



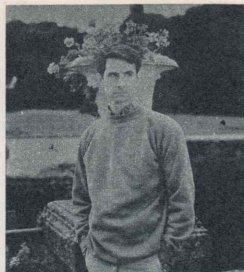
nr.8
ANUL VI (68)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică
BUCUREȘTI - AUGUST - 1968

*Filme
cu tineri
avem.
Dar
filme
despre
tineri?*



COPERTA I
Actrița Ioana Bulcă, pe care o vom revedea în noul film al lui Gh. Vitanidis, după scenariul lui Nicolae Breban, «Răutaciosul adolescent».

Foto: A. MIHAILOPOL



COPERTA IV
Actorul american Anthony Perkins, necunoscut publicului nostru din multe filme. Cităm: «Procesul» după Kafka de Orson Welles, «Arde Parisul?» de René Clément, «Vă place Brahms?» după Françoise Sagan, de Anatole Litvak, «Ultimul țărnam» de Stanley Kramer.

Foto: Universal

CINEMA

ANUL VI NR. 8 (68) AUGUST 1968

Redactor șef: Ecaterina Oproiu

CINEMATO- GRAFIA NOASTRĂ LA VÂRSTA MAJORATULUI

istoria în
perspectiva
contemporană

Marius Teodorescu



7

LEGENDA „LEGENDEI”



Eva Sîrbu

8



Filmul nostru
și ideile lui fixe

Filme
cu tineri
avem!
Dar filme
despre
tineri?

George Littera

10

Față în față

CE PĂRERE AI
VIRGIL
CALOTESCU?

13

DE CE AȚITEA PREJUDECAȚI ...PE ECRANE? ...ÎN SALĂ?



Ov. S. Crahmălniceanu

14



Ana Maria Nartî

15



MISS AUGUST:
VIRNA LISI

16

Supliment

Cronica unui
posibil cineașt
PUNCTUL
ȘI
LINIA
MOARTĂ

Marin Sorescu

Supliment

CRONICA:
Vară și film — Vol. S. Deleanu
Din jurnalul unui critic — Gelu Ionescu
CINECLUB: Cincizeci de Don
Quichote pe Mureș la vale
R. Gh. Serafim
INTERVIUL NOSTRU:
Amintiri despre Tisse — Maria Aldea
T.V.: Osmoze — Telefile
Valentin Silvestru
CURIER

IDOLII



**KATHARINE
HEPBURN:**
personalitate și har
Rodica Lipatti

17

Cine ești d-ta Ingmar BERGMAN?



Nils Peter Sundgren

19

Camera și stiloul

**FILMELE
DE MIERCURI
NOAPTEA**

Radu Cosășu

20

Cultura ochiului



FILM ÎN SEC.XIV

R. Florian

23

Document

**FILMÎND
ÎN CASA
LUI
CĂLINESCU**



Erich Nussbaum



PESARO '68

Călin Căliman



LENINGRAD '68

Eva Sîrbu



KARLOVY-VARY '68

Manuela Gheorghiu



CANNES '68

Adina Darian

29

FESTIVALURI

Prezentarea artistică:
Radu Georgescu
Prezentarea grafică:
Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: «Casa Scintei» — București

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Scintei» — București

Exemplarul 5 lei



Ei
despre
Ei

GOPO
DESPRE
PIERSIC

41 017

CINEMATO- GRAFIA NOASTRĂ LA VÎRSTA MAJORATULUI



Sint 20 de ani de cînd cinematografia românească există ca organism unitar de producție, întemeiat pe mijloace proprii, naționalizate, 20 de ani de cînd un efort amplu de construcție și dotare tehnico-materială își propune să creeze premisele afirmării unei școli de artă. Naționalizării mijloacelor de producție, înfăptuite în 1948, ca act fundamental al socialismului, i-a urmat, în cinematografie — artă de o pronunțată specificitate — instituirea învățămîntului superior pentru cadrele de regizori, operatori, critici și tehnicieni, și mărirea constantă a numărului anual de filme, aproape fiecare nou an sporind cifra cu cîte un film în plus. Deși anii și realizările din alte sectoare ale vieții social-culturale au mers totuși uneori mai repede decît noi, titlurile unora din filmele produse au o rezonanță prestigioasă și nu puține sînt cîștigurile, mai ales profesionale, de meșteșug și expresivitate, dar și tematică de gen și stil, înregistrate în cele 20 de filmografii.

În pragul celui de-al treilea deceniu de cînd cinematografia noastră există ca organism de sine stătător și conștient de sine, nu un simplu bilanț e însă ceea ce își cere ea sieși și ceea ce îi cere opinia publică în întregul ei.

Este momentul ca, trecînd de vîrsta debutului, a primelor încercări și incertitudini, filmul românesc să se confrunte cu valorile și cerințele majore ale culturii naționale și universale. Este momentul ca experiența acumulată, fie și sporadică sau inegală, atît în creațiile de pe peliculă, cît și în critică și organizarea producției, să fie sistematizată și triată, comparată cu experiența cinematografii de tradiție și a noilor școli de film, în așa fel încît să se poată ajunge la cîteva concluzii limpezi, la elaborarea unui program artistic concret și de perspectivă. Este o necesitate căreia i-a dat expresie, recent, hotărîrea Comisiei ideologice a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, care îndeamnă cineaștii, critica și spectatorii să angajeze ei înșiși o dezbateră de lucru, la obiect, menită să determine o înnoire de fond și un progres calitativ substanțial în domeniul creației cinematografice.

