întors pe dos. Rătăcesc o oră ca să regăsesc o stradă, unde în trecere, dimineața, am zărit o producție japoneză. În sfîrșit, circulînd pe diferite palisade, luîndu-mă după vitrinele la care țin minte că m-am oprit, ajungînd de unde am plecat, dau de Studioul „Die Palette". Osteneala a fost inutilă, filmul s-a schimbat chiar în ziua aceea. Sînt obosit și sătul să mai umblu, mă decid să intru oricum și să văd. „Așteaptă numai pînă se face întuneric". Am avut de fapt un mare noroc. Filmul e unul din cele mai extraordinare „suspense-uri" psihologice pe care le cunosc. Eroina (Audrey Hepburn), o oarbă, se trezește implicată fără să vrea într-o afacere criminală și, rămasă singură acasă, în jurul ei se țese o sinistră înscenare. Ideea de a obține sentimentul teroarei pe această cale extrem de simplă se dovedește strălucită. Oarba are un simț de orientare fără pereche și descoperă repede că e mințită. Înțelege ce se petrece și cu o tărie sufletească formidabilă acceptă lupta. Cînd își dă seama că nimeni nu o mai poate ajuta și că trebuie să-i înfrunte pe asasini, distruge toate sursele luminoase din apartament ca să-și creeze condițiile prielnice pentru bătălie. De aici și titlul filmului „Așteaptă numai pînă se face întuneric". Plec cu o mare satisfacție. Iată și noroacele cinefilului în voiaj, ca din hazard să vadă un film excelent de care altfel n-ar fi dat niciodată.

*

Îmi fac, înainte de plecare, bilanțul. Am reușit să văd treizeci și cinci de filme. La locul întîi „Sluga" lui Losey. Descoperiri: „Benjamin", la care m-a tras o prietenă; după toate aparențele o producție elegant-frivolă, dar în realitate un film amar pornit din zone ușuratice ca să ajungă în plină atmosferă Laclos și să încalce cu o rară subtilitate, amărăciunea secolului libertin. Dar producția tinerei cinematografii germane, o realizare cu titlul impertinent „Zur Sache Schätzchen", de fapt o prezentare inteligentă și nu fără poezie a psihologiei tineretului debusolat care ascunde întîrziate infantilisme sub masca indiferenței cinice. Mai îndrăznește, provocator, drăcesc de spiritual, danezul: „Sînt curioasă". O mărturisire: Filmul ales pentru ultima seară: „Sîngele verde al demonilor", un science-fiction, abracadabrant cu insecte superioare în inteligența oamenilor. Regrete: n-am reușit să prind „Mireasa era în negru", noul Truffaut; se dădea după plecarea mea și am văzut doar un „forșpan", care mi-a lăsat gura apă. Dar toate rezumatele acestea de avant-premieră par strașnice. Poate că ar trebui făcute niște filme care să rămînă în stadiul făgăduințelor și să ne mobilizeze conștiința cu infinite promisiuni nerisipite apoi. Am avea astfel un autentic cinematograf poetic lăsat deschis tuturor glasurilor posibile.

https://biblioteca-digitala.ro

Jean Negulescu



- Unul dintre cei cinci mari regizori de la Hollywood.
- 39 de ani de activitate, 33 lung metraje + 100 scurtmetraje.
- A lucrat cu aproape toți monștri sacri-Bette Davis, Cary Grant, Claudette Colbert, Sophia Loren, etc.
- A lansat-o pe Marilyn Monroe
- Concluzia experienței sale: „mi-au trebuit foarte mulți ani ca să ajung tînăr."

33 de filme realizate la Hollywood între 1929 și 1968, plus aproape 100 de scurtmetraje. De la Joan Crawford, Bette Davis, Maureen O'Hara, Claudette Colbert, Dana Andrews, Cary Grant și pînă la Marilyn Monroe, Deborah Kerr, Sophia Loren, Leslie Caron, Ann Margret, Silva Koscyna, Maurice Chevalier, Richard Burton, Alec Guiness sau Tony Franciosa, o întreagă pleiadă de celebrități ale ecranului de dinainte și de după război, au jucat sub îndrumarea sa. Așa ar arăta, rezumată la extrem, fișa filmografică a acestui binecunoscut regizor american de origine română.

Aflat recent într-o scurtă vizită în Capitală — prima după plecarea sa, acum 40 de ani — Jean Negulescu mi-a dezvăluit, cu prilejul unui interviu, cîteva trăsături ale puternicei și fermecătoarei sale personalități și, în primul rînd, dinamismul, vioiciunea de spirit, acea mobilitate intelectuală pe care de altfel o consideră ca atribut esențial al profesiunii de cineast.

— Tinerețea? Mi-au trebuit foarte mulți ani ca să ajung să fiu tînăr, mărturisește Negulescu, adăugînd că pentru un regizor de film a fi tînăr înseamnă a înțelege și a fi în pas cu vremea în care trăiește, cu evoluția artei și a publicului. Dacă nu îți păstrezi această tinerețe artistică, mori, chiar dacă natura te-a înzestrat cu geniu.

— Ați încercat vreodată teama acestei „morți"?

— Nu numai teama. Înainte de a pleca la Hollywood am fost pictor. Dar nu aveam talent, ci o anume abilitate. Și cînd mi-am dat seama de asta, am avut tăria să „mor" ca pictor. Acum știu că cinematograful a fost adevărata mea vocație.

— Este suficientă vocația pentru un artist?

— Este hotărîtoare, chiar dacă nu e suficientă. Ea îi deosebește pe cei care „fac" de cei care „creează", ea te obligă să spui ce ai de spus în maniera ta, să te exprimi pe tine. Să nu poți altminteri. Revenind la pictură... Și interlocutorul se aprinde, vorbind cu pasiune despre pictura contemporană și, mai ales, despre autenticitate, despre sinceritatea care-l animă pe prietenul său, pictorul Bernard Buffet. „Poate să nu-ți placă, dar nu-l poți ignora. E cel mai strălucit tînăr din epoca noastră". Buffet mi-a arătat o dată un film făcut de el (un film de amator, pe 16 mm.). Soția sa, Annabela, apărea purtînd o fustă în dungi; aparatul de filmat, mînuit cu dezinvoltură, a înregistrat un foarte sugestiv și amuzant joc de linii și de mișcări. Am fost încîntat și i-am spus-o. Peste un timp, a făcut un al doilea film. „Cu pretenții de regie"! O catastrofă. Nu avea vocație...

— I-ați spus-o și de astă dată?

— Evident. Și nu va persevera. Alții, însă, persevează... În cinematografie lucrurile sînt mult mai complicate decît în celelalte arte. Între intenție și realizare se interpune tehnica, se interpun actorii. Un detaliu, intensitatea luminii, sau modul cum cade lumina pe fața interpretului, poate dezvălui realmente profunzimi psihologice sau, invers, să anuleze orice efort. Camera este un inepuizabil izvor de surprize. Oricine ar mînui-o. Este un monstru sublim...

— Pe care ați reușit să-l îmblînziți... Cum?

— Secretul constă în a te strădui să faci cît mai bine, mai bine decît ai făcut tu însuți pînă în momentul respectiv, și mai bine decît fac alții. Regia de film înseamnă o încordare continuă, o confruntare continuă și o continuă preocupare de a te depăși, de a stăpîni deplin tainele acestei mașinării complicate — cinematograful. A propos: am vizitat studiourile de la Buftea și — după cîte mi-am putut da seama — echipamentul tehnic este excelent, îndeosebi instalațiile de sunet. Sînteți mai bine puși la punct, în unele privințe, decît sîntem noi la Hollywood; doar studiourile lui Dino de Laurentiis, în Italia, sînt atît de modern echipate ca ale dumneavoastră. La Buftea am văzut și cîteva bobine din „Dacii" și din „Columna lui Traian". Nu mă pot pronunța asupra filmelor în ansamblul lor dar, ceea ce am văzut, mi s-a părut bine realizat ca construcție și ca mișcare. Scenele de luptă îndeosebi. Se simte însă pe alocuri lipsa unor buni tehnicieni de platou. Rolul lor este imens.

— Ce loc ocupă publicul printre preocupările dvs.?

— Fotoliul de orchestră! Filmul nu trăiește decît în măsura în care ajunge la public. Iar publicul, în momentul de față, este disputat de cinema și de televiziune, o dispută care determină deopotrivă dezvoltarea artei cinematografice, ca și unele concesii făcute, de pildă, preferințelor unei categorii de spectatori pentru violență și erotism.

— Credeți că numai filmele de această factură atrag publicul?

— Dimpotrivă. Un exemplu concludent îl constituie filmul lui Lelouch, „Un bărbat și o femeie", care mi-a plăcut foarte mult. Filmul a făcut săli ticsite timp de un an și nouă luni la Westwood Village, cartierul universitar din Los Angeles. Lelouch i-a cucerit pe studenții americani cu această poveste extrem de simplă și știți de ce? Pentru că într-un moment cînd relațiile dintre sexe nu mai prezintă nici un mister, el i-a făcut pe tineri să descopere ceva nou: poezia sentimentelor, frumusețea iubirii. Eu cred că cinematograful poate ajuta publicul să facă numeroase asemenea descoperiri și redescoperiri. Cu toată diversitatea de gusturi — de care nu ne este permis să nu ținem seama — spectatorilor le plac, în genere, filmele care pledează pentru umanitate, cu eroi puternici și cinstiți. Cu condiția să fie atractive. Iar astăzi, atractivitatea înseamnă altceva decît în anii'30. Înseamnă mereu altceva. Pentru a căuta și a găsi acest altceva am devenit — cu filmul meu „Jessica" — realizator independent (ca să nu mai depind de preferințele producătorilor). Filmul pe care-l pregătesc acum — „Eroii" — și pe care-l voi turna în Iran, pledează pentru ideea că în fiecare om, oricît de decăzut, există ceva bun, o scînteie de umanitate, care în anumite circumstanțe poate genera acte de sublimă abnegație.

— Mi-ați vorbit cu atîta ardoare despre Dali, Picasso, Buffet. Nu le solicitați colaborarea?

— Nu. Am vrut să colaborez cu Dali mai demult și în discuțiile pe care le-am avut mi-a cerut ca în prima scenă a filmului să existe neapărat un bărbat îndrăgostit de o umbrelă. Urmarea mă privea... Așa că am renunțat!

...Discuția cu Jean Negulescu a continuat și pe alte teme. Cineastul vorbește cu entuziasm și plăcere despre arta sa, despre unul dintre colaboratorii săi cei mai apropiați, Dusty Negulescu, soția sa, talentat scenograf și autor al textelor unor cîntece din filmele sale, despre planurile sale de viitor. Printre acestea, figurează și o nouă vizită în România.

Laura COSTIN

https://biblioteca-digitala.ro

ALB-NEGRU

Piramida umană

Pentru ca unul să cucerească vîrful Everest, de la poalele muntelui au pornit 100.

SIR EDMUND HILARY

Priveam cum se răsfrîng în ochii lui Jacques Hustin sclipirile cerbului de aur și mă gîndeam la faimoasa clipă cînd un om a ajuns a privi lumea de pe cel mai înalt pisc al pămîntului. Nu sînt termeni echivalenți, desigur, și comparația e cam beteagă. Dar, cert: pentru ca pletosul și candidul flăcău belgian să ajungă a ridica trofeul într-o mînă spre a fi văzut de zece milioane de telespectatori europeni, a fost nevoie de creația îndelungată și aspră — a cîtor oameni știuți și neștiuți? Izbînda e a lui, firește, a talentului și patosului, fanteziei și muzicalității sale...

Dar cineva a avut ideea excelentă a unui festival internațional de muzică ușoară la Brașov. Ideea a pus în mișcare compozitori, textieri, orchestratori, instrumentiști, dirijori, muzicologi din juriul de preselecție; membrii comitetului de radiotelevizione; redactorul șef însărcinat a lua legături și a convinge stelele firmamentului sonor a două continente să poftească la noi (izbutind a alcătui un afiș foarte reprezentativ); regizorul Valeriu Lazarov și armata de operatori de imagine și sunet, monteuri, electricieni care ne-au oferit totdeauna medalia artistului și chipul său plin, silueta întreagă, bustul, mersul, privirea, chiar și tremurul delicat al bărbiei interpretului sau legănarea ușoară a zulufilor interpretei — sute de planuri orînduite cu finețe, alternate în ritmuri dictate de evoluția solistului, sensibile tranziții de la sală la scenă, narînd parcă, inteligent, discret, despre tot ceea ce se întîmplă, fără obsesii și paralizii, fluent, elegant; apoi scriitorii, gazetarii, redactorii care au întocmit prezentările, fișele de creație, interviurile, ziarul festivalului; prezentatorii — strălucitoarea, impunătoarea, atît de prezentabila Stela Popescu și ceilalți doi colegi ai ei; meșterii care au sculptat și turnat cerbulețul acela subțiratec cu cornițele înfășurate în efluvii melodice; pe urmă însoțitorii poligloți, magnetofoniștii, telefonistele, dactilografele, șoferii, organizatorii — și cîți alții încă? — o masă compactă de pasiuni și iscusințe dăruindu-se zi și noapte unei munci frumoase și grele, edificînd din pietricele ca și din blocuri masive și cu mortarul solidarității, piramida în vîrful căreia un tînăr valon, un altul ceh și o fată flamandă au sorbit împreună din cupa triumfului.

A fost un important și multiplu succes al televiziunii române: de inițiativă — cu pozitive implicații internaționale; de competență — într-un sector gingaș; și de organizare — în condiții complexe. A fost un examen interesant al artei televiziunii noastre în transmiterea — fără fisuri și hiatusuri — a unei atari lungi și largi manifestări. A fost o posibilitate utilă de observație a ceea ce e neîmplinit încă în pregătirea, formarea și lansarea soliștilor noștri de muzică ușoară — și de meditație asupra împlinirilor necesare.

A fost. Și nu mai e nici măcar un an pînă ce *va fi* din nou...

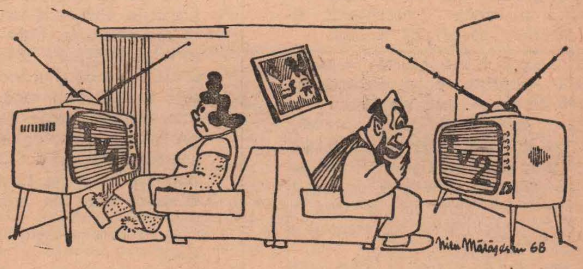
Artistul în lumea visului

Ploi de martie, tragedie citadină
Pentru spectacolul de adio, plîngeți...

ION VINEA

Vă mai amintiți de acele distinse, diafane seri de valsuri? Vă mai amintiți de acele energice și zvelte programe de dansuri din opere? Vă mai amintiți de ritmica vioaie și geometria clară a acelor momente de balet modern? În timp ce vitrina albăstruie pe care se perindă atîtea minuni ale lumii condensa frumusețî ale corpurilor tinere în mișcare fluidă, dansantă, undeva, în spatele

TV



TELEFILIE

DIALOG ÎN SUBTEXT

Maurice Vidal formulează un titlu iritat: „Cimitirele culturale ale televiziunii" «La nouvelle critique, nr. 6(1968)» și îi subsumează cîteva întrebări (reții două), cu următoarele contururi ale unor răspunsuri posibile:

1. — Televiziunea o artă? Nu, nu e decît un instrument, un mijloc de transmitere a imaginii și a sunetului. O comunicare directă, *individuală*. Comunicarea poate fi artistică sau neartistică, bună sau rea, instructivă sau numai distractivă.

Dar instrumentul nu e *mecanic* ci *cultural*.

2. — Există vreo posibilitate de a educa înțelegerea publicului în acest sens? Da, există: prefețele avizate ale filmelor și spectacolelor, avanpremierele care agită curiozitatea, orînduirea celor mai dense emisiuni la orele cele mai convenabile ale programului, uneori chiar adresa directă către telespectator. Dar posibilitatea formidabilă care a fost pînă acum numai gîndită (și realizată doar fragmentar, sărac, timid, ici-colo), este *teleclubul* (cu *teleteca* sa), în care se pot relua creațiile cele mai reprezentative, alcătui programe-model, angaja discuții cu telespectatorii.

Conceptul de *cultură* al televiziunii e legat deci, în mod interesant, de *memoria televiziunii*.

LA SOFIA...

La Sofia funcționează, pe lîngă televiziune, o *școală* a soliștilor de muzică ușoară.

BOB CĂLINESCU RĂSPUNDE:

— Încercări de colaborare cu televiziunea? Pînă acum, vagi, inconsistente. Dacă s-ar putea? Da, s-ar putea. E un loc unde genul nostru, păpușăresc, are posibilități largi de a se afișa. Ce am făcut pînă acum? Mici animații sporadice pentru „Magazin 111". Dacă aș vrea să consacru mai mult din timpul meu și din arta mea televiziunii? N-am găsit încă soluția... Nu, n-am fost chestionat niciodată ca regizor sau constructor de păpuși; am fost invitat doar ca membru în juriul unui teleconcurs de muzică ușoară. Ce-aș propune studioului? Un serial pentru copii, cu păpuși: personaje cu identitate fixă, evoluînd în diverse peripeții — după ce s-au prezentat (și au fost prezentate) spectatorilor.

RĂSFOIND CĂRȚILE

„Deși televiziunea a fost rezultatul cel mai direct al posibilității transmiterii imaginilor prin metoda razelor catodice, nu a fost totuși singurul. Necesitățile războiului, mai ales aceea de a vedea fără a fi văzut, au dat naștere multor aparate de acest gen... Importanța acestei posibilități de sporire a capacităților umane de recepție este considerabilă, deoarece mai mult de jumătate din creierul omenesc lucrează la procesul vederii și al interpretării a ceea ce vede. Complexul ochi-creier, după cum a arătat Wiener, este el însuși un circuit nervos, extrem de compact și de eficient pentru recunoașterea, analizarea și urmărirea imaginilor. *A face un fenomen vizibil înseamnă a spori considerabil capacitatea noastră de a-l înțelege*" (J.D. Bernal, „Știința în istoria societății" — capitolul „Științele fizice în secolul XX" — Editura politică, 1964).

„...din adîncul veacurilor își face drum necesitatea de nestăvilit de a vedea, de a arăta ceea ce merită să fie văzut: mai întîi lumina, apoi spațiul și amănuntul unic în felul lui... A vedea înseamnă a înțelege și a acționa; a vedea înseamnă a uni lumea cu omul și pe om cu ceilalți oameni" (Paul Eluard, „Frații care văd" — prefața. E.S.P.L.A., 1952).

„Sensibilitatea se pune în mișcare datorită imaginilor lucrurilor ce îi sînt transmise de instrumentele exterioare... Imaginea lucrurilor în-

https://biblioteca-digitala.ro

camerei, lîngă operatori, în penumbra reflectoarelor, bătînd uşurel tactul cu piciorul şi făcînd cîte un semn de încurajare sau încruntîndu-se a mustrare pentru un pas şovăielnic, pentru o linie frîntă, coregraful privea, analiza, gîndea.

Gelu Matei era un coregraf înzestrat, un om cu idei, un talent împătimit care rîvnea perfecţiunea şi dăruia visului său tot ce avea mai bun. Un maestru adevărat, unul din cei mai devotaţi şi laborioşi colaboratori ai televiziunii, autor al unor admirabile programe coregrafice în compoziţii studiate. Pentru el, dansul însemna proiecţie într-o lume onirică, în care materia devine evanescentă, mersul e plutire, fiinţa se topeşte în abur, pămîntul e cristalin, învăluit în poezie. Poate că ar fi fost regizorul şi coregraful ideal pentru „Visul unei nopţi de vară".

Am ţinut să-l cunosc după o încîntătoare seară de balet şi l-am rugat să-mi destăinuie proiectul său cel mai apropiat în legătură cu televiziunea. Nu avea un proiect apropiat. Îşi propunea însă să convingă redacţia de resort a introduce în program piese inedite, din marele fond al culturii muzicale, să creeze coregrafii originale care să rămînă şi pe peliculă, să încerce a grefa mijloace şi forme din sfera artei moderne pe partituri de solidă structură clasică. Îşi propunea în acest sens, încă vag, un „Don Quijote", acel „Don Quijote, cavalerul leilor" în care Telemann, în plenitudinea puterii sale componistice, făcuse să răsune struna comică dar şi o notă elegiacă, prevestitoare a melancoliilor romantice.

Nu l-am mai văzut de atunci. Dar în ziua ploioasă de martie, în care am aflat că inima lui Gelu Matei s-a oprit pe neaşteptate, într-un ultim spasm al unei dureri neştiute, a apărut în programul de radio şi televiziune anunţul reprezentării lui „Don Quijote", cu numele coregrafului în chenar negru.

A trăit puţin, a muncit mult, a închinat totul unui ideal de frumuseţe. A plecat prea repede — nu şi din amintirea noastră, căci artiştii nu pier ci stăruie în lumea visului pe care au creiat-o pentru noi, ceilalţi.

Divertismente

E o distracţie cumsecade, o plăcută trecere de vreme, dar nu toată lumea se amuză în acelaşi fel; totul atîrnă de firea privitorului.

GOLDONI

Privit cîteva săptămîni de primăvară la rînd, „Magazin 111" părea a destăinui că şi-a găsit forma în... proteism. Redactorii manifestau atracţie pentru clasicii umorului (pe lîngă care mai scăpa şi cîte un romantic în viaţă), regizorii profesau varietatea numerelor alcătuitoare şi a mijloacelor auditivo-vizuale de prezentare (devenind spirituali într-un mod propriu), se practica uneori chiar şi autoironia (ceea ce vădeşte, neîndoielnic, un spor de inteligenţă). Nu ne mai rămînea să-i dorim decît încă un grad de cultură a divertismentului, dorinţă pe care o transmutăm acum în zona *zig-zag*-ului.

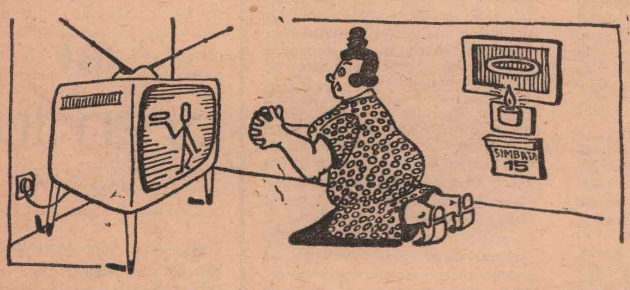
În aceeaşi ordine de idei: într-o emisiune de primăvară, am văzut şi ascultat un zglobiu program muşchetăresc, un fel de tocană măcelărească bine condimentată, cu puţin sos epic, cu nitică garnitură satirică, spectacol nu rău scris şi nici rău cîntat, cu o figuraţie mişcată şi cîntăreţi care *jucau* — ceea ce nu-i puţin lucru. Era şi un scamator iute de mînă, inventiv, s-a adus şi o jongleră nostimă căreia îţi făcea plăcere să-i priveşti mîinile şi chiar picioarele în timpul abilelor exerciţii, s-a făcut *atmosferă* comică, în sfîrşit era o *telerevistă* care putea fi un punct de plecare.

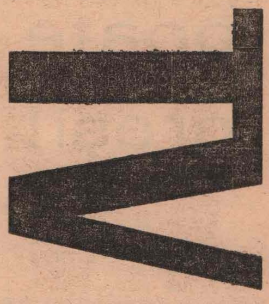
Plecarea propriu-zisă era chiar bună (o parodie a romanului lui Dumas) numai că la un moment dat, în drumul dinspre Paris spre Londra, cei patru muşchetari o luau pe la Cadiz, după principiul, probabil, că poţi ajunge de la Bucureşti la Titu şi prin Timişoara, şi asta numai ca mişcătorul corp de ansamblu să-i poată arde şi o bătută andaluză printre atîtea alte dansuri cărora nu le mai puteai deosebi figurile, necum paşii.

În asemenea împrejurări cam năduşite, nu e vreme să formulezi mari pretenţii faţă de operatori şi sunetişti. Au şi ei micile lor contribuţii umoristice: de pildă, e de mare imaginaţie ideea de a se muta obiectivul pe decorul din pod tocmai cînd scamatorul e gata să scoată confetti de hîrtie din paharul unde a turnat apă de ploaie. În ce priveşte audibilitatea, nu poţi avea niciodată siguranţa că a zis solistul ori că aparatul a deformat cuvintele în aşa fel încît să auzi cîntîndu-ţi-se „Chitară di-amuor" ori suavul îndemn pentru o porumbiţă „du-te la draca miea"...

Îi aşteptăm, în orice caz, pe Sorin Grigorescu şi Aurelian Udriste cu continuarea (perfecţionată) a unui atare divertisment simpatic şi promiţător.

Valentin SILVESTRU





ţonjurătoare se transmite simţurilor, ar ele o transmit sensibilităţii; (ea) transmite (imaginile) simţului comun, prin care aceste lucruri intră în memorie unde rămîn conform cu mai marea sau mai mica lor însemnătate. Care simţ îşi îndeplineşte menirea mai repede şi este mai aproape de sensibilitate decît ochiul?... La o distanţă potrivită şi în condiţii potrivite ochiul se înşeală în menirea lui mai puţin decît toate celelalte simţuri" (Leonardo da Vinci — Colecţia „Texte filozofice").

SCURTĂ DISCUŢIE CU GHEORGHE VITĂNIDIS...

— ...despre televiziune: ce fel de raporturi ai cu ea?

— De spectator.

— Ai fost poftit pe platou?

— Accidental şi niciodată ca realizator de filme. Am vorbit cîteva minute despre cinematecă. În 1964. Altădată am prezentat, cîteva minute, filme de-ale studenţilor mei. Erau în anul trei; acum sînt în anul cinci.

— O părere despre programele cinematografice TV...

— Incursiunea în fondul arhivei este interesantă, utilă. Dar cînd e vorba de filme româneşti ar trebui să se obţină copii foarte bune. Am văzut pe micul ecran „Gaudeamus..." cu trei din secvenţele importante mutilate, cu grave defecte tehnice provenite din uzură, rupturi, salturi. Nu s-ar putea reţine *copii speciale pentru televiziune* ale filmelor noastre, eventual chiar special etalonate?

REVISTA PRESEI

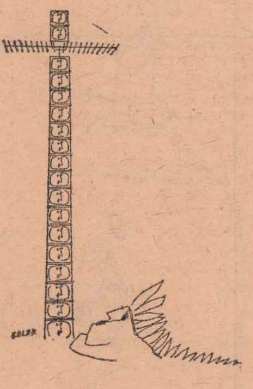
„Film şi televiziune" (de C. Isac, în „Ateneu" 2/1968), un îndemn chibzuit către teleast de a se descoperi pe sine cînd produce filme pentru micul ecran, de a se realiza în chip specific, „înăuntrul unei arte a televiziunii şi nu numai în prelungirea cinematografului".

STUDIU

Masa rotundă internaţională organizată de instituţiile specializate ale UNESCO la Monaco, cu privire la politicile culturale statale, a cerut conducerii acestui for (şi el şi-a asumat sarcina) să întreprindă un studiu asupra „funcţiei culturale a televiziunii în lume."

CALENDAR

În iunie 1968, un colocviu mondial va reuni la Rio de Janeiro un mare număr de experţi — în dezbaterea problemei: „Cum se extinde televiziunea în America latină?". În septembrie, la Montreal, alt colocviu de anvergură va dezbate „Valoarea culturală a cinematografului



radioului şi televiziunii în societatea contemporană". Tot în septembrie, la Buenos Aires, seminar internaţional pentru realizatorii de filme documentare.

CAMERA-SCAFANDRU

O cameră de televiziune submarină, scufundată la 20 de metri în apropierea uneia din insulele arhipelagului Bahamas, transmite zilnic specialiştilor imagini şi sunete ale animalelor subacvatice.

TELEPROGRAME ŞCOLARE

În Mexic, campania naţională de alfabetizare se sprijină pe un program TV transmis în întreaga ţară. Telespectatorilor li se atribuie gratuit, la cerere, manualul după care e alcătuit programul. În Brazilia s-a înfiinţat o „Universitate de cultură populară" TV (cursuri de matematică, ştiinţe naturale, istorie, geografie, limba portugheză); la sfîrşitul ciclurilor de prelegeri, cursanţii se pot prezenta la examene, diploma eliberată de televiziune fiind echivalată cu cea a şcolilor medii de stat (pentru clasele respective).

V. S.

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICA PUBLICULUI

Da! Și publicul poate greși!

Și iată întrebările cu gust amărui care ni se adresează: de ce, știind asta — e doar elementar! — ne înverșunăm împotiva filmelor care aduc spectatorului, indiferent cum, o undă de înseninare? Ce valoare au teoriile și discuțiile estetice complicate pe lîngă un singur ceas de eliberare și bucurie trăită naiv, cu credință, în fața ecranului? Și așa mai departe.

Iată-mă dar, față în față cu una din cele mai știute și cele mai spinoase teme ale culturii cinematografice. Ani de zile am vorbit, ca și alții, cu dușmănie sinceră despre fenomenul în cauză (păstrez și astăzi, în reflex, urmele acestei adînc exersate deprinderi). Spuneam „evaziune", fugă din realitate, și atacam cu furie filmele, spectacolele, cărțile, care creau cît de cît un teren favorabil, pentru această atitudine. Astăzi critica pare să fi uitat în foarte mare parte indignările de ieri, dar pe ecrane galopează caii celor mai sărace superproducții și gonesc aventurieri copilărește imaginați, în televizor suspină durerile dantelate ale dorurilor nestinse și pe scena Teatrului Național se joacă „Heidelbergul de altădată". Teoria și critica tac, dar în practică „evaziunea" învinge adeseori. Cînd greșeam — ieri, cînd descoperam în producții cinematografice sau teatrale mult mai legate, totuși, de realitate, un delict împotriva adevărului și ne grăbeam să le stigmatizăm, sau astăzi, cînd ne facem că nu băgăm de seamă ce se întîmplă și alunecăm cu îngăduințe dulci și ironii grațioase peste nimicurile măcinate oră de oră de industria tot mai largă a divertismentului? Nu ar fi oare nimerit să ne oprim și să încercăm să privim deschis această stare de lucruri? Căci ni se demonstrează mai mult decît evident: oamenii vor să rîdă, să viseze, să plece cu gîndul și cu toată ființa lor lăuntrică departe de cotidian și caută în artă tărîmuri largi pentru aceste călătorii. Și ei cad victimă de cele mai multe ori drumurilor celor mai ușoare.

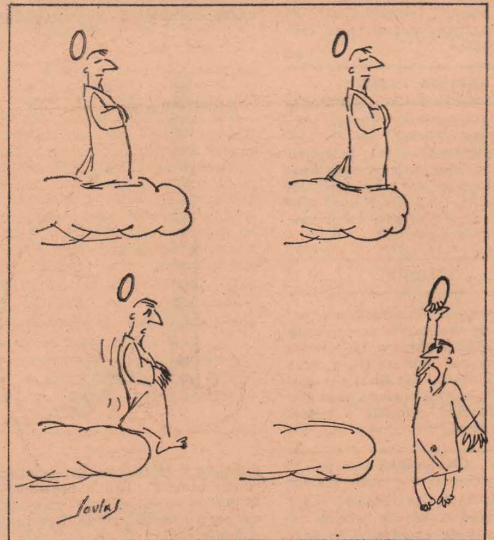
Problema este însă mai complicată decît pare și opoziția realitate-vis nu constituie, cred, polii ei adevărați. În judecățile aspre de ieri, ca și în stingheritele eschivări ale prezentului, perseverăm de fapt, în aceeași eroare. Nici cel mai autentic film realist, chiar lucrat cu metodele cinévérité-ului, nu rămîne la nivelul cotidianului, nu se așază în același plan cu faptul obișnuit, de fiecare zi, și mai ales nu rămîne aici; el poate cel mult să pornească de la acest nivel. Este un lucru îndeobște cunoscut: transfigurare, depășirea cotidianului, înălțare dincolo de obișnuit există în orice gen de artă, în orice creație autentică. Cei care iubesc cu adevărat „Dragostele unei blonde" nu se simt amestecați în realitățile meschine, urîte, ale subiectului, nu se pierd în ele; ei nu sînt stăpîniți de un viciu ascuns, nemărturisit, al voluptăților vulgare. Ei văd prin înfățișările dure ale cotidianului și mult dincolo de ele. O eliberare de cotidian există poate mai mult decît oriunde aici, tocmai pentru că ea pornește de la confruntarea cu realitățile diurne și se îndreaptă împotriva lor. Dacă în „Insula" lui Kaneto Shindo vedem numai doi japonezi care poartă în spate vedrele cu apă, urcînd spre vîrful muntelui, avem tot dreptul să ne plictisim și să înjurăm; dar dacă vedem, în calvarul lor mereu reluat o imagine nouă, proaspătă, izbitoare a eternei legende a lui Sisif, atunci, desigur, ne vom bucura de film.

Cuvintele tocite și reci pe care le întrebuințează de obicei demonstrațiile estetice, asta înseamnă: generalizarea, cunoașterea, atingerea esențialului, sparg îngrădirile obositoare ale existenței mărunte și ne pun în comunicare cu o lume mult mai largă decît aceea pe care ne-o putem făuri singuri, oricît de aventuros am trăi. Filmul politic (să nu uităm că „Procesul de la Nürnberg" a constituit o apariție de senzație și pentru cei mai îndărătnici apărători ai „evaziunii"), opera neorealistă, poemul documentar, ca și toate celelalte realizări direct întemeiate pe realitate, sînt puternice nu pentru că fixează aspecte riguros exacte ale unor fapte autentice ci pentru că, mînuind aceste chipuri ale autenticului știu să coboare adînc în inima vieții și să se înalțe mult deasupra ei. Totdeauna arta a adus înălțare, eliberare (grecii vechi găsiseră un nume pentru această acțiune a ei, katharsis). Și pentru această ridicare în universul vast, infinit, al generalizărilor și comunicărilor cu întreaga omenire, nu are însemnătate numai *ce* vedem, ci *cum* vedem (iarăși un adevăr de mult știut, dar foarte ușor de uitat). „Evaziunea", fuga, refugiul în producții care arată cu totul altceva decît ceea ce există în mod obișnuit în jurul nostru nu reprezintă decît forma primară, uneori chiar vulgară, a veșnicei căutări de libertate și bogăție spirituală care stă la temelia artei. În fond, cei care nu admit la cinematograf decît filmele cu cow-boy, superproducțiile, comediile dezlănțuite și istorioarele galante cu telefoane albe adoptă, răsturnată, aceeași atitudine ca dogmaticii realismului care nu vor să accepte pe ecran decît fotogramele zilei de astăzi. Ei nu știu să ajungă la acel *cum* de la care începe adevărata eliberare prin artă.