Acesta este implicat un îndemn de a depăși faza dezideratelor general-valabile și a parveni, printr-un efort conjugat al criticii și al creatorilor, la detectarea condițiilor reale și specifice ale afirmării unei școli naționale de film. Cinematografia noastră a acumulat un număr considerabil de filme care, deși oarecum rarefiate în timp, se întind pe o impresionantă gamă tematică, de gen și stil — de la filmul-frescă la filmul-eseu, de la ecranizarea clasică la filmul de autor, de la evocarea istorică la filmul polițist, de la poemul eroic sau documentarul poetic la drama contemporană sau ancheta socială. Rezultatele sînt diferite iar uneori disproporționate, ceea ce creează astăzi posibilitatea și obligația de a măsura gradul de viabilitate al uneia sau al alteia dintre modalități, de a propune, pe baza unui studiu atent și calificat, opțiuni și preferințe, în scopul definirii unui profil propriu al filmului românesc.

Desigur, în încercarea de a cîntări și selecta rezultatele și a lumina drumurile cele mai promițătoare, bunele intenții tematice trebuie încurajate cu căldură, dar la fel de contraindicată ca scepticismul aprioric este și dărnicia automată a superlativelor și conveniențelor în fața unor rezultate mediocre.

Maturizarea spiritului critic și exercițiul intens și liber al confruntării de opinii se relevă astfel ca imperative de prim ordin pentru rodnicia acestei dezbateri.

O experiență sistematică de 20 de ani, la care se adaugă și sugestiile unei perioade duble de încercări anterioare, pot și trebuie să conducă, prin rezultatele lor pozitive sau negative, la elaborarea unui sistem eficace de afirmare și consacrare a unor personalități de anvergură în cinematografie. Istoria altor școli și filmografiile marilor regizori sînt la rîndul lor utile pentru definirea în termeni exacți a modului și ritmului de lucru capabile să confere continuitate creației regizorale, să-i atribuie șansa autodepășirii, a constituirii unei tradiții de artă, într-un gen sau altul. Multitudinea formulelor și a modalităților de lucru asupra ideilor de film și a scenariilor, utilizate de decenii, cu succes, în cinematografiile avansate și despre care s-a discutat îndelung și la noi în anii trecuți, se cuvine încă o dată evocată, de data aceasta cu speranța unui interes efectiv al studiourilor pentru introducerea unor practici de lucru mai adecvate și mai rodnice în acest domeniu. Tot atît de întinsă este și aria problemelor care-și așteaptă soluția în cîmpul publicisticii, al criticii, al teoriei și istoriei filmului, ca și în acela, mult mai larg, al culturii cinematografice a publicului.

Programul artistic concret și cuprinzător pe care cineaștii, critica și spectatorii sînt chemați să-l elaboreze în comun poate oferi adolescenței incerte și tineretii prelungite a filmului românesc perspectiva unei maturități care să atingă strălucirea realizărilor de geniu ale poporului român.



Columna cinematografică: imaginea dragostei...



...imaginea învingătorului roman...

istoria în perspectiva contemporană

Cea dintâi manifestare mai de seamă a cinematografiei noastre a fost încercarea de reconstituire a unui important moment istoric, Războiul Independenței (1912), ambiționându-se să recompună cu exactitate de film documentar episoadele principale ale războiului de la 1877.

Obiectivul principal al lui Grigore Brezeanu n-a fost, în mod evident, obținerea unui spectacol în sensul obișnuit, nu l-au preocupat nici mizanscena, nici montajul și nici prezența actorilor. În onestitatea și prudența cu care au fost folosite mijloacele de expresie artistică se află și meritele, dar și limitele filmului care, încă de pe atunci, nu va rămâne un caz izolat.

Cinematografierea melodramelor de către cuplul Marioara Voiculescu—Const. Radovici nu a șters ecourile primei încercări de film istoric românesc. Puțin timp după aceea o adaptare (probabil modestă ca valoare) a piesei lui Vasile Alecsandri — *Cetea Neamului* — răscolea din nou filele istoriei.

În deceniile următoare, gândurile realizatorilor se vor îndrepta deseori către paginile de cronică. Apărea mereu mărturisită dorința de a explora trecutul și de a reînvia personalități și evenimente istorice cruciale. Condițiile tehnice și materiale au amânat însă ani de-a rândul concretizarea intențiilor sau le-au împins pe planul compromisurilor artistice. Înregistrăm doar o schemă de biografie cinematografică în *Ecatrina Teodoroiu* și o timidă prelucrare a filonului epic al povestirilor haiducești în filmele lui Horia Igiroșeanu.

Aspirații

Dar chiar și așa, ratate în mare măsură, aceste filme mărturisesc la regizorii noștri existența unui simț al istoriei. Îl regăsim în primii ani după Eliberare, atât în cronicile filmate care fixau pe peliculă frământările sociale și politice ale anilor 1944–1948, cit și în filmele artistice, în naivele încercări



... imaginea luptătorilor daci.



Asediul Sarmisegetuzei și apărarea ei (Un dac desprins parcă din Columnă)

de frescă socială de tipul *Răsună Valea* sau în ampla narațiune din *Nepoții gornistului* și *Răsare soarele*. Nu discutăm acum calitățile artistice ale acestor filme, ci vrem să subliniem aspirațiile lor.

Este adevărat că în *Răsună Valea* se pot descoperi la tot pasul inconsecvențe și greșeli de construcție dramatică, simplismul caracterelor anunță schematismele de mai târziu. Dar filmul este străbătut în același timp de un sincer elan și de un cald atașament față de brigadierii de pe șantierele naționale ceea ce face ca, astăzi, după aproape două decenii de la realizare, opera de debut a noii noastre cinematografii să fie revizionată cu interes și să trezească aceleași adevăruri ca și atunci când apariția filmului pe ecrane a însemnat o victorie, similară cu ieșirea de pe poartă uzinelor din Brașov a primului tractor de fabricație românească.