Să fim drepți: nimeni nu poate trăi numai *în* și *din* mica lume imediat înconjurătoare, toți căutăm, într-un fel sau altul, să ne lărgim și să ne adîncim existența, să cuprindem mai mult decît ceea ce ne îngăduie să trăim experiența individuală limitată. Dar și în modul în care acționează această pornire, în totul firească și îndreptățită, există deosebiri de calitate, și aici există un nivel de jos și o întreagă scară de satisfacții posibile.

Tot ce putem face noi, în critică, este să încercăm cu tenacitate să deschidem cît mai multe drumuri ascendente. În numele acestei strădanii, avem dreptul să intrăm în război deschis cu dogmatismul acelor spectatori care judecă filmul numai după aspectele de suprafață ale imaginii și ale subiectului. Căci și publicul poate greși. Și faptul că greșala lui copiază în negativ proastele deprinderi ale criticilor și cineaștilor nu înseamnă nimic.

Ana MARIA NARTI



Arts—Loisirs

CINECLUB

Un cineclub, un film și premiul I

Știam că cineclubul „Platforma Petrochimică-Pitești" era deținătorul premiului I, obținut nu de mult la *primul festival național al filmului de amatori*. Știam că premiul fusese atribuit filmului „Pe Arges în sus", realizat de Aurelian Bărbulescu, electronist la „Platforma Petrochimică", responsabil al cineclubului. Mai știam că premiul acesta fusese obținut într-o competiție cu 100 de cineclubur — unele dintre ele bucurîndu-se, în egală măsură, de prestigiul muncii, realizărilor și vîrstei. Îmi consemnasem în mod special faptul că cineclubul piteștean nu are încă doi ani de existență.

Gîndindu-mă la toate aceste lucruri pe care le știam, m-am dus la Pitești spre a-i întîlni pe membrii acelui cineclub.

I-am cunoscut pe: Nicolae Ciolpan, mecanic de precizie al cineclubului — în viața de toate zilele tehnician matriter la Fabrica de Încălțăminte; Nicolae Gheorghiu, procuror, la cineclub se ocupă cu aranjamentul muzical al filmelor; Cereaciuchin Nicolae — maistru de lumini la Teatrul de păpuși — la cineclub se ocupă tot de lumini; Codăuș Dumitru, inginer, profesor la Școala de Chimie, la cineclub —

https://biblioteca-digitala.ro

monteur; Vali Dobrin, scenarist — director al Palatului Culturii; Marinescu Mariana, comentator de film — translator la Fabrica de Autoturisme; Miloaia Rodica, elevă, și Viorel Bucătaru, tehnician electromecanic.

Resposabilul mi-a vorbit despre „arhiva" cineclubului în care se află filmele: „1 mai 1967", jurnal de la defilarea oamenilor muncii din Pitești; „Orizont 1967" (un documentar ce traversează orașul pe magistrala N-S, cea mai importantă rețea industrială a piteștenilor); „23 August", „O plimbare prin oraș" și „Pe Argeș în sus".

Mi-a spus apoi că cineclubul fiind la începutul activității sale, problema cea mai importantă este dotarea lui cu aparatura necesară. Cum se realizează acest important deziderat? Nicolae Ciolpan și Bărbulescu Aurelian proiectează și realizează împreună aparatele de care au nevoie. Așa au apărut la cineclub nu numai filmele despre care am amintit, ci și aparate ca: magnetofon pentru sincron, cu bandă magnetică perforată pentru aparat T 16; masă de mixaj; tanc automat pentru developat pelicula de 16 mm. alb-negru și color, dispozitiv de sincronizare a benzii de magnetofon cu aparatul de proiecție de 8 mm.; un aparat de filmat sub apă de 8 mm.; iar acum, în faza de lucru se află un aparat de filmat sub apă pentru 16 mm.

Cam aceasta ar fi zestrea pe care sîrguincioșii cineamatori și-au adunat-o prin munca și priceperea lor.

— Dar despre film, despre pasiunea care v-a adunat pe toți laolaltă?... îl întreb pe Aurelian Bărbulescu.

— Filmul seamănă foarte mult cu gramatica într-o limbă. Trebuie s-o cunoști bine ca să știi să folosești... semnele de punctuație. Abia apoi poți vorbi de virtuți poetice...

Mă gîndeam la „gramatica" și la „poetica" filmului „Pe Argeș în sus" cu care Aurelian Bărbulescu a obținut premiul I.

Despre Mînăstirea Argeș și legenda vestitului, neîntrecutului și nefericitului meșter Manole s-au spus și s-au scris foarte multe... Documentarist riguros, impregnîndu-și imaginile — de o rară frumusețe, căldură și culoare — cu bogate amănunte din istoricul Mînăstirii Argeș — Aurelian Bărbulescu reușește o baladă discretă și caldă despre eroi și sacrificii, despre jertfă și izbîndă. Și o pornește mai departe, pe Argeș în sus, menținînd tonul eposului popular și descoperind cu aparatul de filmat, o nouă legendă. Este legenda meșterilor de azi, care au ridicat un alt „loc de pomenire".... despre hărnicia și priceperea unui popor.

Elena SKIBINSKY

CURIER

Brihoianu Victoriţa — Focşani.

Cititoarea noastră ne solicită date din biografia cîntăreților de muzică ușoară. Ce ați spune dacă ați vedea în paginile revistei noastre fotografii și date biografice ale unor renumiți jucători de fotbal? Nu de alta, dar tot vedete sînt și ei.

Doinei și prietenilor ei, și tuturor prietenilor și cunoștințelor care ne-au făcut propuneri similare, același răspuns.

Maria Bejan — Bucureşti. Ne pune o singură întrebare: cum să afle dacă are sau nu talent. Este greu să fii descurajată la 17 ani. Dar credem că e la fel de greu să fii încurajată. Vă propunem un joc. Închipuiți-vă că ați primi într-o zi o scrisoare, de altfel la fel de frumoasă ca cea scrisă de dvs., în care cineva vă întreabă pe mai multe pagini dacă are sau nu talent pentru o profesiune sau alta. Ce i-ați răspunde? Cum ați răspunde? Elanul dvs. și argumentele pe care le aduceți în sprijinul pasiunii pentru film sînt demne de toată lauda dar poate nu ar strica să vă verificați posibilitățile pe scena unei case de cultură sau în cadrul altor colective de teatru de amatori, sau pe lîngă activitatea unui cineclub, sau poate chiar prezentîndu-vă la selecțiile pentru figurație anunțate în ziar. În privința frumuseții totale puteți fi liniștită. Nu este singura condiție. Ați văzut-o vreodată pe Rita Tushingham? Fizicul ei de anti-vedetă nu o împiedică să fie o mare actriță. Fiți însă foarte atentă, sînt mulți „urîți" care au rămas anonimi. Oricum e păcat să renunțați fără a fi încercat cum tot păcat este să credeți că încercarea va aduce și confirmarea talentului. Eșecul nu trebuie să vă sperie, este și el inclus chiar în biografia actorilor consacrați. Noi vă dorim mult succes.

G.M.S. — Bucureşti.

Scrisoarea dvs. este una dintre cele mai interesante printre cele sosite la redacție în ultima vreme. Vă mulțumim pentru felicitări, pentru critici, pentru sugestii. Publicăm mai jos cîteva dintre ele pentru a le face cunoscute și celorlalți cititori.

● „Oare nu s-ar putea ca măcar coperta revistei să fie dintr-o hîrtie mai bună?"

● „Pe cînd o revistă săptămînală de cinema?"

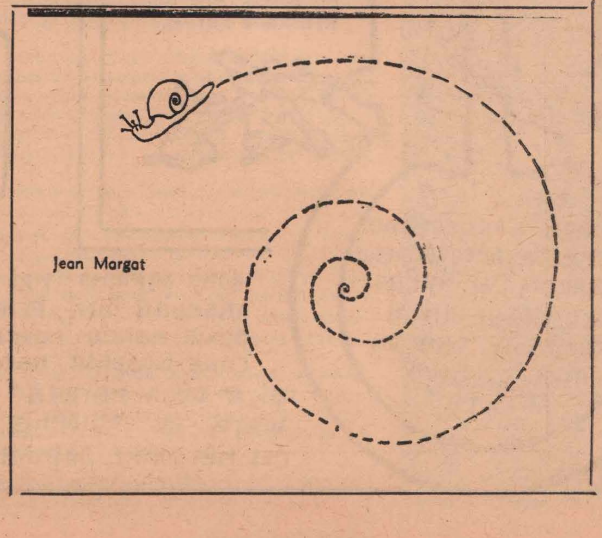
● „Pe cînd un Almanah-Cinema?" (Aici răspunsul depinzînd de noi, vă putem informa: pe anul acesta).

● „Ar trebui neapărat ca revista „Cinema" să ajute sau chiar să colaboreze cu cei care cumpără filme influențînd astfel salutar selecția lor."

● „Ne bucură că „Un bărbat și o femeie", „Faraonul" și „Dragostea unei blonde" au fost aduse ceva mai repede pe ecranele noastre dar cum, cu cîteva flori nu se face primăvara, așteptăm și celelalte flori". (Vă putem asigura că și noi și întreaga presă așteptăm același lucru).

● „De ce se ciopîrțesc filmele străine aduse pe ecrane? Filme care sînt capodopere mondiale ajung uneori în fața ochilor noștri ca niște mediocrități".

● „Știți de ce publicul nu înțelege, sau mai clar, de ce publicul nu se prea duce la filme dificile? Răspunsul ar fi următorul: cum să se ducă publicul la un film care nu-l înțelege, deoarece face parte dintr-un curent despre care n-a auzit, pe care nu-l poate plasa într-un context artistic mai larg? Aici este de vină și critica care tace și nu-l pregătește anticipat și suficient pe spectator".



● „Un fapt pozitiv este existența Cinematecii și a cinematografului „Central". Ar trebui extinsă această activitate. De ce nu și un cinematograf de reluări cu filmele mai interesante din ultimii ani?"

● „Nu s-ar putea ca în școlile de cultură generală să se introducă Arta filmului ca o nouă disciplină de studiu?"

● „De ce să nu recunoaștem că cinematografia noastră trece printr-o mare criză? Legat de aceasta observăm și lipsa de personalitate și consecvență a criticii noastre".

● „Așteptăm să găsim mai multă originalitate și personalitate creatoare în filmele românești".

● „Buftea ne este foarte datoare și în privința comediilor".

Vă mulțumim încă o dată pentru seriozitatea cu care vă ocupați în cuprinsul celor 12 pagini de soarta filmului la noi. Pentru final, trebuie să vă contrazicem. Nu credem că aveți dreptate atunci cînd afirmați că publicul este întotdeauna de altă părere decît critica. Argumentele ni le-ați furnizat chiar dv. Așteptăm vești.

Ioan Haţegan — Craiova.

Bineînțeles că sîntem de acord cu dv. cînd spuneți că:

● diversitatea gusturilor publicului este în funcție de nivelul de cultură, preocupări, vîrstă, mediu.

● spectatorii se adună într-o sală de cinema din cele mai variate motive.

● opinia creată în jurul unui film: „merită sau nu merită să fie văzut" joacă un rol important în viața lui comercială.

● aprecierea filmului rămîne calitatea și nu genul. Nu există genuri superioare sau inferioare, ci numai realizări bune și proaste. Dar nu sîntem de acord că filmul este o marfă, deci singurul lui scop este să corespundă exigențelor cumpărătorului. Și gustul publicului, nu numai al autorilor, se cere educat. Succesul „Rubinului negru" trebuie să însemne pentru noi un exemplu jalnic.

Felix Marian — Baia Mare.

Vă mulțumim pentru documentata dvs. scrisoare privind actualele probleme ale culturii cinematografice românești. Ne-ar interesa o corespondență scurtă (două pagini) despre activitatea cineclubului băimărean, despre ceea ce numiți „rezultatele lui frumoase", despre orientarea lui tematică și artistică. Așteptăm sugestii pentru rubrica „Cineclub" recent apărută în revista noastră. Pe curînd.

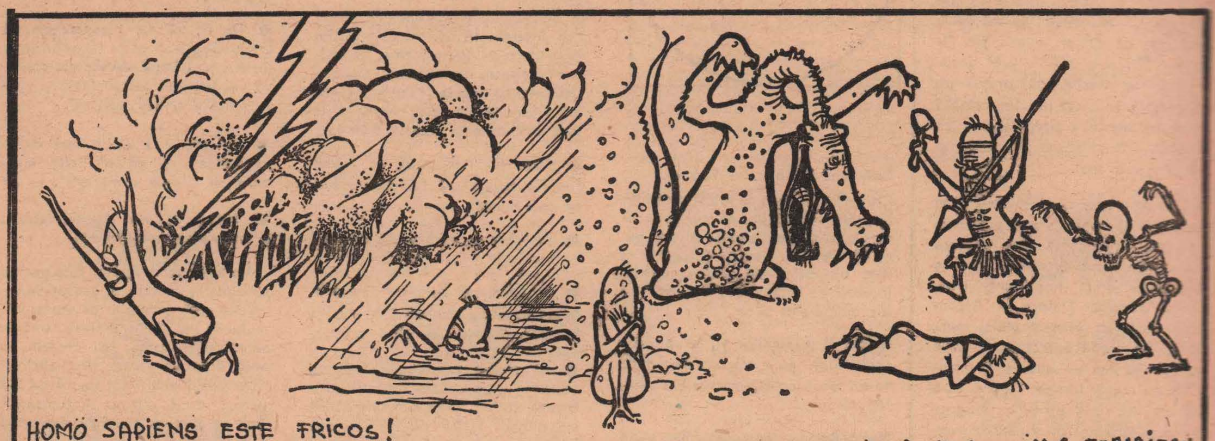
Matula Anca — Oradea.

„Coliba unchiului Tom" este o coproducție germano-italo-iugoslavă inspirată după romanul cu același nume al lui Harriett Becher Stowe. Filmul „Războiul vesel" este o producție a studiourilor din R.F. a Germaniei după o nuvelă de Kurt Kussenberg.

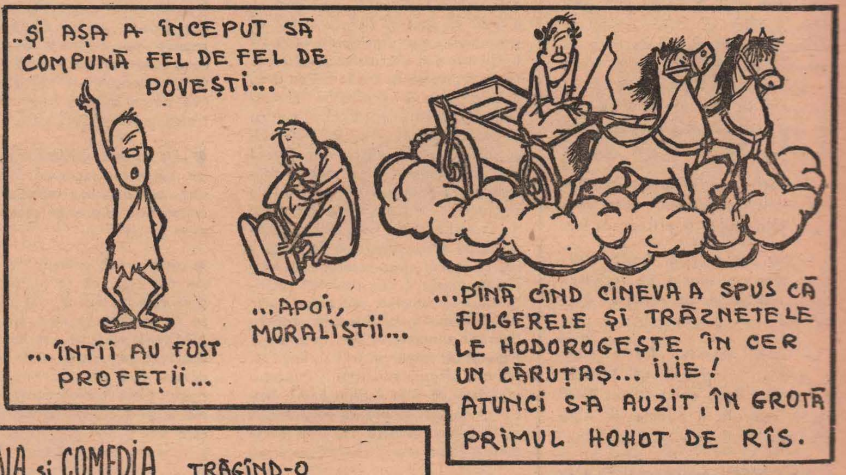
https://biblioteca-digitala.ro

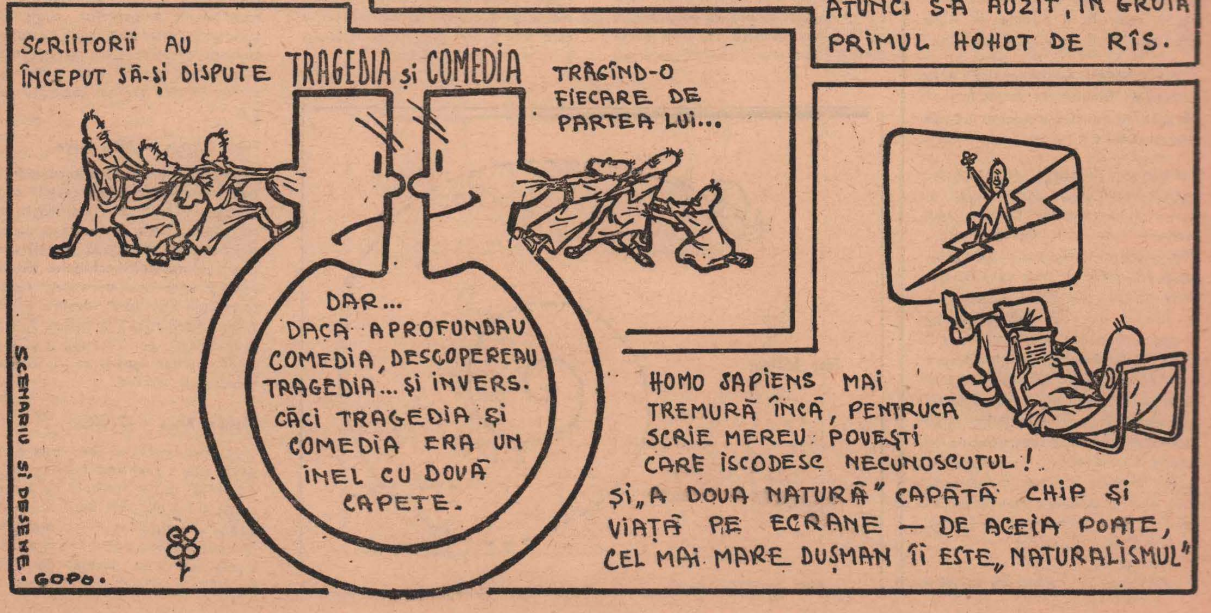
GOPO: SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI (XVII)

A DOUA NATURĂ



PENTRU A-ȘI ÎNVINGE FRICA ÎMPOTRIVA NATURII CARE ÎL ÎNGROZEA, CU FRUNTEA ÎNCĂ PLINĂ DE ȚĂRÎNĂ, A ÎNCEPUT SĂ-ȘI CONFECȚIONEZE O NATURĂ PROPRIE, ÎN CARE SĂ HOTĂRASCĂ DUPĂ PLACUL LUI. ÎNVENTATOR DE CUVINTE, A NUMIT ACEASTĂ „A DOUA NATURĂ": „LITERATURĂ".





https://biblioteca-digitala.ro

IDOLII

și posteritatea

RUDOLPH VALENTINO
Invenția unei generații sufocate

S-a născut în 1895 în Italia, originea sa era mai degrabă umilă, prilej pentru mai tirziu de romanțări. Vroia să îmbrățișeze cariera armelor, dar nu a ajuns să îmbrățișeze decît pe cele mai frumoase femei din lume. Era visător din adolescență. La virsta tuturor speranțelor a plecat în țara tuturor posibilităților.

Cariera de idol și-a-nceput-o ca grădinar pe o proprietate din Long Island. Și-a continuat-o ca măturător într-un cabaret. Cînd trimetea scrisori, folosea însă plicurile cu en-tête-ul hotelului Astoria. Cînd se fotografia, ținea mîna pe o limuzină neagră.

Cariera lui a început așa cum se cuvine să înceapă cariera unui viitor idol. Bonnie Glass, dansatoarea celebră, a rămas într-o seară fără partener. Și cînd toată lumea da din colț în colț, a apărut el: signor Rodolfo.

În primii ani de film, el nu a fost decît un actoraș obscur, obligat să joace roluri antipatice: gigolo-ul feroce, banditul distins, excrocul sentimental. Rolurile, cum am zice noi azi, pozitive, îi erau interzise mai ales pe motiv că nu are fizic 100% american. Din cînd în cînd i se permitea însă un acces generos și atunci era lăsat să salveze un copilaș, într-o foarte scurtă secvență.

Așa cum cere o biografie de idol, gloria a venit peste noapte. Ea s-a numit «Șeicul», un film care a fost Hiroșima sentimentală a anilor '20. Sigur că asupra noastră sentimentalismul de melasă al acestui film nu mai are nici o putere. Noi am învățat de la Brecht distanțarea, iar de la Ionescu spaima de ridicol. Dar acum cîteva decenii, doar cîteva decenii, acest film a dezlănțuit un delir, iar protagonistul lui a devenit de la o zi la alta cea mai populară figură a Americii. Rudolph Valentino a fost invenția unei generații sufocate de la belle époque cu dive-parizer și amorezi mustăcioși ascunși în dulapuri Biedermayer. De fapt, el a fost tentativa mic burghezei de a evada — fie chiar numai prin imaginație, dintr-o viață trepidantă, dar fără mistere. Așa se explică și faptul că nici un idol nu a provocat pînă la el, atîta frenezie. I se fac portrete, e sculptat, e fotografiat cu celebritățile vremii. E încoronat rege al Hollywoodului. I se oferă 75.000 dolari pe săptămînă. Este epoca în care cele cinci continente îi stau la picioare. Turnează film după film: «Cei patru cavaleri ai Apocalipsului», «Arene însîngerate», «Îngerul negru», «Fiul șeicului». I se dau ca partenere cele mai frumoase și cele mai celebre femei din lume. E adulat cu fanatism de populația feminină. E admirat cu năduf de populația masculină. Toți tinerii vor să semene cu Valentino, să iubească ca Valentino, să danseze ca Valentino, să sufere ca Valentino. În toată lumea cinematografizată el a devenit un mit. În sinea lui el a rămas însă tot timpul un copil mare și timid, care iubea mașinile, sportul, boxul, scrima și pe copii.

Aici povestea ar trebui întreruptă, pentru că ceea ce a urmat a fost prea crud, prea brusc, prea stupid, ca să putem trece direct fără un moment de reculegere.

În 1926, adică la 31 de ani, Valentino moare. Moare din senin, incredibil, într-un moment în care popularitatea sa atinge culmile frenezieI, după un turneu glorios de-a lungul căruia el dansa, făcea reclamă pastelor de ras, iar mii, zeci de mii, sute de mii de femei, se îmbulzeau, se sufocau, se sfîșiau și leșinau în fața estradei, pe care el, Prințul nefericit, făcea bezele și dansa tango...

Sicriul său a fost păzit de poliție și urmat de 30.000 de femei. La ceremonia religioasă au avut loc încăierări care s-au soldat cu morți și răniți.

Ce s-a întîmplat «după aceea» povestește un martor al vremii: «Cînd a murit, Valentino a lăsat numai datorii. În casa lui nu s-a găsit nici un ban pentru înmormîntare. Cosciugul lui a stat 8 zile în mijlocul unei peluze a cimitirului sub două tone de flori. După ce florile au putrezit, Valentino a fost așezat provizoriu sub o masă în cabana grădinarului. Acest provizorat a durat 18 luni, după care o familie de italieni bogați, Balboni, care aveau un mausoleu cu 8 lăcașuri, consimte să dea ospitalitate compatriotului lor Valentino.

Dar anii au trecut și familia Balboni a început să moară. De fiecare dată cînd murea un Balboni, Valentino era mutat mai încolo. Din opt locuri, șapte sînt astăzi ocupate. Cînd o muri și al optulea Balboni, Rudolph se va întoarce probabil sub masa grădinarului sau — cine știe — la groapa comună, ca Mozart. E îmbălsămat. Pentru un bacșiș puteți să obțineți să se ridice capacul sicriului.»

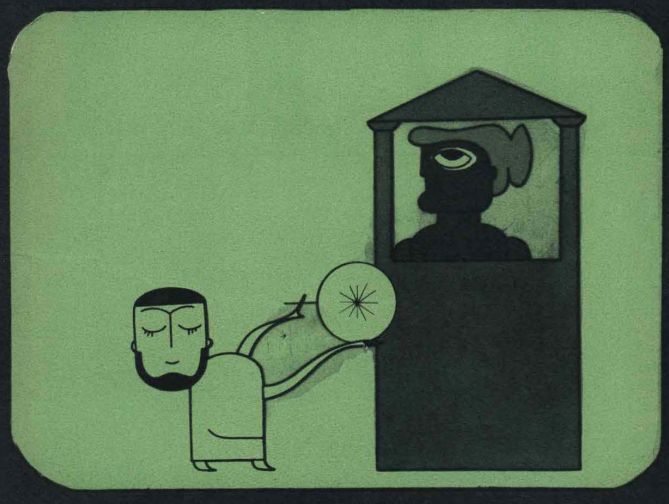
După această mărturie nu se mai poate spune nici o vorbă. De aici nu poate să înceapă decît o lungă și tristă meditație: cinematografie, ce faci cu idolii tăi?

Ecaterina OPROIU

https://biblioteca-digitala.ro

În întîmpinarea festivalului internațional al filmului de animație Mamaia '68

Re-animatele anotim



O fabulă cu un fabulist (Esop)

Dragostea și războiul, o antiteză perpetuă (Trio)

Ca în cea mai bună dintre lumi posibile, la studioul Animafilm toate soluțiile sînt posibile. Fiecare vine cu ideile sale, cu uneltele sale. Producția este eterogenă, dar ce e drept, oarecum, ritmică. Fac filme profesioniști cu o practică mai veche în animație, pe generice apar și nume noi, necunoscute încă. Mai vin din afară și caricaturiști, graficieni, artiști plastici. Peisajul general se diversifică, dar se păstrează în jurul studioului acea dulce aură de cvasianonimat, în care s-ar părea că toată lumea se simte bine.

- *Filme de autor sau filme în formula clasică a echipei de creație?*
- *Desene animate, simplu divertisment vizual sau animarea materiei ca rezultat al unei gîndiri artistice personale?*
- *Filme de artă, sau filme-standard, fără surprize și mai ales fără riscuri?*

PUTEM PUNE O ÎNTREBARE? MAI MULTE ÎNTREBĂRI?

• Să admitem că în afară de filmele lui Gopo, școala românească de animație nu a reușit să se afirme încă.

• Să spunem, așa cum spune Robert Benayoun, unul din cunoscuții teoreticieni ai genului, că «arta în animație începe abia după ce perioada experimentală s-a terminat și urmează libertatea de creație a fiecăruia.»

• Să consimțim că sîntem încă în perioada cînd animatorii sînt lăsați în continuare să-și facă mîna, pentru a dobîndi fiecare pe contul lui o anumită libertate de creație.

Dar în această fază experimentală s-au întîmplat la noi și lucruri neobișnuite, s-au produs și filme care au reținut pentru un moment atenția, pentru ca după aceea să fie înghițite de șuvoi și bunele intenții să se piardă pe drum. A făcut Mocanu un film, inspirat de pictura pe sticlă a icoanelor. Cîte titluri înscrise în planul de perspectivă al studioului mai apelează la inepuizabila sursă a artei populare românești? După «Mimetism», film realizat într-o factură atît de apropiată viziunii sale artistice, va mai face Gănescu o a doua încercare? Lîngă Sabin Bălașa mai vin și alții să lărgească un făgaș în care s-au pus atîtea speranțe?

NESFÎRȘITA NEVOIE DE IUBIRE

Mi-e teamă că dacă ar fi să se scrie acum un istoric al animației românești, ar trebui să se facă numai o cronologie a bunelor intenții, un grafic al perspectivelor deschise. De aceea azi, în fața a cel puțin trei filme din producția recentă a studioului Animafilm, întrebările acestea revin cu mai multă insistență. Pentru că ușile o dată forțate nu mai trebuie lăsate să se închidă. Pentru că ne aflăm în sfîrșit în fața unei atitudini comune mai multor creatori care, cam în același moment și cam pe aceeași temă, au a spune ceva în animația românească, fiecare într-o modalitate artistică proprie și cu totul inedită, cel puțin în perimetrul creației noastre naționale. Este vorba de filmele: «Trio» (Letiția Popa), «Pe fir» (C. Mustețea), «Poveste pe geamul înghețat» (scenariul: Cecilia Rădulescu, regia: Angela Buzilă).

Eternul dialog, dintre El și Ea, eterna căutare și nesfîrșita nevoie de iubire a omului, inspiră pe scenarii diferite cele trei filme și autorii lor se întîlnesc în aceeași mare disponibilitate către invenția poetică, către meditația filozofică.

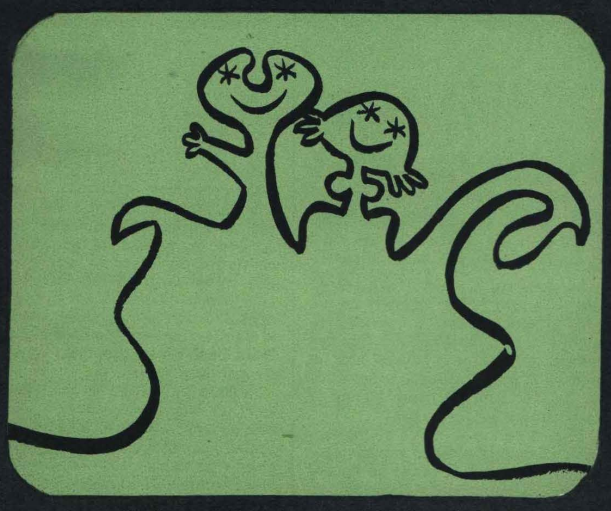
EL ȘI EA LA DIFERITE VÎRSTE ALE ISTORIEI

Filmul Letiției Popa pleacă de la materia gata prelucrată artistic — imagini din pictura rupestră, figuri de pe un vas etrusc, eroii a două tapiserii medievale. El și Ea la diferite vîrste ale istoriei prind viață transferați în altă operă de artă. În ciuda unui comentariu parazitar despre limitele impuse dragostei de-a lungul unor străvechi orînduiri, filmul trăiește în esența sa tocmai prin nesocotirea limitelor, prin senzația de eliberare, prin puterea de zbor a ideilor. Centaurul care se transformă în om, la chemarea Ei, traversează în salturi nebunești spații cosmice și peste tot universul se revarsă o lumină caldă de soare topit. Pereții peșterilor au căzut și figurile săpate în stîncă reintră ca într-o nouă geneză, în destinul lor omenesc și universal. S-ar putea vorbi de o limitare a suflului, în cel de la treilea moment al filmului, dar numai pentru că regia reduce aici autonomia de mișcare a personajelor, înăuntrul și numai înăuntrul unor spații determinate. Viziunea plastică e acum analitică, animația tinde să sugereze mai mult trecerea timpului decît deplasarea personajelor. Pe o traiectorie ascendentă, din cele două tapiserii gemene, El și Ea, în aceeași irezistibilă chemare, se apropie unul de celălalt prin suprapresiuni repetate, pentru a se opri fiecare, fără putere, la marginea de sus a peisajului în care e încadrat.

Ca experiment în sine, momentul are valoarea lui, deși din punct de vedere plastic, se simte trucajul, copierea pe pînză a modelelor originale. Dar ca semnificație, ca rezolvare dramatică, soluția apare impusă arbitrar străină de concepția generală a filmului. Personajele nu-și depășesc condiția lor materială, sînt și rămîn mai departe eroii a două alegorii, regăsindu-și fiecare în final poziția sa inițială în compoziția plastică din care face parte. Se renunță deci la ideea de transcendență a marilor elanuri, la niște sensuri pline de generozitate, cu care filmul debutează și care, în al doilea moment al tripticului, capătă o admirabilă interpretare. Se poate spune fără a se greși că singur acest moment de animare a figurilor de pe vasul etrusc, așa cum l-a imaginat Letiția Popa în grafica Doinei Levința, ar fi putut justifica pe deplin apariția filmului și înscrierea lui printre cele mai bune realizări ale animației noastre. Aici se vede bine formația de regizor a Letiției Popa, gustul său pentru mizanscenă și pentru «spectacol» în primul rînd, ochiul făcut pentru compozi-

https://biblioteca-digitala.ro

puri ale dragostei



Un fir, un labirint în care palpită legenda (Pe fir)

Un cîntec pentru toate anotimpurile (Poveste pe geamul înghețat)

ția cadrelor, simțul culorii și mai ales al ritmului. În fața vasului, ca obiect de artă, în fața desenelor sale ordonate într-o simetrie clasică pe benzi paralele, imaginația regizoarei operează mutații, dinamizează, compune și descompune acțiuni, creează conflicte și stări de reverie. Filmul este o alternanță de imagini statice și ritmate, o prezentare de detaliu a desenelor fiecărei frize, dar și un transfer continuu între aceste lumi paralele. Saltul unei căprioare, o pasăre în zbor, alunecarea lină a unei meduze pe apa mării, o stea desprinsă de pe cer, pendularea lentă a unei frunze care cade, totul pregătește acea atmosferă de vis în care El și Ea, treziți ca după un somn de milenii, se întîlnesc pentru prima dată. Mișcarea acestor personaje prelungi și grațioase e un fel de plutire într-un timp suspendat și într-un spațiu fără limită. Dar peisajul se tulbură și atmosfera extatică se sparge. Muzica lui Paul Urmuzescu susține și amplifică ritmul dezlănțuit al mișcării care intervine o dată cu sosirea corăbiei de năvălitori. Debarcarea lăncierilor de pe o triză pe alta, urmărirea perechii de îndrăgostiți și antrenarea în acest ritm delirant a întregului peisaj, fuga copacilor și fuga animalelor, ieșirea din cadru și revenirea lor în aceeași frenetică goană, dislocarea unui întreg univers figurat, transformă un moment de animație pură într-o stare de tensiune dramatică, de emoție autentică. După răpirea fetei și plecarea năvălitorilor, peste iremediabila singurătate a Lui, imaginea unui zeu, imperturbabil și stăpîn pe destinele tuturor.