Experiință

Este de asemeni adevărat că *Nepoții gornistului* și *Răsare soarele* oferă material de reflecție asupra tuturor erorilor estetice ale perioadei. Povestirea e greoaie, materialul faptic se sufoacă sub avalanșele de retorism, dialogurile sînt în permanență declarative și fără vibrație emoțională. Toate acestea sînt evidente, dar experiența nu a fost lipsită nici de sens și nici de rezultate. Pe de o parte, era o <încercare a puterilor proaspătului studio, cu utilitate și cadre încă în formare. Pe de altă parte, reflecta preocuparea pentru o artă angajată, implantată în realitatea istorico-socială, mărturisirea existenței unui sentiment al contemporaneității cu desfășurarea prefacerilor revoluționare.

S-au desprins în acei ani, 1950–55, două direcții de preocupări tematice ale scenaristilor și realizatorilor noștri. Una continuă linia filmului social în care se reflecta istoria contemporană, cealaltă va aborda noi zone ale istoriei, mai depărtate în timp.

Prima tendință a generat un film

asupra căruia din păcate atenția criticii s-a oprit prea puțin sau a revenit arareori: *Desfășurarea*, în regia lui Paul Călinescu. În microuniversul unui sat de cîmpie dunăreană era cuprinsă realitatea prefacerilor revoluționare care aveau loc în anii '55 în viața satului românesc. Era de fapt reluarea pe plan artistic superior a temei din *În sat la noi*. Filmul lui Paul Călinescu are meritul de a fi găsit echivalențe filmice pentru proza sobră și viguroasă a lui Marin Preda și, în același timp, a conturat convingător în Ilie Barbu un tip uman reprezentativ al unui moment istoric.

Cea de-a doua tendință se va solda cu un câștig de experiență, fără satisfacția împlinirii pînă la capăt a gîndurilor și intențiilor: *Bălcescu*, film proiectat a fi realizat în două serii, era încercarea de creare a filmului istoric național așa cum fusese el visat de precursori. *Bălcescu* trebuia să însemne realizarea aspirațiilor nutrite decenii de-a rîndul de pionierii cinematografiei noastre. Dar cronică anului revoluționar 1848, impletită cu biografia marelui patriot, n-a depășit, din păcate, stadiul decupajului regizoral și al pregătirilor organizatorice.

În anii de după 1955, apar succesive *Valurile Dunării*, *Setea*, *Lupeni '29* și *Străinul*, precum și filme mai puțin ambițioase ca *Soldați fără uniformă* și *Cerul n-are grății*, care nu abordau formula epică amplă a celor dintîi, ci ancorarea într-un cotidian lipsit în aparență de încrîncenări, sau de eroisme.

Dintre filmele amintite, mi se pare că *Setea*, *Străinul* și *Lupeni '29* conțin cea mai mare doză de istorie adevărată. Primele două s-au modelat după însăși structura prozatorului Titus Popovici, autorul romanelor ecranizate. Intelectual lucid, dar în același timp temperament exploziv și polemic, trăsăturile creației sale se regăseau în mare măsură și în dramaturgia filmelor realizate de Mircea Drăgan și Mihai Iacob.

Andrei Sabin din *Străinul* făcea o recapitulare a scurtei sale vieți și se

pregătea — răfuindu-se cu cei din jur — se pregătea pentru aventura viitoare sale condiții. Mitru Mot și Ardeleanu din *Setea* au și ei o răfuială cu trecutul și o fac unul mai anarhic iar celălalt cumpănit și perseverent.

Setea și *Străinul* nu căutau cu orice preț spectaculosul filmelor-frescă, deși unele secvențe îl ating cu ușurință. Momentele de descătușare și de dezlănțuire nu pot să nu fie spectaculoase. Meritele principale ale filmelor citate nu sînt cuprinse numai în reușitele înscenării unor momente care recompuneau cu meticulozitate și adevăr istoric evenimente cărora le-am fost cu toții contemporani. Ele reușeau într-o zonă pe care filmele anterioare nu o putuseră atinge — sondarea în adîncime a gândurilor și sentimentelor celor care au participat la evenimentele arătate. Dipticul lui Dinu Negreanu *Nepoții gornistului* și *Răsare soarele* rămînea la aparența lucrurilor și fenomenelor, le descria stîngaci, iar regizorul și actorii se luptau din răspuși să anime un material documentar și istoric și o aglomerare deseori întîmplătoare de fapte. Mircea Drăgan și Mihai Iacob au creat cîteva tipuri ce caracterizează o epocă în aspirațiile și idealurile sale. Istoria nu este privită numai ca sursă de spectacole atractive sau educative, ci înseamnă re-trăire și re-evaluare.

Setea deschidea în 1960 drumul spre reprezentarea realistă a primului deceniu al revoluției socialiste din țara noastră. Mircea Drăgan va reveni mai târziu asupra formulei, aplicînd-o altei perioade istorice — cea a marilor greve ale minerilor din Valea Jiului. Și în *«Setea»* și în *«Lupeni '28»* eroii trăiesc cu sentimentul că ei făuresc istoria și de aici își trage esența măreția pe care o au eroi ca Ardeleanu și Varga.

«Cînd primăvara e fierbinte» (Mircea Săucan) își alege aceeași epocă a reformei agrare din 1945 dar nu-și mai ia ca suport desfășurarea epică. Narrațiunea este direcționată către alte țeluri, intenția regizorului e de a descrie tipuri și locuri văzute sub unghiul pitorescului și al nuanțelor de limbaj, tonul liric învăluie personajele și situează în mod evident filmul în alt registru, oferă o altă modalitate de abordare a unor momente istorice.

La o cit de rapidă evaluare a filmelor produse după 1950 de cinematografia noastră, se poate constata că deceniul al șaselea se caracterizează și prin repetatele încercări de a cuprinde și reprezenta epoeic evenimentele istorice, fie pe cele din contemporaneitate sau din trecutul apropiat (pregătirea insurecției din august 1944 în *«Valurile Dunării»* și *«Furtuna»*), fie pe cele de la începutul secolului. Răscoala țărănească din 1907 este povestită în tonuri grave în filmul lui Mircea Mureșan *«Răscoala»* sau reminită liric în *«Ciulinii Bărăganului»* care păstrează în oarecare măsură parfumul prozei lui Panait Istrati. Războiul din 1916—18 se reflectă în drama lui Apostol Bologa *«Pădurea spînzuraților»* — Liviu Ciulei — sau în cea a profesorului și a fiului său din *«Viata noi iartă»* (Iulian Mihu, Manole Marcus).