EL ȘI EA ȘI CELĂLALT CAPĂT AL LUMII

Integrat într-o substanță, același motiv al dragostei intră cu alte implicații în filmul de autor al lui C. Mustețea, «Pe fir». Un basm în care El pornește în căutarea Ei pînă la capătul lumii; o călătorie plină de peripeții și terminată victorios cu întîlnirea celor doi. O schemă dramatică deci din cale afară de simplă și totuși filmul este cu totul neobișnuit. Toată povestea se citește într-o grafică continuă, pe firul unui ghem de lînă care se desfășoară treptat, figurînd oameni și locuri, ritmuri de mișcare și intensități de emoție diferite și sugerînd în esență ideea curgerii neîntrerupte a timpului, dar și un fel de panteism, ideea că fiecare merge pe firul vieții lui, ireductibil legat de materie și de semenii săi și poate, ireductibil legat de destin. E poate pentru prima oară în animația noastră cînd, forma, mijloacele de expresie specifice acestei arte spun prin ele însele mai mult decît intențiile inițiale ale textului scris, și în tot cazul este una din împrejurările în care animația e integrată ideii, cînd filmul nu mai este o ilustrație însuflețită a unei fabule oarecare, cînd mișcarea nu mai e o funcție impusă din afară, pentru a se respecta regulile jocului. Dacă e adevărat cum spune Alexeieff, că «uneltele stau totdeauna în spatele artei», la Mustețea uneltele s-au topit, s-au dizolvat în scriitura filmului său. Autorul creează în libertate, liber de uneltele sale și scrie cu imagini, așa cum se scrie în mod reflex, în alfabetul limbii materne. Viața fictivă, intensă și expresivă a ghemului de lînă e un solo coregrafic, un dans al aceleiași linii de la începutul și pînă la sfîrșitul poveștii. La capătul liber al ghemului, sînt silueta voinicului și silueta calului iar în continuare, ghemul care se rostogolește și fuge din fața viteazului. Dar, derulîndu-se fatal, într-o dialectică secretă, îl apropie pe El de Ea, prizonieri la celălalt capăt al firului, și atunci ghemul miraculos ridică în fața voinicului munți și păduri, îl rătăcește pe drumuri de labirint, îl amenință cu apariții înfricoșătoare. Dar ca în toate basmele, viteazul capătă puteri nebănuite, trece peste toate primejdiile și, în sfîrșit, cei doi se întîlnesc. Un alt ghem, un nou drum în fața celor doi îndrăgostiți, pe firul căruia se va reface călătoria lor de întoarcere, amîndoi pe același cal, galopînd spre ținte necunoscute, se perpetuează astfel, dincolo de cele zece minute cît durează proiecția benzii, ecoul acelui veșnic «panta rhei», un sentiment de nesfîrșire a timpului și a puterilor omenești, credința în nestrămutata putere a dragostei. Filmul e făcut cu înțelepciune și umor și, de la generic și pînă la final, Mustețea știe să folosească gag-ul pe care chiar materia cu care lucrează i-l pune la dispoziție. Priponirea firului de lînă pentru ca voinicul să-și poată modela calul de care are nevoie, decuparea capetelor de balaur și aruncarea lor în neant, ca pe niște deșeuri blestemate, apoi reînnodarea firului, sînt cîteva exemple prin care autorul filmului ne demonstrează, cu ironie, puterea sa de stăpînire asupra mijloacelor folosite.

«O, ÎNTRE STELE E-ATÎTA TIMP DEGEABA»

Într-o cu totul altă tehnică de lucru, o echipă de creatori aflați la primul lor film prezintă «Poveste pe geamul înghețat» și, paradoxal poate, dar cu acest titlu se mai dezgheață un drum spre filmul de artă în animația românească. Filmul nu se poate povesti, așa cum nu se pot povesti visele, decît din crîmpeie, din fulgurațiile amintirii. Pentru că filmul acesta e un vis, un fel de fascinație în fața geamului înghețat, pe care se întîmplă minuni de-o clipă, unele după altele, fulgerătoare luminări și estompări ale imaginii scrijelite în gheața subțire. Totul dispare ca sub aburul unei suflări fierbinți, pentru ca în secunda următoare fantezia să compună în aceleași incizii disparente, noi și noi plăsmuiri. Fantezia unei fete îndrăgostite în fața geamului înghețat, sau poate numai fantezia unei fete care așteaptă dragostea. Chipul *ei* și chipul *lui*, un gît prelung de vioară, masca tristă a unui clown, o cupă de vin, o stea, un fulg, o floare de ger, un miraj continuu în care totul se amestecă, se luminează și se șterge, într-o fluență ireală. Cu un gust grafic de mare rafinament, filmul de desfășoară într-o neîntreruptă cadență de linii albe și de interstiții intens-albastre, în cadrul întunecat al unei ferestre, sau poate pe fundalul transparent al unui cer de noapte. Ideea de spațiu dispare și ceea ce rămîne e forța visului, puterea de transfigurare a materiei, inspirația poetică a actului creator. Detaliile muncii de laborator interesează mai puțin. Utilizează Constanța Buzilă mijloace speciale de captare a mișcării? Se folosește o știință anume pentru a realiza imperceptibila înlănțuire a imaginilor? A descoperit graficianul Benone Șovăilă secrete noi în tehnica picturii sub aparat? Toate aceste întrebări se pot pune separat, dar răspunsul e unul singur și stă în unitatea de gîndire artistică a echipei de creație, în acordul ei perfect.

Se poate deci și așa, se poate și altfel. Se pot face filme de artă, cum e filmul de autor al lui Mustețea, sau cum e cel după scenariul și în regia Letiției Popa. Dar se poate și ca, respectînd intențiile unui scenariu străin, regia și grafica să intre în același flux de idei, în aceeași respirație poetică. E important deci că se poate ajunge, indiferent de formula folosită, la aceleași bune rezultate. Dar pe lîngă marea satisfacție înregistrată o dată cu apariția acestor filme, devine stăruitoare amintirea unui vers de Sorescu, nume atît de scump poeziei și animației românești, deopotrivă: «O, între stele e-atîta timp degeaba...»

LETIȚIA GÎȚĂ

https://biblioteca-digitala.ro

LUMEA VĂZUTĂ CU OCHI DE CINEAST

de

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Mi-am propus să-mi notez aceste impresii de «cinefil în voiaj» și cu un scop reparator. Am făcut atîtea considerații psihologiei spectatorului, fără să vorbesc de mine însumi, ca și cum aș ieși din discuție. Cineva mi-a spus: «Dar tu în ce categorie intri?» E într-adevăr cazul să înlătur impresia că mă socotesc un observator privilegiat, care nu împărtășește reacțiile comune. În voiaj, îmi zic, am să mă suprind mai bine. E o condiție specială, în care preferințele și indiosincraziile mele cinematografice au prilejul să se trădeze repede și sub forma lor nudă. Cînd te afli numai pentru un timp limitat undeva și ai atîtea de vizitat, nu te duci să vezi anumite filme, decît dacă simți o puternică și sinceră atracție. Ipocriziile culturale cedează și gusturile secrete, cenzurate de ele, ies fără rușine la iveală. Psihologia cineamatorului în voiaj își pierde frunza de viță și se oferă goală observației. Nu mă menajez prin urmare — amicul care mi-a reproșat aceasta să fie liniștit — dimpotrivă, sînt hotărît să mă supun unui autoexamen cît se poate de crud.

■

Prima seară la Paris, după terminarea colocviului de la Royaumont. E duminică, sînt singur. Plec de la hotel, decis să mă plimb prin locurile unde Parisul mi-a apărut mai strălucitor seara. Rătăcesc de aproape o oră prin regiunea Place de l'Opéra. Într-adevăr «Paris est une fête», cum spunea Hemingway. Dar e cam frig și nu am nici un chef să mă întorc la hotel. Deși mi-am prescris să fac economii crîncene și să nu frecventez decît cinematografele de cartier cu prețuri reduse, încep să sufăr foarte violent tentația. Prea multe afișe îmbietoare, după patru zile de discuții savante. Găsesc și argumente: pentru prima seară îmi pot permite un sacrificiu. Voi repara dezastrul din buget ulterior: pentru aceasta s-au inventat self-service-urile. Acum rămîne să aleg unde intru. Învinge, vai, James Bond. Între tot ce mi se oferă la îndemînă și «Casino Royale» nu mai încape discuție. Constat însă după fotografii că nu e vorba de un Bond autentic; lipsește Sean Connery. Cîteva minute de ezitare, apoi zarurile sînt aruncate. E o parodie după filmele cu James Bond și, deși detest genul, mă las totuși prins. Sînt curios să aflu ce va căuta să ironizeze autorul. Firește, donjuanismul eroului și ustensilele tehnice ultramoderne care i se pun la dispoziție spre a-și îndeplini misiunile. Filmul e mai inteligent decît mă așteptam. Trebuie să fii foarte familiarizat cu mitologia lui Bond ca să prinzi toate îngroșările satirice. Sala rîde la gagurile groase și scapă momente de comic mai fin, nu puține. Oricum, spectacolul e amuzant și sfîrșește într-o orgie de culori, interioare fantastice, femei splendide și masacre.

Două săptămîni mai tîrziu voi descoperi că rulează în Paris și un Bond adevărat, pe care nu-l văzusem încă, «Nu se trăiește decît de două ori», un Bond adevărat, ascuns ca o cenușăreasă sub acest titlu anodin și într-o sală amărîtă, nu departe de hotelul meu.

■

Începînd de a doua zi pornesc să mă organizez. Îmi fac rost de un ghid al spectacolelor și îl studiez cu atenție ca pe o hartă militară. Punctez filmele pe care nu vreau cu nici un preț să le scap, stabilesc exact unde se dau, și cum se poate ajunge la cinematografele respective.

Dilemă cornelianã între ce-mi șoptește conștiința estetică și pofta adevărată. Sigur, nu se poate să nu văd «Blow Up» sau «Înainte de revoluție». Și nici «Chinezoaica» sau «Zidul» pentru că Sartre a declarat că transpunerea aceasta pe ecran a vestitei lui nuvele nu numai că-l satisface pe deplin, dar o găsește o adevărată reinterpretare tericită. O ață ascunsă mă trage totuși parcă mai tare spre nenumăratele filme de duzină cu titluri formidabile ca «12 secături», «Frankenstein contra omului invizibil», «Războiul monștrilor», «Invazia profanatorilor de morminte», «Lupoaica singuratică», «Sicriu pentru șerif», «Furiile zburătoare atacă», Vizionarul», ș.a.m.d.

Alcătuiesc un plan de bătaie și mă amuză că-mi creează probleme. Trebuie împăcate orele și distanțele. Pe urmă, unele filme se dau numai în anumite zile, de la 12 noaptea. Explorările acestea au și partea lor de surpriză. Am bătut picioarele de pomană pentru «Războiul monștrilor»; dar am descoperit în apropiere, la un anticar, «Antimemoriile» lui Malraux cu jumătate de preț. «Zidul» m-a săturat pe veci să mă iau după opiniile marilor scriitori în materie de adaptări ale operei lor pentru ecran, dar am dat prin cartier de o gheretă cu romane științifico-fantastice și am fost compensat. Ies de la un spanac, «Astérix le Gaulois», dar ce frumoasă e poarta Saint Denis! Avea dreptate Proust să se extazieze în fața ei.

«Înainte de revoluție» a lui Bertolucci. O creație magnifică. E uluitor cum un tînăr, la întîiul lui film, izbutește să dea o capodoperă. De la prima imagine — un adolescent neverosimil de blond, rotindu-se bezmetic pe o bicicletă, căzînd, ridicîndu-se, căzînd iar, reluînd acest exercițiu iarăși și iarăși

35 DE FILME Î

Pe Delon nu l-am căutat. M-a găsit el...

«Chinezoaica» trebuia oricum văzut...

Curiozitatea m-a împins spre «Casino-Royale»...

https://biblioteca-digitala.ro

ÎN CĂUTAREA UNUI CRITIC

cu un fel de încăpățînare și exaltare deznădăjduită — te izbește un ton personal, precis, o degajare cuceritoare. Totul curge apoi, parcă tirania timpului măsurat al spectacolului a fost suspendată. Notația psihologică are o finețe latină, te educă fără să-ți dai seama; după cîteva acte ai impresia că ai parcurs o parte bună dintr-un lung roman. Și exact în momentul cînd te crezi instalat într-o istorie definitivă, condusă fără grabă cu o minuțioasă și atentă analiză a unei crize morale, o secvență surprinzătoare te estomachează. O fetiță începe să cînte un cîntec pueril, absurd, cu o voce stridentă. Parcă destinul însuși întoarce filele unei cărți cu ilustrații naive, simbolice. Atmosfera se umple cu o tensiune nervoasă insuportabilă, totul devine paroxistic, dureros, insuportabil.

Limbajul filmului e nou și absolut original, fără ostentație, cu o plăcere absolută spre urmărirea substanțialității. Ies tulburat de la «Noaptea» lui Antonioni».

■

«Blow-Up» l-am văzut într-o după-amiază, la o oră nu prea prielnică pentru entuziasme estetice. Mîna lui Antonioni, la fel de sigură aici ca întotdeauna. Filmul are o culoare savantă, ale cărei tonuri sînt studiate cu o finețe fără precedent. Tinta regizorului, de a inculca sentimentul că realitatea imediată e o pojghiță înșelătoare, că formele și lucrurile ascund îndărătul lor ceva tulbure, amenințător, atroce, e atinsă imediat. Filmul m-a fermecat pînă aproape de sfîrșit, cînd am început să resimt o anumită lungire inutilă a ultimelor acte. Întoarcerea permanentă, foarte frecventă în arta contemporană, spre o reflecție asupra mijloacelor exprimării, începe să mă enerveze. E în stăruința de a refuza orice iluzionism, poate o sinceritate respectabilă și eroică, dar și ceva care pe spectator, pînă la urmă, îl pictișește. El, dacă mi se îngăduie să vorbesc în numele lui, știe că e puțin înșelat, dar așteaptă tocmai să fie victima fericită a unei asemenea trișerii nobile.

Franchețe estetică absolută, invitația la colaborare (să facem filmul împreună, să vedem ce iese, ce se poate și ce nu se poate surprinde din misterul vieții), distruge miracolul umbrelor animate de pe pînză și dacă flatează inteligența, lasă dezamăgită dispoziția la încîntare.

Încă o dată verific că Buñuel rămîne o pasiune a mea constantă, la care mă întorc după pasagere infidelități. Să fiu sincer însă am amînat mult să mă duc la «Frumoasa de zi». N-am nici o afinitate pentru literatura lui Joseph Kessel și cartea lui am citit-o cînd eram licean și încercam curiozitățile vîrstei între «Puștoaica» și «Contingent 1914». Mă întrebam chiar deconcertat, cum a ajuns suprarealistul Buñuel la un asemenea roman pe care Bréton l-ar fi calificat drept o curată... murdărie.

Rezervele mele cad de îndată ce filmul începe. Buñuel și-a băgat mîinile pînă la coate în acest «aluat imund» și l-a frămîntat așa cum se pricepe el. Aliajul kesselian de picanterie și mediocritate naturalistă a dispărut complet după o asemenea operație. «Belle de Jour» a devenit un film «tare», «șocant», tragic, încărcat cu toată violența subversivă suprarealistă. Frumusețea de păpușă aristocratică a Catherinei Deneuve e ultragiată pas cu pas fără nici o indulgență înduioșătoare. Scenele onirice sînt admirabile. Totul e problematizat, impins în zona determinărilor crude cu o luciditate neiertătoare.

Mă bucur să constat, cîteva zile mai tîrziu, la «Ingerul exterminării», descoperit într-un «cinema de artă», lîngă stația Vavin, că prestigiul lui Buñuel se menține intact. Iată un bărbat în cinematograf printre atîția fameni! E un singur spectacol la ora 21, duminică. Sala plină, mulți tineri, după aparențe intelectuali.

■

Accepția fioroasă cu «La Chinoise» a lui Godard. Mi-am pierdut două ore, pînă să găsesc cinematograful unde se dădea și să intru la ora potrivită ca să văd filmul de la început. Ceea ce m-a scos din sărite tot timpul e senzația acută că regizorul, cum spun francezii, «se paye notre tête». Filmul, pentru cine are puțină experiență, e făcut vizibil, ca să nu coste nimic. Lungi și triste interview-uri la microfon. Din cînd în cînd, cîteva spirite, trebuie să recunosc, bune, și de cea mai pură provenință. «Saint Germain des Près». Încolo nimic, o colecție de locuri comune care umple conversația filozofico-modernă de ultimă oră. ...Jur să nu mă duc la «Weekend»; ultimul Godard în premieră la drugstore-ul din Saint Germain des Près. Mă mulțumesc să întorc capul admirativ după niște mini-jupes, care ies din sală în cizme lungi suple, cu pălării mari albe à la Kate-Bellow, excentrice, sofisticate și superbe. Am conștiința că am suplinit spectacolul Godard printr-un rezumat viu, echivalent.