Cred că tocmai în această năzuință către opere care să fie o continuare a istoriei stau meritele cîtorva din filmele perioadei amintite.

Mai târziu, cinematografia noastră a lunecat lent spre detașarea de perspectivă istorică, s-a refugiat în filmele muzicale, în comedia ușoară lipsită de orice substanță și în inutilele și pastişate filme polițiste.

Contactul cu istoria s-a reluat în anii din urmă, investigația îndreptîndu-se spre trecute evenimente și se-



Golgota din spatele frontului («Golgota»)

Ei au făcut insurecția («Nepoții gornistului»)





▲ Un alt episod sîngeros:
1907 («Răscoala»)



Golgota ostașilor trimiși
într-un război nedrept
▲ («Pădurea splinzuraților»)

▼ Cu «Răsună vaea» istoria
se scria pe ecran la timpul
prezent.



cole, de la războaiele dacice pînă la răscoala pandurilor lui Tudor și de la luptele răzeșilor moldoveni din secolul al XVI-lea la izbucnirea de revoltă a haiducilor de la începutul secolului al XIX-lea.

Tripticul haiducesc al lui Dinu Cocea folosește cînd formula filmelor de capă și spadă, cînd pe cea a comediei populare, inspirată din snoave și vorbe cu duh spuse în clipe de obidă și revoltă. Preocuparea regizorului a marcat preferințele diferite în cele trei serii realizate pînă acum. În prima parte narațiunea este mai avîntată epică, eroii sînt prinși în virtutea aventurilor, acțiunile lor sînt pe primul plan al interesului. În cea de-a doua parte, Dinu Cocea întîrzie mai mult asupra cadrului social și politic, îl descrie mai atent, îl analizează — pentru ca în cea de-a treia parte să revină în mare măsură la dinamismul acțiunii.

Ceea ce își propusese filmul «Bălcescu» a fost realizat în «Tudor», împletirea dintre biografia eroului răscoalei de la 1821 și desfășurarea dramatică a evenimentelor istorice care au marcat un important moment de re-deșteptare socială și națională. Rigurozitatea recomunerii cadrului social-politic și veridicitatea citorva personaje (în deosebi banul Brîncoveanu) sînt calitățile principale ale acestei pelicule care și-a propus de la bun început să nu se depărteze cu o iotă de la adevărul istoric consemnat în documente.

«Neamul Șoimăreștilor» își ia mai multă libertate în tratarea evenimentelor, nu urmărește exactitatea documentară scrupuloasă, ci surprinderea acelei aure romantice pe care a creat-o Sadoveanu eroicelor sale povestiri istorice.

Recentul diptic cinematografic consacrat războaielor dacice și evenimentelor care au inițiat procesul istoric al formării poporului român — «Dacia», regia Sergiu Nicolaescu și «Columna», regia Mircea Drăgan — sînt poate filmele noastre istorice cel mai deplin realizate. Nu numai sub aspectul siguranței profesionale, ci, mai ales, sub acela al posibilității de a contopi laolaltă narațiunea epică și descrierea aproape completă a cadrului epocii și în plus viziunea istorică precisă a autorilor, viziune care nu se împotmolește în unicul scop al mizanscenelor grandioase, ci oferă posibilități de înțelegere contemporană a faptelor și fenomenelor istorice prezentate.

Perspective

Asemenea filme marchează intrarea cinematografului românesc pe făgașul obișnuit al filmului istoric de viziune modernă. Este desigur de necontestat importanța pe care o are epopeea cinematografică începută, retrăire a trecutului istoric din perspectiva pe care ne-o oferă gîndirea noastră filozofică. Dar concepția generală a acestei epoei nu trebuie să se limiteze exclusiv la perioade îndepărtate în timp. Dacă nu va exista și epopeea istorică a contemporaneității, filmul românesc riscă să capete o tentă paseistă. Curgerea prezentă a istoriei o vor înregistra atunci doar *actualitățile cinematografice* care vor deveni cu timpul documentație pentru cei ce vor încerca mai tîrziu să reconstituie fenomenele și faptele epocii noastre.

În esență sa adevărată, filmul istoric nu trebuie să trăiască numai din reconstituiri, ci să fie și reflectarea prezentei noastre în istorie, să oglindească propriile noastre zbateri, eforturi și greșeli, poticneli, dar și victorii.

Marius TEODORESCU

Strandul Glucoza este așezat în ceea ce la țară s-ar numi o «vale» și acolo, în vale, Blaier filmează secvența chemei, una dintre secvențele importante ale filmului său «Legenda». De sus de pe șosea, luminile colorate se văd frumos, se văd ca-n «filme» și știu că planul ăsta spectaculos n-o să apară în vecii vecilor în filmul lui Blaier. Chemeza «lui» este acolo, înăuntru, în mijlocul multimei de oameni. copii, tineri, bătrâni. Chemeza lui înseamnă copiii care aleargă printre mese, fotografatul cu hidrosonia aceea de siluetă din placaj colorat prin care poți să-ți viți capul și să te fotografiezi în chip de maur, femeile bătrâne care stau așezate pe bănci — în rîndul întâi — și privesc cu neîncredere la orchestra numită «Sideral» (nu toți sînt siderali), chemeza lui Blaier înseamnă crenvurști mulți cu muștar, sticle de bere, chifle — toate consumate într-o inghesuală cumplită, printre tinerii care dansează și copiii care se hîrjonesc. Chemeza lui este, adică, o adevărată chemeză. Pentru Blaier totul a început cu planul apropiat al unui muncitor care mîncă crenvurști.



Margareta Pogonat (Neta): «numai» o femeie.

Seamănă sau nu seamănă

Discut cu Stoiciu despre scenariu — eu zic că seamănă cu «Diminețile unui băiat cuminte», el pretinde că nu, și mă și convinge. De fapt, îmi dau seama că ceea ce-mi seamănă mie cu «Diminețile» era atmosfera, oamenii, Dan Nuțu — care e un alt Vive, mai tânăr și mai tăcut — locul acțiunii, care e din nou un șantier. Dar un șantier în mișcare. E o cale ferată pe care oamenii o construiesc și de care se îndepărtează pe măsură ce o construiesc. Ca un drum pe care îl parcurgi și-l lași în urmă în mod firesc, pentru că nu există nici un drum pe care să-l poți lăsa cu tine. Lui Stoiciu îi este foarte dragă ideea asta a drumului care presupune o acțiune din mers. Îmi spune că poate «Legenda» e faza imediat următoare a celui «ia-o din loc» din «Diminețile». «Legenda» este poate povestea oamenilor care «au luat-o din loc», care se află în mers. Cîineva i-a spus că seamănă într-un fel cu legenda Mesterului Manole și el e atît de bucuros de apropierea asta, încît îmi povestește

îndelung despre ea. Apoi vorbim despre legende în general, și despre cum se nasc ele. Repetăm ceea ce știm de mult, că orice legendă are la bază un adevăr și chiar dacă lucrurile nu s-au întîmplat chiar așa, obiectul ei există: o minăstire sau o cale ferată, făcută și una și alta de oameni. Există acea ceva care rămîne în urma omului. Vorbim apoi despre personajele filmului și ce transmit ele. Despre Redea, acest meșter trecut de 40 de ani, care nu s-a așezat nicio dată în viața lui într-un loc, despre dorința de așezare a omului care se luptă cu dorința lui de acțiune, de mișcare și despre ceea ce Stoiciu numește «a trăi conștient de tine, conștient de ce faci și de ce poți», vorbim și despre celălalt fel de a trăi, la marginea realității, într-o lume inventată, searbădă și neadevărată. Există în scenariu o secvență care mi se pare că explică foarte bine ce spunea Stoiciu despre asta.

«Mai întâi îl vedem pe Iorgu cel care povestește același film

compus din scenele cele mai dragi.

— Și atunci bandiții sar pe geam... Fata dormea cu buclele pe pernă și visa. Bandiții forțează ușa și în momentul acela mașina frînează. Scoate cuțitul...

În timp ce explică, Iorgu lucrează cu alți cliți la legenda șinelor. În continuare, îl ascultăm povestind pe imaginea lui Mitu care șade alături pe o moviliță și privește spre...

... Redea care lucrează la drum. Dialogul lui Iorgu cade și pe această imagine, deci Redea care lucrează înădușit, dezbrăcat pînă la briu. Timp de cîteva clipe îl urmărim cu exactitate mișcările. Ajută pe cliți să ridice o traversă, schimbă cîteva vorbe cu cineva, se dă la o parte din fața macaralei care înaintează pe șine, își leagă șiretul de la pantofi, mușcă dintr-un măr aruncat de cineva, îl aruncă înapoi, mîncînd. Îl vedem într-un plan mai lung fără să deosebim cu precizie aspecte de muncă. Ne interesează, ca și pe Mitu, numai Redea. Nu e nimic spectaculos în ceea ce face. Totul seamănă cu o filmare pe viu.

— Iorgu: Suie scările în goa-

nă. «Oprîți-vă», țipă Gerard. «Te iubesc». «Sînt aici». O lovitură, o fentă laterală, «love you» și fata pornește în viteză cu mașina.

Mitu se ridică și decise pornește spre Redea. Vocea lui Iorgu se pierde.

Iorgu este însăși fuga de realitate. Refugiul inconștient în fabulos, în extraordinar. Redea este omul cu picioarele pe pămînt, omul care trăiește cu adevărat, indiferent dacă acest fel de a trăi îl ferește sau nu. De altfel mi se pare că nici nu este vorba de fericire în această «Legenda». Blaier însă susține că «o mișcare a diferitelor posibilități de fericire. Fericirea de unul singur, singurătatea în doi, fericirea în doi...» Mie mi se pare mai degrabă că e vorba de o căutare febrilă, de o încercare de a trăi, cît mai aproape de viață cu tot ce-ți oferă ea bun și rău.

A-baby-baby, bala-bala

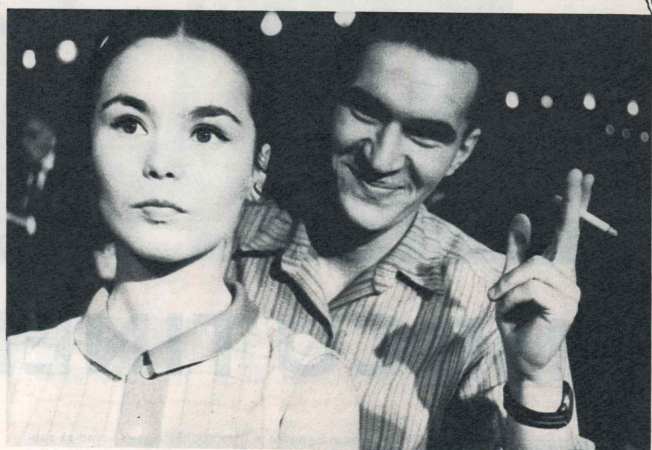
Pe o estradă pe care scenograful Nicolae Drăgan a pictat-o cu buchete de flori