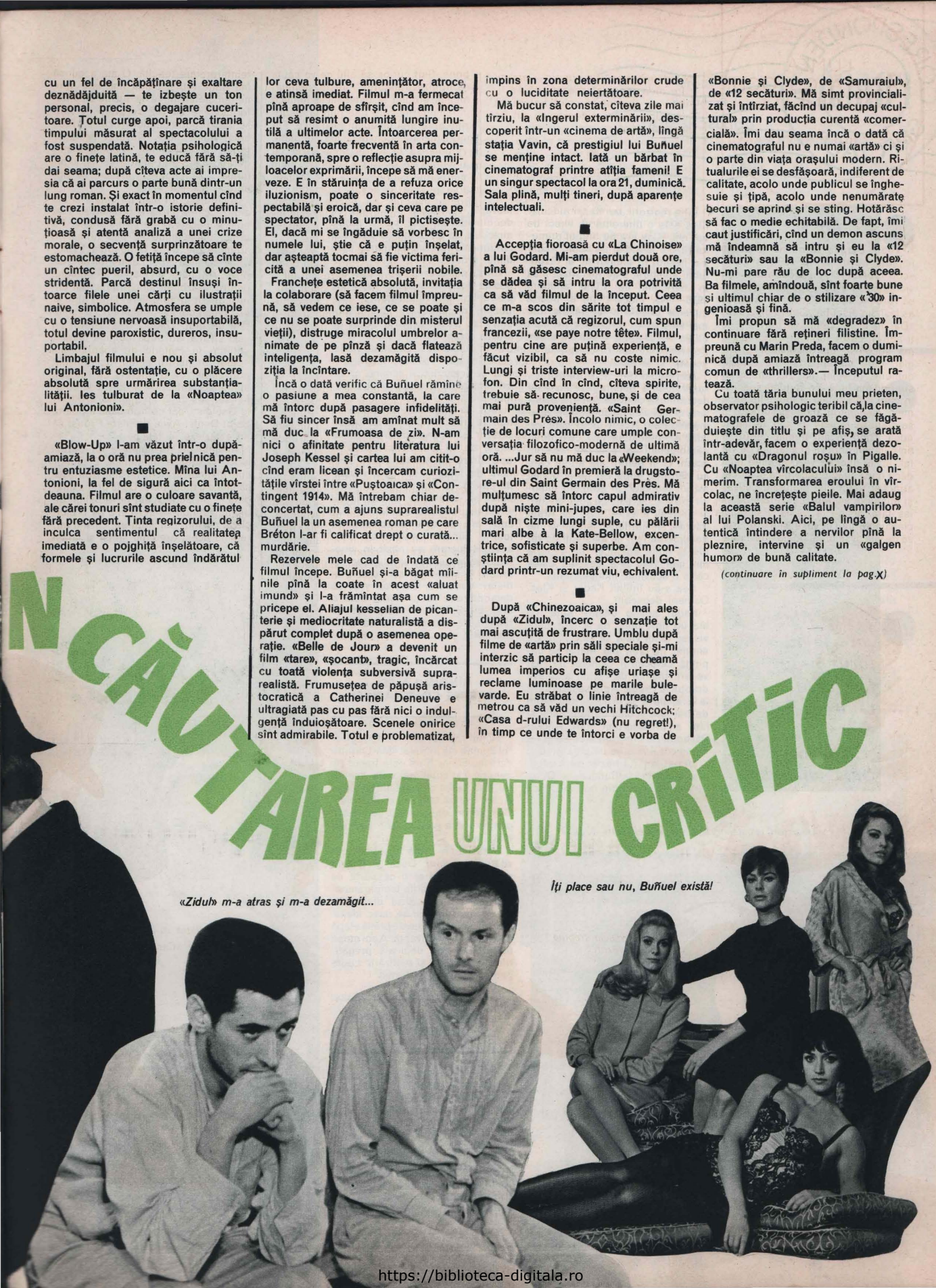
■

După «Chinezoaica», și mai ales după «Zidul», încerc o senzație tot mai ascuțită de frustrare. Umblu după filme de «artă» prin săli speciale și-mi interzic să particip la ceea ce cheamă lumea imperios cu afișe uriașe și reclame luminoase pe marile bulevarde. Eu străbat o linie întreagă de metrou ca să văd un vechi Hitchcock; «Casa d-rului Edwards» (nu regret!), în timp ce unde te întorci e vorba de «Bonnie și Clyde», de «Samuraiul», de «12 secături». Mă simt provincializat și întîrziat, făcînd un decupaj «cultural» prin producția curentă «comercială». Îmi dau seama încă o dată că cinematograful nu e numai «artă» ci și o parte din viața orașului modern. Ritualurile ei se desfășoară, indiferent de calitate, acolo unde publicul se înghesuie și țipă, acolo unde nenumărate becuri se aprind și se sting. Hotărăsc să fac o medie echitabilă. De fapt, îmi caut justificări, cînd un demon ascuns mă îndeamnă să intru și eu la «12 secături» sau la «Bonnie și Clyde». Nu-mi pare rău de loc după aceea. Ba filmele, amîndouă, sînt foarte bune și ultimul chiar de o stilizare «'30» ingenioasă și fină.

Îmi propun să mă «degradez» în continuare fără rețineri filistine. Împreună cu Marin Preda, facem o duminică după amiază întreagă program comun de «thrillers».— Începutul ratează.

Cu toată tăria bunului meu prieten, observator psihologic teribil că,la cinematografele de groază ce se făgăduiește din titlu și pe afiș, se arată într-adevăr, facem o experiență dezolantă cu «Dragonul roșu» în Pigalle. Cu «Noaptea vîrcolacului» însă o nimerim. Transformarea eroului în vîrcolac, ne încrețește pieile. Mai adaug la această serie «Balul vampirilor» al lui Polanski. Aici, pe lîngă o autentică întindere a nervilor pînă la pleznire, intervine și un «galgen humor» de bună calitate.

(continuare în supliment la pag.X)



«Zidul» m-a atras și m-a dezamăgit...

Îți place sau nu, Buñuel există!

https://biblioteca-digitala.ro

CORESPONDENȚA SPECIALĂ

PRAGA

de la Frantisek GOLDSCHEIDER

cine sînt autorii magazi de pe strada mare?

Kadar și Klos: cuplul faimos al filmului cehoslovac.

Filmul lor «Magazinul de pe Strada Mare» a primit Oscarul și 18 premii internaționale.

Toate filmele care le-au făcut n-au fost decît componente pentru «Războiul Salamandrelor».

Între regizorii Jan Kadar și Elmar Klos este o diferență de vîrstă de opt ani. Klos era pe timpul primului război mondial un copil, Kadar s-a născut în ultimul an al războiului. Amîndoi s-au maturizat însă în perioada de tristă amintire 1938—1945. Fiecare din ei poartă cu sine urmele celor văzute, dar mai ales trăite, amîndoi consideră că au trecut printr-o situație cheie, determinantă pentru concepția lor socială și artistică.

Jan Kadar spusese cîndva că «apartenența generațiilor nu este determinată doar de rudenia secundară, ci mai ales de concepțiile asemănătoare». Acest lucru este valabil nu numai pentru cele două personalități la care ne referim acum, ci și pentru alți artiști care au pătruns, după cel de-al doilea război mondial, în studioul filmului artistic. Aveau cu toții gusturi și profesii diferite, erau de vîrste diferite, majoritatea fuseseră fie documentariști, fie asistenți de regie la filme artistice, dar victoria din mai 1945 le-a deschis calea către o activitate independentă.

Așa s-au întîlnit Kadar și Klos. Oameni deosebiți.

Kadar spune despre sine că era un tipic băiat de la țară, care visase toată viața să facă film. Ce anume, nu prea știa. Măcar să împingă căruciorul camerei de luat vederi. Înainte de război studiase dreptul la Praga. Apoi se întorsese la Bratislava și urmase mai puțin de trei luni școala de fotografie și film a profesorului Karl Alicka. Războiul i-a întrerupt studiile și i-a modificat planurile de pînă atunci. A urmat lagărul nazist de muncă, apoi evadarea la Budapesta. După război s-a întors din nou în Cehoslovacia. A început să lucreze ca documentarist, dar nu a reușit niciodată să se simtă cu adevărat documentarist. Năzuia mereu spre filmul artistic.

Klos, dimpotrivă, se trage din școala documentariștilor, aparține pionierilor și organizatorilor producției documentare din Cehoslovacia. După război a trecut de partea creatorilor care luptau pentru renașterea cinematografiei cehoslovace. Viziunea lui regizorală și scenaristică rămîne și azi influențată de formația lui de documentarist.

Klos se trage dintr-o familie cu tradiție artistică. Unchiul lui fusese scriitor și scenarist. Încă de la vîrsta de 16 ani, Klos făcuse în colaborare cu acesta cîteva scenarii de filme mute, apoi intrase în studio ca figurant și a putut participa la munca pentru filmul «Înaintea bacalaureatului» (1932) care are o mare importanță în istoria filmului cehoslovac. Prin această lucrare au pășit în cinematografia cehoslovacă numeroși artiști, în frunte cu scriitorul Vladislav Vanciura, care au vrut să demonstreze că și filmul este o artă. Elevii au fost interpretați de tineri care mai tîrziu (adică după mai 1945) s-au afirmat ca regizori.

GÎNDIM LA FEL, DAR NE CONTRAZICEM

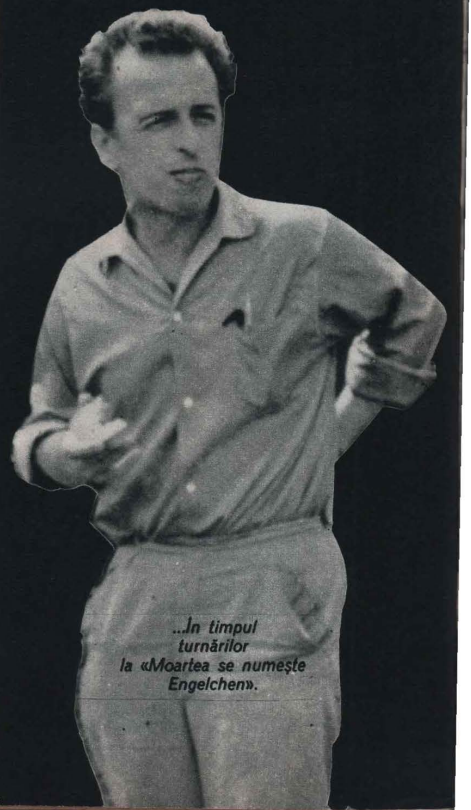
Filmul realizat în 1947 de regizorul Zeman era intitulat «Mort printre cei vii». Elmar Klos este trecut pe generic ca colaborator la scenariu, Jan Kadar ca asistent de regie. Acest film i-a unit pe cei doi artiști. Ca autori independenți ei semnează pentru prima oară în 1952 pelicula «Răpirea».

Astăzi au în urmă 16 ani de activitate în comun. Dacă ar fi avut același «test» s-ar fi despărțit de mult, dar deosebirile temperamentale constituie izvorul discuțiilor lor. Iar din discuții se nasc ideile. Pentru amîndoi această primă etapă este cea mai captivantă. Apoi etapa următoare este dedicată pregătirilor, conceperii și realizării. Lupta pentru conținut și formă.

TRECUTUL, O CUTIE DE REZONANȚĂ

Jan Kadar a debutat cu comedia slovacă «Katka» (1950). Apoi a urmat «Răpirea» (1952) cu Elmar Klos, film care a suferit influența unui anumit schematism caracteristic anului 1950. Filmul muzical în culori «Muzica de pe Marte» (1955) a fost un act de investigație, ce a înmănunchiat comedia muzicală cu satira profund socială. Un antipod al istorioarelor trandafirii avea să devină filmul «Acolo, la margine»

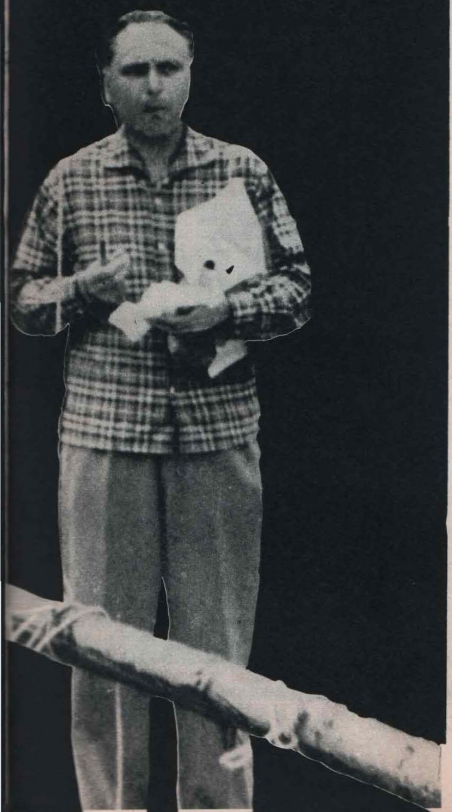
«Din discuții contradictorii ies idei noi» (Kadar — Resnais — Klos)



...În timpul turnărilor la «Moartea se numește Engelchen».

https://biblioteca-digitala.ro

nului



(1956), care descria întîmplările cotidiene prin care trec locuitorii unei case de la periferia Pragăi. O ascuțită critică socială a epocii respective a fost comedia satirică «Trei dorințe» (1958), după piesa de teatru cu același nume a lui Vratislav Blazek. După cîțiva ani, «Trei dorințe» a văzut în sfîrșit lumina ecranului. E drept că anumite lucruri s-au schimbat de atunci încoace, dar filmul rămîne totuși foarte actual.

După o anumită perioadă, cînd amîndoi creatorii și-au încercat puterea realizînd cîteva filme experimentale, cei doi au adaptat cunoscutul roman «Moartea se numește Engelchen», care a fost premiat cu medalia de aur la cel de-al treilea Festival internațional de la Moscova în 1963. Trecutul apropiat a devenit o cutie de rezonanță pentru principala idee a filmului, pentru vibrația lui contemporană. Se oglindește aici căutarea chinuitoare a dreptății și adevărului, a sensului vieții, răsturnat de război, cînd totul și toate și-au concentrat atenția asupra unui singur țel: înfrîngerea fascismului.

INFLUENȚA LUI CHAPLIN ȘI A NEOREALISMULUI

Apoi a urmat «Acuzatul», cîștigătorul Festivalului Internațional de la Karlovy-Vary, 1964. Un pamflet pasionat despre morala omului socialist. Este vorba de construcția unei mari centrale electrice. În final eroul principal, cel care a răspuns de această lucrare, este adus în fața judecății. Acțiunea se desfășoară pînă în momentul începerii procesului, este concentrată în dialoguri semnificative, care prezintă, retrospectiv, momentele principale ale construcției.

Culmea creației comune a celor doi este «Magazinul de pe strada Mare» (1965), după povestirea lui Ladislau Grosman «Capcana». Din nuvela despre ocupația fascistă din Slovacia, a fost împrumutată în primul rînd prezentarea autentică a realității, tragicomedia și viziunea umanistă a autorului. Principiul tragicomediei, o îngemănare a tristeții cu veselia, are pentru cei doi regizori o semnificație aparte. În acest film se remarcă ce influență covîrșitoare asupra dezvoltării lui Kadar, creatorul mai impulsiv și mai important al acestui tandem, au avut-o de fapt Chaplin și neorealismul italian.

«Magazinul de pe strada Mare» s-a bucurat de o largă popularitate internațională, a deschis drum filmelor cehoslovace spre apus, a obținut prețioasa distincție a Academiei americane de film, «Oscarul», în afară de alte 18 premii luate la manifestări cinematografice în întreaga lume.

RĂZBOIUL SALAMANDRELOR

O scurtă enumerare, o listă nu poate să dezvăluie adevărata dramă a creației. Este necesară o întoarcere în perioada elaborării scenariilor... «Trei dorințe» a fost scris mult înaintea filmului «Acolo la margine», iar «Magazinul de pe strada Mare» înainte de «Moartea se numește Engelchen».

«Se coc scenariile» numesc acest fenomen K + K. Cel mai vechi scenariu scris de ei continuă să se coacă de peste zece ani — «Războiul salamandrelor», după romanul celui mai celebru scriitor cehoslovac, Karel Capek.

«Toate filmele pe care le-am făcut sînt pentru noi componente ale «Războiului salamandrelor». Este un sumum al tuturor lucrurilor către care am tins. Visul etern la realizarea căruia năzuim», mărturisește Elmar Klos. Iar Kadar completează: «Ideea filmului este pe zi ce trece tot mai valabilă. Ecranizarea romanului lui Capek este visul nostru, pe care trebuie să-l realizăm într-o bună zi».

«Războiul salamandrelor» se petrece în diferite locuri ale globului pămîntesc. Pe malul mării, în bătrîna Europă, dar și într-o civilizație concentrată de tipul New York-ului. În ultimii trei ani, cei doi regizori au cunoscut această lume. «Întîlnirea cu America ne-a dat cheia, ne-a arătat cum să ne apropiem de esența subiectului și în curînd va veni și timpul cînd ne vom apuca de lucru...»

Apoi se mai discută și despre următorul film al cărui început se naște o dată cu primăvara. Acțiunea se petrece pe malul unui rîu și povestește despre... omul aflat în criză.

Adică tema principală a cuplului de care este vorba.

FILMOBIOGRAFIE

Peste 16 ani de activitate în comun.

1952 — «Răpirea» — primul film lucrat împreună

1955 — «Muzica de pe Marte» — film muzical

1956 — «Acolo, la margine» despre periferia Pragăi

1958 — «Trei dorințe», după piesa de teatru a lui Vratislav Blazek. Filmul a apărut pe ecrane abia în 1964.

1962 — «De două ori în viață», «Lidice».

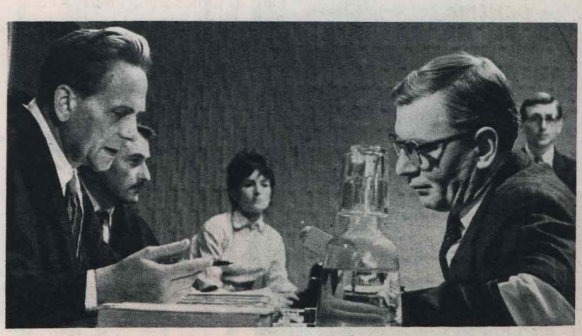
1963 — «Moartea se numește Engelchen», film distins cu medalia de aur la Festivalul internațional de la Moscova 1963.

1964 — «Acuzatul», cîștigătorul Marelui premiu la Karlovy-Vary.

1965 — «Magazinul de pe Strada Mare» — o culme a creației acestui cuplu, operă distinsă cu Premiul american «Oscar» și alte 18 premii luate la diferite competiții internaționale.

1965 — «Oglindă pentru ciocîrlii»

De doi ani, Kadar și Klos pregătesc «Războiul Salamandrelor».



Un proces, un acuzat și un film alcătuit din dialoguri («Acuzatul»)

Tristețe și veselie, Chaplin și neorealism (Ida Kaminska în «Magazinul...»)

https://biblioteca-digitala.ro

„CEVA“ CARE NU MAI POATE FI IGNORAT:

FILMUL REGIZORULUI - GAZETAR

Filmul-gazetăresc (gazetăresc în cel mai nobil sens al cuvîntului) a devenit azi o noțiune de care nu se mai poate să nu se țină seama.