roz, doi chitariști, un baterist și o cîntăreață blondă — care nu e, firește, cîntăreața — cîntă în fața multimei acel monoton și obsedant «A-baby-baby, bala-bala». Plasată aici, melodia are aceeași lipsă de contur real ca și filmul povestit de Iorgu. Cîntăreața e blondă și suavă, băieții se mișcă frumos, lumea se uită ca la urs. La sfîrșitul cîntecului, fata trebuie să se curenteze agățîndu-se de ghitară una dintre băieți. Bițlia celor doi zgîlții de curent, strică efectul frumos al spectacolului și aduce un pic de realitate în povestea asta cu o cîntăreață blondă și suavă. Blaier se chinuie îndelung — (două ore aveam să auzim același «baby-baby, bala-bala») să obțină de la cîntăreață o panică adevărată. Regretă chiar că n-o poate face să se curenteze cu adevărat. Apoi asistentul Mihai Constantinescu se suie pe estradă și demonstrează practic toată scena după care coboară în mijlocul publicului, încercînd s-o teleghideze de acolo. E o încintare să-l vezi zîmbind grațios pe sub mustați și fă-

la „Legendei“



Virgil Ogășanu (Bombă): praful de pușcă.



Sidonia Manolache (Ioana) și Dan Nuțu (Mitu): dragostea ca-n filme?

cind tot ce-i stă în putință s-o antreneze într-un ritm care nu-i al ei. După două ore scena era, în sfârșit, filmată. Înainte de asta însă, în timp ce stăteau de vorbă cu Stoiciu, în timp ce stăteau de vorbă cu actorii, Blaier repeta scenele generale de chermeză. Secundul său, Dimitrios Sukas, inegalabil în organizarea de asemenea planuri generale cu mișcare multă, gonea grupurile de figuranți dintr-un colț în celălalt al grădinii, strigând de fiecare dată: «la loc, încă o dată». Toată lumea credea că se repetă. De fapt, operatorul Nicu Stan și secundul Dumitru Constantin, filmau pe furate.

«Nu-mi aranjez ambianța pentru cadru — îmi spune Blaier — ci ambianța în general, și pe urmă caut s-o surprind pentru că să nu existe nimic înepentit, fix, ci să simt viața pulsând în dreapta și în stînga cadrului, dincolo de ce se petrece pe ecran».

Surprinderea asta era așa de bine organizată, încât am fost convinsă multă vreme, ca toată lumea, că se repetă.

Dar filmul are și actori

Întrebându-l pe Blaier ce i se pare mai greu de rezolvat la «Legendă», mi-a spus: «Să omogenizez trupa de actori, să o încadrez mediului, și să obțin veridică, relația Redea-Neta, care, cel puțin acum, în faza în care ne aflăm ni se pare anacronică».

Mă gîndeam și eu mai de-

vreme, uitîndu-mă la figurația care nu seamănă a figurație, la acel lorgu care nu e actor și care mi s-a recomandat: Ion Nicolae din Tei, băiat bun și foarte sentimental — lorgu povestește și în viața de toate zilele filme, de dimineața și pînă seara — mă uitam la toată această atmosferă de viață adevărată și mă gîndeam cum i se vor integra actorii. Margareta Pogonat — Neta, care vine dintr-un rol complicat cum e cel din «Meandre», Ilarion Ciobanu — Redea, pînă mai alaltăieri Gerula în «Columna», Sidonia Manolache, Ioana — Sidonia a jucat și ea în «Columna», Dan Nuțu... Nuțu mă îngrijora poate tocmai prin asemănarea cu personajul din «Diminețile». Încerc, vorbind cu ei, să-i văd în rol și nici nu-mi trebuie mult pentru ca să-mi dau seama că de fapt toți sînt în rol pînă peste cap. Margareta Pogonat îmi vorbește cu ponderea și liniștea acelei văduve, Neta, pe care am senzația că și-a apropiat-o pînă la contopire.

«Îmi place foarte mult Neta. E un rol mai complex decît ce se scrie acum pentru o femeie. De obicei, în scenariile noastre, femeile sînt puse doar ca să completeze rolurile masculine, să le pună în valoare. Neta este însă un om cu existență proprie, cu o personalitate foarte bine marcată. Are un simț al datoriei, foarte bine așezat în caracterul ei. Toată viața s-a simțit utilă cuiva,

toată viața a trăit pentru cineva — de fapt așa începe și legătura ei cu Redea — și a știut să se facă utilă fără umilință, dimpotrivă, cu o mare demnitate. E o femeie tăcută, liniștită, de o inteligență nativă și foarte practică, o inteligență de om cu picioarele foarte bine înfipite în pămînt!»

Ilarion Ciobanu — cu o superbă mustață de holtei — pare mai detașat de personajul său, dar așa pare el întotdeauna, pînă cu o secundă înainte de filmare. Îmi spune că se bucură să joace într-un film contemporan, că își dorea de mult un asemenea rol, că-i place cum e scris. Îl întreb dacă nu-i e puțin peste mîna acest meșter de șantier, obișnuit cum e cu roluri de țărani.

«Nu mă simt de loc străin de rol. În general nu mi se întîmplă să mă simt străin de un rol. Poate dacă ar fi fost un conte... Dar personajele astea adevărate, din viață, îmi sînt foarte apropiate. Apoi rolul e foarte bine scris. E ca un studiu asupra unui om. Mi se pare chiar că există o diferență de nivel între Redea și celelalte personaje. Dar n-am eu grija asta. Bănuiesc că Blaier o să facă un film omogen, că n-o să lase ca acest Redea să fișnească afară din scenariu. Nici n-ar fi bine...»

Dan Nuțu e Dan Nuțu. Stă și privește așa zisele repetiții ale lui Blaier, se încîntă de atmosfera din jur și, ca de

obicei, la prima întrebare răspunde cu ce-i trece prin cap: «Îmi place să mă obosesc așa. Să știu că fac asta și pe urmă să aștept altceva și așa...»

Despre rol. Îl rog să vorbească despre rol.

«Nu știu prea multe. La început scenariul seamănă cu «Diminețile». Acum e puțin diferit și Andrei spune că va fi cu totul altceva. Știu doar că Mitu ar trebui să fie o fază mult anterioară lui Vive. Spusele sînt ale lui Vive, dar învățate de la alții. Mă handicapează diferența de vîrstă. Mitu are 17 ani, mi-e greu să mai am albul acela din privire. Dacă Vive știe cîta ceva, asta nu știu nimic, e total gol, și eu nu mai pot să fiu așa și de asta mi se pare că ceea ce fac e fals. Pentru mine golul nu există. Lună de lună aflîceva și totul se schimbă, așa, o dată cu chenzina. N-ăș vrea să aflî că ce-am făcut a fost întîmplător. Vreau să am înțelegerea a ceea ce fac de la început pînă la sfîrșit. Dar pe puștii ăștia nu-l dibui de loc și mi-e teamă că sînt tot eu. De fapt, cred că e orgoliu tot ce spum».

Mă întreb dacă Mitu nu-și dă seama că și Mitu, puștîl pe care el «nu-l dibuie» e mincinos de orgoliu de a face ceva, altceva, și de a înțelege pînă la capăt fiecare din acele lui. Mă întreb, dar nu-l întreb. Îl spun în schimb cit de tare mi-a plăcut în «Napasta» și asta-i face precum mai multă plăcere decît întrebarea pe care nu i-am pus-o.

Chermeza se termină pe la patru jumătate dimineața, într-o atmosferă de ireal cum numai un sfîrșit de chermeză în lumina dimineții poate s-o aibă. Maestrul de lumini Nicolae Văduva își cheamă oamenii și reflectoarele dispar pe tăcute. «Sideralii» își scot chitarele dintr-o priză fără curent, coboară de pe estrada cu buchete roz pictate pe pereți, lumea înepentită de la ora 6 seara pe bănci și pe la mese, încearcă să se trezească din amorteală. Costumele făcute de Nelly Melora n-au apucat să se șifoneze în noaptea asta pentru că actorii au filmat foarte puțin. Cadrele generale au înghițit tot timpul. Bufetul își strînge chiftelele și crenvurștii și în mulțimea care se urnește, în fine, spre mașini, secretara de platou, Rodica Constantinescu anunță tuturor, că mine la șapte seara chermeza continuă... «Care mine»? Azi — spune cineva «Azi» rectifică disperată secretara și figurația e convinsă că a înțeles bine de la început. Plecăm mahmuri, înfrigurați, obosiți. Și asta a fost de-abia începutul. Chermeza lui Blaier a ținut trei nopți.

În dimineața aceea însă, sînt convinsă că toată lumea a visat o cîntăreată blondă și suavă, care cînta, încercînd să zîmbească, «A-baby-baby, baby-baby».

Dar oare ce-a visat cîntăreata?

Eva SÎRBU



Cliseele filmului despre tineri: priviri baleșe, sărutări cu sfiel

FILME CU TINERI AVEM. DA



«Filmul nu există pentru mine», spunea cineva voind să sublinieze o splendidă vocație a cinematografului, curiozitatea lui pentru prezent, pentru actualitate, vie, enormă, vitală. Universul spiritual al generației tinere devine în chip firesc una din zonele de investigație predilecte (și mă gîndesc la Wajda, Truffaut, Huțiev, Olmi, Forman, între alții), e un cîmp de observație morală, psihologică, socială, vast, de o bogăție inepuizabilă.

Nu s-ar putea zice că cineștii noștri, care au explorat într-o anumită măsură arii diverse de viață contemporană, au ocolit problematica tineretului. Incursiuni s-au făcut în lumea școlii, a șantierului, a uzinei, în mediul citadin sau în cel al satului, s-a încercat cuprinderea unei tipologiei largi, extinderea observațiilor la vîrste și condiții felurite, scrutarea acestei realități dinamice s-a întreprins dintr-o multitudinea de unghiuri. Ambiția e de a cerceta fizionomia etică a noii generații, de a descifra o anume viziune asupra vieții, de a pătrunde în universul lăuntric al adolescentului, surprinzîndu-se închegarea unei personalități. Filmele cu tineri sînt destule — «Nu vreau să mă-nso», «Post-Restanta», «Partea ta de vină», «Un suris în plină vară», «Dragoste la zero grade», «Casa neterminată», «La vîrsta dragostei». Filmele care meditează asupra existenței tinerilor sînt încă prea puține.

Neîmplinirea multor încercări, imaginea palidă pe care o acreditează, vin, întîi, din absența conflictului revelator. Tinerii care evoluează pe ecran se consumă nu o dată, în bagatele cu

pretenții dramatice, în ciocniri mărunte, prea puțin semnificative, fără putere generalizatoare. De obicei, complicațiile — mici neînțelegeri sentimentale și false dileme profesionale — se rezolvă iute, cu o facilitate surzătoare și pedagogică, din exterior. Privirea alunecă grăbită, la fel de grăbită, peste problemele care merită într-adevăr atenție și, de multe ori, o premiză înedită se dezvoltă convențional, previzibil. Izbitor e, apoi, o anume superficialitate care intronează de la un film la altul, o perspectivă unificatoare și simplificatoare asupra entităților umane, care șterge particularități de psihologie, de temperament, care artificializează și face stereotipă tipologia. Cei mai mulți dintre adolescenții de pe ecran par croiți după același tipar, de aceeași mină. Iată, spre exemplificare, eroii care iubesc: se plimbă privindu-se galeș în ochi, se sărută cu sfiel fotogenice, se joacă de-a v-ași ascunsele cu o inocență fabricată, se dau în scrinchiob, se fugăresc printre pomi, găsesc o păpușă, se duc la ceaiuri care seamănă unele cu altele ca două picături de apă, au gusturi care par regizorului încărcate de poezie — își înfăușă minile în așa zise coregrafii grațioase, pe trunchiul unui copac ori sub abajurul unei lămpi. Asistăm la un adevărat potop de lirism trandafiri, de sentimentalitate dulceagă care vrea să aibă un aer copilăresc, care încearcă să treacă drept ingenuitate a deprinderii de copilărie. Iată acum eroii problematizați: umblă cu gulerul ridicat, vor să pară închiși în sine ca într-o carapace, sînt enigmatice ca scenariștii care nu le trădează identitatea omenească, ș.a.m.d. Foarte adesea, dacă au greșit, se îndreaptă fulgerător în urma unei discuții de cinci minute cu logodnica



Perspectiva unui alt lirism: iubiri, surisuri, refuz al



...sfielă... „fotogenica”, „poetică” înălțuiri de miini, birjoana printre pomi.