Înainte de a face filme
Godard a fost gazetar
Truffaut a fost gazetar
Cournot a fost gazetar

Aproape toate din filmele lor au moștenit de la gazetărie pasiunea pentru actualitate și pentru demonstrația de idei.

Simultaneitatea trăirilor

În Vietnam e război. În cosmos se întîlnesc oameni. O inimă obosită e înlocuită cu una tînără. În Sicilia au fost cutremure. Florența a fost inundată. Emoțiile sărbătorești ale jocurilor olimpice de la Grenoble au fost împărtășite, în aceeași clipă, de multe, foarte multe milioane de oameni. Tot atunci o lume întreagă afla despre «cazul» navei Pueblo. În Japo-

tre cei mai afirmați regizori, către actualitate, către filmul gazetăresc și cînd scriu gazetăresc fac abstracție de tot ce s-a adăugat pejorativ acestei noțiuni.

În goană după prezent, filmul lor nu se confundă însă cu documentarul, nu își pierde calitatea *artistică*. El inventă numai o nouă gramatică, o nouă sintaxă și morfologie a imaginii, un soi de versiune orală, un stil nervos și direct, eliberat de prejudecăți tradiționale.

Reușita se măsoară prin forța agitatorică a filmului, în măsura în care angajează sau nu spectatorul la participare, îl obligă la acțiune și meditație.

Protagonistă: actualitatea

Între realizarea filmelor «Aurora» sau «Crucișătorul Potemkin» și faptele istorice pe care le ilustrau, trecuseră ani. Perspectiva istorică făcea ca tră-

trăită de omenire. Funcției artistice a filmului, regizorul-gazetar îi suprapune pe cea de informare, de protest nemijlocit, o funcție specifică presei. Sîntem în fața unui cinema programatic, militant, politic, de atitudine socială, dezbătînd probleme de acută actualitate.

«Eu vorbesc și voi vorbi adesea în filmele mele despre Vietnam», declara Godard, «pentru că este vorba de un moment de luare de cunoștință» universală a contemporaneității.» Michèle Godard își propune să încerce formula filmului-anchetă, filmului-sondaj, cu caracter sociologic și politic slujindu-se de personaje — portavoce a mentalității unei părți a tineretului universitar francez. Bellocchio în «China e colea» reflectă diferența dintre generații prin concepțiile politice ale societății italiene de astăzi. Autorul filmului declara: «Îmi place să fac un cinema politic, un cinema care să interpreteze realitatea claselor, un cinema-șoc.»

«Visezi? De acord! Sînt gata să și visez, dacă visul mă apropie de realitate.»(«Morgan, un caz de tratat»)

Replica, aparținînd personajului pe nume Guillaume din «Chinezoaica», caracterizează cît se poate de exact o modalitate de expresie comună acestor filme de gazetari. Pentru că, deși acest cinema agresiv și lucid, virulent și angajat se naște din observarea lucidă a realității, el folosește adesea în sprijinul demonstrațiilor pe care și le propune argumente fantastice, alegorice. Peste obiectivitatea faptelor este proiectată experiența individuală, percepția subiectivă, deseori deformantă, a fiecăruia. Sînt viziuni înrudite cu realismul povestirilor lui Hoffman, al picturii lui Goya, al poemelor lui Maiakowski.

În «Morgan, un caz de tratat». Karel Reisz dizolvă povestea de dragoste și gelozie într-o adevărată mitologie a timpului nostru. Morgan, revoltat împotriva constrîngerilor societății în care trăiește, neîmpăcat cu autoritatea banului, a prejudecăților și mentalității tipic insulare, le opune agresivitatea sa, celălalt tea modernă, își permite și el fabuloase digresiuni supradimensionate.

Cinema anti-sclerotic

Regizorul-gazetar nu aduce în obiectiv numai actualitatea politică. Curiozitatea lui de reporter investighează complexitatea multiformă a aventurii civilizației moderne. Societatea marelui consum, filozofia de larg consum a generației beat sau hippy, delirul vitezei, grevele studențești, administrația statului sau educația tineretului sînt tot atîtea idei-subiecte ale acestor filme cu structură jurnalistică. Și tot Godard sintetiza cel mai bine foamea aceasta de prezent atunci cînd spune: «Se poate și trebuie să filmăm totul. Toate

https://biblioteca-digitala.ro

Godard: «Cînd în peliculă nu ne mai încape protestul, ieşim şi în stradă...»

nia s-a construit un televizor cît o poşetă; La Palm Beach, la grădina zoologică, s-a născut un leu alb; un petrolier s-a ciocnit de un recif în faţa portului Singapore... La New-York consiliul de securitate şi-a reluat lucrările pentru...

Zilnic, cele mai diverse experienţe se suprapun reflectîndu-se simultan într-un fel sau altul în conştiinţa fiecăruia. Simultaneitatea trăirilor invită la un universal dialog de impresii, convingeri, atitudini, impunînd o participare de la care nimeni nu poate astăzi absenta.

Multilateralitatea şi promptitudinea informării de către presă, radio şi televiziune au făcut din actualitate miracolul de fiecare clipă al vremii noastre. Dar cine se mai miră de o «minune» diurnă? Aşa se întîmplă că «minunea» transformată în obişnuinţă se face acum observată numai cînd lipseşte. Şi poate că în film lipsea. Lipsea în forma imediatei actualităţi transfigurată în fapt artistic.

Au încercat cîţiva regizori, au încercat tocmai aceia pe care profesia i-a obligat să ţină în mînă mai întîi condeiul. Au împrumutat de la gazetărie nu numai stilul dar şi curiozitatea şi promptitudinea cu care atacă evenimentele de ultimă oră, au împrumutat sentimentul de angajare faţă de soluţiile propuse.

Marker, Godard, Resnais, Cournot, Bellocchio, Bertolucci, Skolimowski, Reisz, sînt numai cîţiva dintre acei cineaşti care au polarizat atenţia în jurul cinematografului lor, datorită aptitudinii acestuia de a reflecta realitatea imediată în formele ei cele mai acute. Şi dacă ar fi exagerat să spunem că ne-am afla în faţa unui curent, a unei şcoli cu jaloane bine definite, nu putem însă nici ignora orientarea, tot mai frecventă, a cîtorva dincutul să fie judecat din unghiul viitorului. «Cenuşă şi diamant», «Nouă zile dintr-un an», «Hiroşima, dragostea mea», de asemenea, retrăiau spaimele şi suferinţele războiului, reconstituiau stări afective plămădite între tensiunea dintre umilinţă şi sfidare, între speranţă şi groază, între viaţă şi moarte. Dar acele clipe de viaţă aparţineau deja trecutului şi numai ecoul lor şi semnificaţiile noi cu care le încărcau autorii erau ale *zilei*.

«Totul se poate şi trebuie filmat»

Astăzi însă aparatul de filmat nu mai aşteaptă. Intervalul de timp care spaţia un eveniment sau altul de momentul în care acesta devenea materie primă pentru film, tinde să fie redus la minimum, uneori pînă la anulare.

În 1963, la foarte scurt timp după încetarea războiului din Algeria, Resnais surprindea în «Muriel», la temperatura zilei, consecinţele acestui război, făcînd o analiză percutantă şi imediată a societăţii franceze actuale.

În 1967, cînd bombele cad neîncetat asupra Vietnamului, şase dintre primii regizori ai Franţei semnează un film artistic, un film-manifest despre Vietnam. Departe şi totuşi aproape, pentru că nimeni astăzi nu se poate sustrage experienţei Ray — reporterul care a împărtăşit timp de cîteva săptămîni viaţa de luptă a Vietcongului, a înregistrat şi pe peliculă un acuzator jurnal despre crimele oamenilor împotriva oamenilor. Ivens şi Marker aduc şi ei mărturiile directe ale ţării pustiite de bombe, ale demonstraţiilor pentru pace. Statistică în imagini a jocului de-a moartea, încrîncenat de tristă, de tragică.

Întrebat dacă consideră că un film poate modifica comportamentul spectatorilor, Godard răspunde: «Da, în măsura în care fiind un fapt de viaţă ca oricare altul, semnifică confruntarea cu o nouă experienţă». Dar filmul pentru a se identifica cu viaţa trebuie să fie tot atît de puternic, de adevărat şi prezent ca ea şi acesta pare să fie ţelul celor care aduc în obiectiv *prezentul*.

În astfel de filme gazetăreşti raportul story-background este inversat, actualitatea este *Personaj*, iar povestirea numai rampă de lansare a temelor la ordinea zilei. Cu «Chinezoaica», Go-

«Nu! Acesta nu este un film istoric. Este unul dintre cele mai fierbinţi filme de actualitate» («Les gauloises bleues»)

Cotidianul în hiperbolă

— «Visezi?»

— «De acord! Sînt gata să şi visez dacă visul mă apropie de realitate».

«Chiar dacă noi nu putem fi acolo, Vietnamul trebuie să pătrundă în noi».

pol al temperamentului britanic excentricitatea. Revoluţiile, bomba atomică, rachetele cosmice, redimensionate hiperbolic în conştiinţa eroului, devin obsesiv, halucinant ca arme ale autoapărării sale. În acţiunile lui Morgan, lipsa de logică ia locul logicii, iraţionalul raţionalului. Pentru că pentru el, actele aparent ilogice, iraţionale sînt singurele adecvate pentru a combate haosul societăţii moderne.

Godard în «Week-end» ne propune acelaşi joc al hiperbolei pentru a demasca civilizaţia marelui consum, care pe măsură ce se perfecţionează pune în circulaţie şi germenii propriei sale distrugeri. Nimic mai realist decît fondul sonor al clacsoanelor pe o şosea pe care sînt blocate zeci de maşini. Dar stridenţa clacsonatului amplificată la maximum şi prelungită în timp aproape jumătate din lungimea filmului, devine un hiperbolic ingredient sonor, al unei nu mai puţin hiperbolice expediţii care nu mai anunţă începutul unui week-end, ci parcă trîmbiţează pe cel al unui world-end. La fel Cournot în «Les gaulloises bleues» punînd în discuţie, în cadrul unei povestiri obişnuite despre căsătorie şi divorţ, condiţia dragostei, a copilului, a educaţiei, a libertăţii de alegere în societa-

filmele mele sînt documente de actualitate».

Desigur că în viitorul apropiat reproducerea filmelor pe bandă magnetică va face posibilă «tipărirea» filmelor într-un ritm care va da cinematografului putinţa de a fi cu adevărat sincron cu *imediatul*.

Malraux spunea: «Dacă filmul are în chip magistral putinţa de a nara, el nu şi-a însuşit încă forţa de a stabili relaţii cu cosmosul». El dădea de exemplu «Război şi pace», ale cărui versiuni filmate, redau fiecare în felul lor, firul epic, dar niciuna nu captează rezonanţa pe care Tolstoi o stabilea în paginile sale cu întregul univers.

Desigur lucrurile stau aşa. Dar credem că cei cîţiva cineaşti pe care îi numim şi gazetari au dat filmului un inedit impuls intrînd direct în rezonanţă cu prezentul. Ceea ce nu e nici puţin, nici uşor. Dimpotrivă. Acest film gazetăresc ne apare astăzi ca un remediu salvator împotriva sclerozei care ameninţa progresiv a şaptea artă. Apariţia filmului gazetăresc este azi pentru film o necesitate vitală. Este, îmi permit să spun, cea mai serioasă garanţie că arta cinematografică îşi păstrează reflexele sociale, capacitatea de rezonanţă la ceea ce se întîmplă în jurul său. Adică luciditatea şi sîngele fierbinte.

Adina DARIAN

https://biblioteca-digitala.ro

CORESPONDENȚA SPECIALĂ — VARȘOVIA

de la Lech PIJANOWSCHI

Filmul

«Domnul Wolodyjowski», superproducție în costum de epocă

«Totul de vînzare» — un film despre Cybulski?

«Păpușa» — o ecranizare care va provoca dezbateri

«Viața lui Matei» un proces al idilismului

«Incursiune în necunoscut» sau un scriitor într-un lagăr-muzeu

«Cavalerii Teutoni» realizat după romanul istoric al lui Henryk Sienkiewicz de regizorul Aleksander Ford este cel mai mare succes de casă polonez de după război. (Peste 15 milioane de spectatori).

În curînd «Cavalerii teutoni» vor avea un rival serios — regizorul Jerzy Hoffman transpune pe ecran un alt roman al lui Sienkiewicz, tot atît de cunoscut și apreciat — «Pan Wolodyjowski». Canavaua filmului o constituie istoricul furtunos al luptelor polonezilor cu tătarii. Nădăjduim că acest film în culori, pe ecran lat și bucurîndu-se de o distribuție răsunătoare, să calce pe urmele «Cavalerilor» lui Ford și să aibă succesul în țară și în străinătate al acestora.

TOTUL DE VÎNZARE

Andrzej Wajda realizează un film nou și pentru prima oară bazat pe un scenariu propriu. «Totul de vînzare» este portretul unui om, al unui actor mort în floarea vîrstei. Se fac cercetări, despre cel dispărut vorbesc diferiți oameni și din cuvintele lor se desprinde chipul multilateral, alcătuit din adevăr și mit, al celui care a fost unul din cei mai mari actori polonezi. Eroul principal al filmului nu apare pînă la capătul povestirii și va rămîne doar un portret imaginat de fiecare dată altfel, după personalitatea celui ce-l caracterizează.

Cei care au citit scenariul lui Wajda și cunosc amănuntele viitorului film, afirmă că este vorba de unicul actor polonez care a reușit să creeze un mit, Zbigniew Cybulski, dispărut de curînd în mod tragic și prematur.

PĂPUȘA

Marele scriitor polonez Boleslaw Prus nu s-a bucurat pînă la «Faraonul» de ecranizări pe măsura operei lui. În general au fost alese povestiri neînsemnate din creația sa și nici chiar «Faraonul» nu este romanul său cel mai semnificativ. De data asta însă se merge în sfîrșit la esența operelor lui și se lucrează la adaptarea cinematografică a romanului «Păpușa» a cărui acțiune se petrece în Varșovia secolului al XIX-lea. Regizor, Wojciech Has. În rolurile principale, Mariusz Dmochowski și Beata Tyszkiewicz.

Piesa de teatru inspirată din romanul «Păpușa» a fost prezentată pe scena Teatrului Național (rolul principal fiind interpretat tot de Mariusz Dmochowski). Adaptarea cinematografică a «Păpușii» — așa se nădăjduiește — va fi primită cu același interes de public și critică ca spectacolul de teatru.

VIAȚA LUI MATEI

Debutul tînărului creator Witold Leszczynski, materializat prin primul său film de lung metraj, a atras de la bun început atenția criticii. «Viața lui Matei» este o adaptare a romanului omonim al scriitorului norvegian Tarjel Vesaas. Eroul filmului este un tînăr țăran naiv, sensibil și delicat, care, deși iradiază în jurul său numai bunătate, lirism și poezie, nu rezistă pînă la urmă acestei vieți idilice (și de fapt total false) și se sinucide. În rolul lui Matei, actorul Franciszek Pieczka iz-

https://biblioteca-digitala.ro

polonez, un nou val?

«Julia, Anna, Genowefa» — o tînără își caută mama....

butește o creație de neuitat.

«Viața lui Matei» este un film dificil și nu poate conta pe succes de public, dar fără îndoială este unul dintre filmele poloneze cele mai ambițioase și mai interesante din ultima vreme.

INCURSIUNE...

«Incursiune în necunoscut» este debutul artistic al realizatorului de filme documentare, Jerzy Ziarnik, care se bucură de o largă reputație.

Filmul se bazează pe povestirea mult discutată în Polonia a tînărului scriitor Andrzej Brycht, «Excursie la Auschwitz-Birkenau».

Eroul filmului și al povestirii este un tînăr scriitor care nu știe și nici nu vrea să știe nimic despre lagărele hitleriste de exterminare din timpul războiului, considerînd că acest tragic trecut nu-l privește în nici un fel. O vizită întîmplătoare la Muzeul lagărului de la Auschwitz (și această secvență este cea mai importantă și mai dramatică a filmului) îl face să înțeleagă că nu poți să te rupi de trecut și să te izolezi de trecutul atît de apropiat, oricît de neplăcut ți-ar fi să privești lucrurile în față. Filmul cu vădite intenții polemice și foarte bine realizat, constituie un debut regizoral mai mult decît promițător.

JULIA, ANNA, GENOWEFA

O tînără femeie află că nu este fiica mamei ei, ci un copil găsit și adoptat în timpul războiului. Fără a spune ceva mamei adoptive sau soțului acesteia, ea pornește în căutarea adevăratei sale mame. Dar în loc de una, găsește două femei care ar fi putut să-i fie mamă. Și așa începe adevărata dramă, pentru că,zbuciumată de cele aflate, tînăra nu-și poate regăsi echilibrul, căsătoria ei se destramă, și nici conflictul de la care s-a pornit inițial nu-și găsește o soluție. Aceasta este pe scurt acțiunea filmului realizat de Anna Sokolowska.

În scenele finale,autoarea se decide la o operațiune încă neîntîlnită în cinematografia mondială; ea confruntă pe eroina fictivă a filmului cu un personaj real, o femeie de aceeași vîrstă și cu o soartă analoagă dar de astădată reală: și ea are două mame — una care a adus-o pe lume și alta care a crescut-o în timpul războiului. Această confruntare dintre două personaje și două atitudini, confruntare a ficțiunii cu adevărul, face o impresie deosebit de puternică și asigură filmului atenția publicului.

ECOUL LUPILOR

Regizorul Alexander Scibor-Rylski, unul dintre scriitorii care s-au consacrat activității cinematografice, a realizat un «western polonez», o poveste în culori despre furtunoasele începuturi ale puterii populare.

Acțiunea filmului lui Scibor se petrece în Bieszczady — o regiune muntoasă și pustie. În acest decor dramatic bandiții se înfruntă cu reprezentanții legii. Împușcături, urmăriri,fugi, toată recuzita tipică pentru un film de cow-boy. Dreptatea, ca de obicei, învinge, dar după o luptă lungă și grea. În rolul eroului principal apare actorul sovietic Bruno O'Ya.

...Așa arată Piersic în filmul lui Ozerov...

Otto von... Piersic

La studiourile «Mosfilm», regizorul I. Ozerov turnează un film-colos — 4 serii despre cel de al doilea război mondial, de la începutul lui și pînă la victoria asupra fascismului. Titlul: «Eliberarea Europei». În distribuție — de altfel fabuloasă — actori sovietici, germani, italieni, polonezi și... un român: Florin Piersic.

Vom avea prilejul să vedem un Hitler interpretat de Friederich Diez, un Roosvelt interpretat de Paul Scofield, Alberto Sordi va fi Mussolini iar actorul sovietic Serghei Ulianov, Stalin. Rolul celebrului ofițer hitlerist Otto von Skorzeny, însărcinat de Hitler să-l răpească din captivitate pe Mussolini — a fost încredințat lui Florin Piersic.

Florin Piersic va fi de astădată un aspru, deloc «băiat bun». Însfîrșit va avea un *rol*. Și încă un rol pentru care cel puțin zece actori dintre cei mai buni în lumea filmului vor avea toate motivele să-l invidieze.

Eliberarea Europei un film-frescă în 4 serii

https://biblioteca-digitala.ro

Renaște

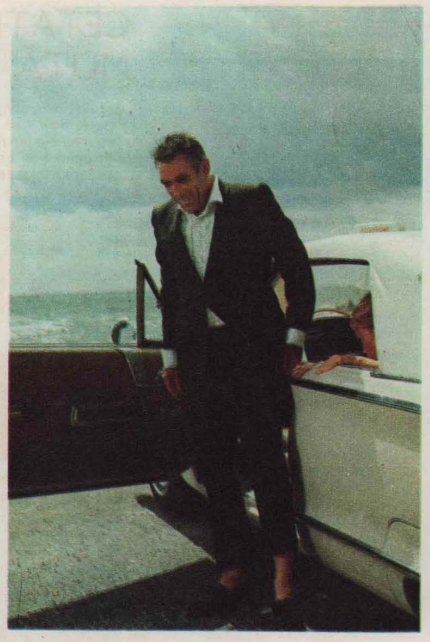
Prevesteau criticii în jurul anilor '50: «Hollywoodul e mort! Monstrul televiziunii îl zdrobește.» Și cum pentru cei mai mulți Hollywoodul era cinematograful însuși, atunci, ca într-un silogism perfect, se putea afirma: cinematograful e și el pe cale de dispariție.

Dar, minune! Azi, în anul de grație 68, Hollywoodul, uimitoarea, fantastica mașină de filme nu mai moare. În timp ce multe din școlile cinematografice europene trec prin acute crize de creștere, unele înecîndu-se în propriile lor crezuri estetice — cum ar fi fostul «nou val» francez, iar altele agonizînd de-a binelea — ca de exemplu cinematografia italiană, Hollywoodul triumfă. Miracol? Paradox? Mai degrabă extremă adaptabilitate și flexibilitate. Într-adevăr, azi companiile americane de filme cîștigă sume imense jucînd și pe a doua carte: a televiziunii.

Marile firme, Columbia, Paramount, M.G.M., etc. realizează venituri importante din exploatarea în circuitul T.V. a vechilor capodopere. Se realizează astfel pe de o parte un miracol pentru arta filmului, opera cinematografică încetînd de a mai fi caducă, și pe de altă parte se transformă în aliat sigur televiziunea pînă mai ieri cel mai puternic inamic al filmului. Și astfel, mitul Hollywood se reîncarnează.

Interesant este faptul că reînnoirea se face păstrînd tradiția vechilor succese. Se fac și acum filme ale «mitologiei americane», westernuri, filme de spionaj sau filme muzicale. Sub presiunea «filmului de idei». Începe însă să-și facă loc preocuparea pentru elementul social. E drept, fără multă violență, încă «mascat», dar totuși, multe din problemele importante ale realității americane apar tot mai des în ultimele filme ale Hollywoodului. Problema rasială («Furtună la Washington» sau «Vine noaptea» de Otto Preminger), scandalul politic, delicvența juvenilă, războiul....

La Hollywood există un miraculos Jerry Lewis care duce mai departe tradiția școlii comice americane, fiind alături de francezul Tati un înnoitor al comediei cinematografice. Să mai adăugăm și faptul că numeroși realizatori și actori europeni au considerat în anul precedent că definitiva consacrare le poate veni de la Hollywood. Vittorio De Sica, Sophia Loren, Virna Lisi sau Sylva Koscina. Nici chiar legendara B.B. pare să nu mai reziste tentației — viitorul ei film «Shalako», în care va juca alături de Sean Connery va fi produs de Hollywood. Chiar și cei care l-au părăsit vremelnic se reîntorc. Așa a făcut Burt Lancaster, Charlton Heston și mai recent Anthony Quinn. Să fi avut oare dreptate Fritz Lang atunci cînd a spus despre Hollywood: «Cinematograful tot de acolo va renaște?».



Gluma se va transforma în dramă... (Anthony Quinn)

Richard Widmark — omul de acțiune — acționează

HAPPENING

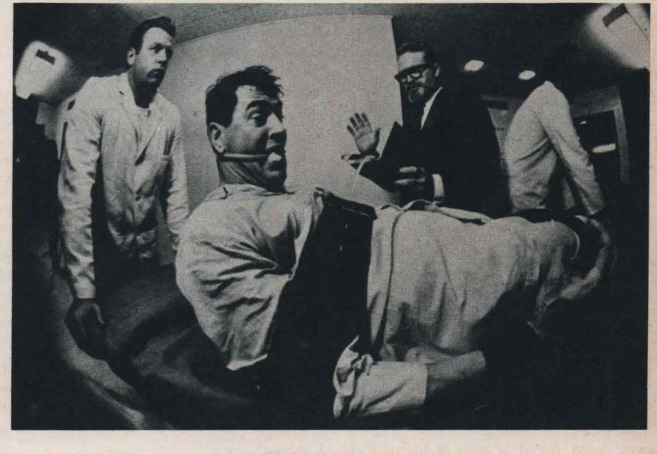
Elementul social apare din ce în ce mai frecvent în producția Hollywood-ului. Dar cu mici excepții încă, destul de superficial și mai ales cît mai «comercial» cu putință. În filmul «Happening» al lui Elliot Silverstein, eroul este răpit în joacă de un grup de tineri într-o noapte, într-o petrecere «happening». Gluma se va transforma în dramă... Rolul victimei este interpretat de Anthony Quinn, care, deși s-a stabilit în Europa, se reîntoarce din cînd în cînd în studiourile din Beverly Hills sau Culver City. El încearcă zadarnic s-o convingă pe soția sa Martha Hyer să-l răscumpere...

ALVAREZ KELLY

Mitologia americană, din westernuri sau din filmele cu cow-boy, rămîne și acum cea mai autentică și specifică temă a studiourilor Hollywoodului. În «Alvarez Kelly» în regia lui Edward Dmytrik se reîntîlnesc vechii eroi ai westernului ca Richard Widmark, cu noii săi idoli ca William Holden. Un film uriaș, cu sute de figuranți, cu o turmă de peste 2.000 de capete pentru care s-a construit un pod adevărat de 75 metri într-o zonă pustie din Luisiana, acolo unde și-a filmat Flaherty celebra «Poveste».

OPERAȚIE DIABOLICĂ

Într-o formă cinematografică «ușor vandabilă», de cele mai multe ori de film polițist sau de aventuri, sînt preluate în filmele Hollywoodului teme sau leitmotive de mare răsunet în literatura sau teatrul contemporan. Este o manieră sui-generis a sa de a rămîne la modă. În «Operația diabolică» eroul, bancherul Tony Wilson interpretat de Rock Hudson, este victima unei transformări fizice ireversibile care-i conferă o nouă identitate.



Tony Wilson (Rock Hudson) și-a pierdut identitatea...

https://biblioteca-digitala.ro

Hollywoodul?

Julie Andrews nu s-a lansat pe ecran ci pe scenă, pe Broadway, în «My Fair Lady», unde cînta, dansa, interpreta şi mai ales cucerea publicul. Succesul a fost zdrobitor. Dar în film rolul Elisa a fost încredinţat lui Audrey Hepburn. Hollywood-ul însă care simte că nu poate renaşte decît tot prin vedete a văzut în Julie Andrews o viitoare vedetă. Walt Disney a distribuit-o fără ezitare şi cu tot tam-tam-ul în «Mary Poppins», o comedie muzicală care a devenit pentru «My Fair Lady» cea mai ameninţătoare concurenţă. Şi de atunci Julie Andrews, subit proiectată pe firmamentul vedetelor de mîna întîi, îşi împarte timpul şi gloria între scenă şi platou.

CETATEA FILMULUI SE MUTĂ LA NEW YORK?

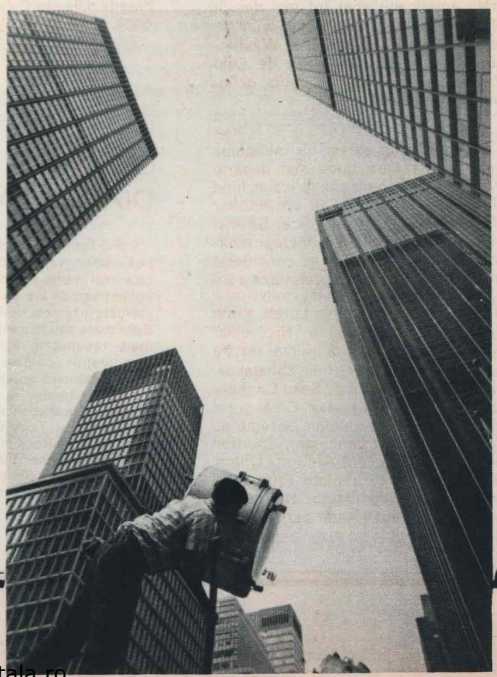
O industrie cinematografică a existat la New York încă de pe vremea nichelodeoanelor, dar abia în ultimul an producătorii au început să folosească masiv decorurile autentice ale zgîrie norilor şi podurilor marelui oraş drept fundal real pentru filmele lor.

Să fie ecoul îndepărtat al neorealismului european pe malurile Hudsonului?

Hollywoodul nu mai vrea decoruri de mucava.
Julie Andrews turnează pe o stradă newyorkeză.

Hollywoodul s-a săturat de vile.
Se turnează într-un cartier de blocuri din Harlem.

Hollywoodul nu mai vrea înscenări.
Aceste blocuri nu au fost desenate de scenografi.



Jerry Lewis, miop, bîlbîit şi erou al filmului «Gură mare».

GURĂ MARE

În «Hollywood mai există şi «*marea comedie*» pe care o face urmaşul lui Laurel şi Hardy, regizorul şi actorul Jerry Lewis, care şi-a terminat recent filmul «Gură mare». «Marele meu protesor este Stan Laurel. El m-a învăţat că filmul este o operă personală care trebuie dusă la bun sfîrşit numai de autorul său. Eu nu-mi abandonez niciodată filmele chiar dacă ar fi vorba să le termine cineva mai «calificat» decît mine... De altfel pentru mine nu există nici o dificultate în a trece de la ideea comică la imagine. Sînt un excelent cameraman, deşi specialitatea mea este gagul sonor, pe care îl ador. De ce? Pentru că însăşi viaţa modernă este plină de zgomote felurite, iar sunetul joacă în viaţa noastră un rol din ce în ce mai important».

https://biblioteca-digitala.ro

Romeo și Julieta la vîrsta eroilor

Romeo și Julieta pentru prima oară la vîrsta eroilor.

Orice ecranizare pune probleme. O ecranizare după Shakespeare pune cele mai mari probleme. Acum vreo 30 de ani «Romeo și Julieta» cu Norma Shearer și Leslie Howard a fost un adevărat regal. Dar pe atunci nu se discutau prea teoretic problemele adaptării, ecranizării, transferării pe ecran a unei capodopere a teatrului universal. Poate pentru că teatrul era încă prea strîns legat de film, îi oferea subiecte și poate chiar modalitatea tragerii lor pe peliculă. Cine își mai aduce aminte de versiunea cu Leslie Howard și Norma Shearer va recunoaște că întîmplările celebrei tragedii se desfășurau ca la teatru, în decor construit, cu eclerajul de rigoare pus parcă cu orga de lumină, că în grădina casei se simțea platoul, iar balconul era pur și simplu ca la carte. În ce privește eroii, ei se simțeau — cu tot farmecul și strălucirea lor și mai ales cu toată celebritatea de mari staruri cinematografice — la largul lor ca pe scenă.

Filmul a făcut carieră pentru că aducea o dragoste foarte pură, foarte romantică și foarte frumos filmată, pentru că textul era rostit ca la Oxford și pentru că Max Reinhardt obișnuise lumea cu «Visul unei nopți de vară» și «Cum vă place» să accepte drept film simbioza ce i se oferea.

FILMUL E ALTCEVA...

Shakespeare, așa cum l-a adus pe ecran Laurence Olivier cu «Hamlet» și «Henric al V-lea», este opera unui actor și a unui shakespearolog totodată, care a cercetat punțile penibile dintre teatru și film prin dinamizarea acțiunii cu ajutorul înmulțirii locurilor de joc, prin diversitatea unghiurilor de filmare și prin retălmăcirea textului într-o aleasă engleză a zilei.

Acum vreo cîțiva ani, Castellani a căutat să aducă trista poveste a celor doi mari și nefericiți îndrăgostiți, Romeo și Julieta, victime amîndoi a unor stupide relații dintre familiile lor, Montagu și Capulet, spre o interpretare plină de subtilitate și sens, spre un firesc neteatral. Antiteatralismul lui Castellani a pornit de la cadru: a turnat filmul în decor natural, la Verona, în cea mai mare parte. A ales interpreți mai aproape de vîrsta personajelor și, pe cît posibil, mai aproape de omul obișnuit. Nu frumuseți demne de idolatrie și nici desăvîrșire interpretativă care să amintească scena.

Filmul lui Castellani îndrăznise unele interpretări ale textului și mai ales situațiilor dramatice spre a tălmăci sursele tragediei prin depășirea de către eroi a limitei epocii lor și a condițiilor sociale.

ÎNTR-UN SINGUR AN...

Tot un italian, Franco Zeffirelli, a atacat din nou repertoriul shakespearian în capitolul său, bineînțeles, italian, adică al pieselor situate de Will în peninsulă. După «Scorpia îmblînzită» cu soții Burton — Liz și Richard (premieră de mare răsunet acum cîteva luni) iată-l pe Zeffirelli înfruntînd din nou publicul cu cea mai suavă poveste de dragoste shakespeariană, «Romeo și Julieta». Filmul a fost turnat în aer liber și tot în Italia.

...Nimic teatral în drama în care se moare din dragoste nefericită.

Spre buturi, Romeo? Nu, spre Tybald.

Interpretarea pe care a dat-o el lucrării a stîrnit mari discuții, polemici și chiar proteste în rîndul celei mai «establishement» dintre asistențele engleze. De ce? În primul rînd pentru că Zeffirelli și-a ales actorii la vîrsta personajelor închipuite de Shakespeare, mizînd mai mult pe încrederea publicului în niște eroi cărora să nu fie silit să le facă bonificație de vîrstă și de loc, pe incantația care să te facă să uiți vîrsta actorilor. Romeo și Julieta ai lui Zeffirelli (adică Leonard Whiting și Olivia Hussey) sînt teen-agers (respectiv de 15 și de 17 ani). Dar nu se mai produce marea poveste de dragoste pură și tragică, ci o caldă întîlnire de dragoste între un băiat de 17 ani și o fată de 14, care descoperă focul dorinței, dar sînt loviți de nenoroc. Whiting și Hussey par să fie mai aproape de tineretul Angliei de azi, care se simte alienat și nedreptățit în aspirațiile lui spre o lume lipsită de violență și către o înțelegere universală, un tineret care se simte mai atras de noua viziune a lui Zeffirelli decît de «cîntecul ciocîrliei care anunță zorile», zorile despărțirii eroilor și a rivalității dintre Capulet și Montagu.

Oricum, scandalul e deocamdată destul de mare. Urechile elisabethane nu mai vor să audă de Zeffirelli, tineretul hippy pare să fie fascinat de nonconformismul realizatorului, în timp ce pentru restul lumii scandalul de pe Tamisa va ridica, cu siguranță, cota filmului.

Mircea ALEXANDRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

MIA

lac
fixativ de păr SPRAY * sanda *

41 017

Exemplarul 5 lei

https://biblioteca-digitala.ro

nr. 5
ANUL VI (65)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică

În numărul viitor ancheta: ESTE PUBLICUL SUVERAN?

https://biblioteca-digitala.ro