DAR FILME DESPRE TINERI?

...icative, nici ne-rezolvă or. Pri-le care dă se-ume su-pectivă a șterge realizează enții de... spre în ochi. u o ino-mi, gă-ca două poezie unchiul devărat... care nt inge-tizati: o ca a-titate reaptă odnica

sau moralizați de un șugubăț la locul de muncă. Didacticismul, în forme violente sau disimulate, persistă. Dar toate acestea sînt lucruri bine știute.

Despre filmul nostru de tineret se poate vorbi cu adevărat numai uitînd «La vîrstă dragostei» sau «Dragoste la zero grade», uitînd platitudinea cu pană și ușurătatea revuistică, gîndindu-ne doar la cîteva ultime încercări. «Diminețile unui băiat cuminte» al lui Blaier, «Ultima noapte a copilăriei» al lui Stîpopul polemizează cu idilismul peliculelor noastre mai vechi, au sinceritate și vibrație, refuză să treacă cu buretele, senin, peste complicațiile realității. Luciditatea observației, gravitatea reflecției lui Blaier și Stîpopul nu pot fi decît prețuite. «Diminețile unui băiat cuminte» fixează două tipuri memorabile în care se pot recunoaște ipostaze morale ale unei întregi generații. Fane exprimă o admirabilă robustețe sufletească, simplitate și căldură umană, o cordialitate afectuoasă. Vive, mai complicat psihologiceste, traduce un refuz rece. tăios al sentimentalismului, asprimea maturității care detestă echivocurile și iubește profunzimea. Avaturile eroului, oscilațiile nu lipsite de dramatism, sînt imaginea demersurilor prin care se încheagă o conștiință, un modus vivendi, o sensibilitate nouă în fața unui univers insolit, plin de întrebări. Experiențele lui Vive se confruntă cu mediul ambiant, descris de Blaier cu exactitate (viziunile șantierului, diverse, urmînd una altele după optica băiatului, mi-au amintit «Ivan» al lui Dov-jenko) și confruntarea devine adînc revelatoare în definirea unui

caracter. (De altfel, Cioba, Fane, inginerul semnifică posibile conduite în viață). Aceste personaje mi se par singurele care nu pun capăt aventurilor spirituale cînd proiecția s-a sfîrșit, singurele care pot trece granițele ecranului. Romache însă e livresc, etalează neliști confectionate, rămîne tribut ar schemelor, stre-coară o notă artificială într-un film remarcabil tocmai prin veracitatea caracterelor, prin proiecția generalizatoare a gestului. «Ultima noapte a copilăriei» izbuteste să sugereze, în cele mai bune pasaje, momentul de durată care însoțește despărțirea adolescentului de seninătatea copilărească, moment nu lipsit de o delicată aură poetică, chiar dacă regizorul ezită în descrierea mediului, în reconstituirea ambianței, chiar dacă tensiunea ideii scade adesea. La hotarul nebulos dintre adolescență și maturizare, eroul lui Stîpopul trăiește o experiență plină de gravitate — în-cearcă să înțeleagă dragostea — filmul fiind în fapt diagrama unor tribulații sentimentale, erotice. Lucian, Fane, Max sînt portrete convingătoare, au o anume prospețime și percutanță a liniei, o anume finețe a detaliului.

Oricum, în pofida ezitărilor și a inconsecvențelor, aceste două filme pornesc la dinamitarea unor vechi prejudecăți care au stricat atîtea pelicule despre tineret. Cine va prelua ștafeta?

George LITTERA



...fuz al sentimentalismului și al solifiilor „de-a gata”

Redacția: Virgil Calotescu, sintem siguri că nu te vei supăra dacă prima întrebare — cituși de puțin acuzatoare — care ne vine pe buze, gîndind la cazul dumitale, este următoarea: n-ai săvîrșit cumva o «trădare» artistică trecînd de la documentar la filmul artistic jucat? Documentarele dumitale au dovedit mai mult decît o vocație în acest domeniu — au dovedit pasiune. Atunci?

Virgil Calotescu: Întrebarea mi se pare firească și nu mă supără de loc. Cred că nu este vorba de nici o trădare, afită vreme cît eu am încercat ca în domeniul filmului artistic să realizez cu alte mijloace exact țelul documentarelor mele: captarea unor mari vibrații contemporane. Eu cred că dezideratul actual în privința filmului românesc, documentar sau jucat, este contemporaneitatea. Precizez: film contemporan — pentru că există o confuzie atît la cinești, cît și la cei din afară care identifică filmul contemporan cu filmul de actualitate. Filmul de actualitate are o sferă mult mai largă de cuprindere, în aria lui putînd să intre — de exemplu — și filmul istoric.

Redacția: Totuși, ce poate fi astăzi mai contemporan pentru un documentarist decît filmul documentar?

Virgil Calotescu: Da, dar un regizor de documentar, intrînd tot mai adînc în real — discut despre mine personal, nu cunosc senzația celorlalți — are sentimentul tot mai acut că poate să spună mai mult, că poate vedea și mai larg, depășind granița realului

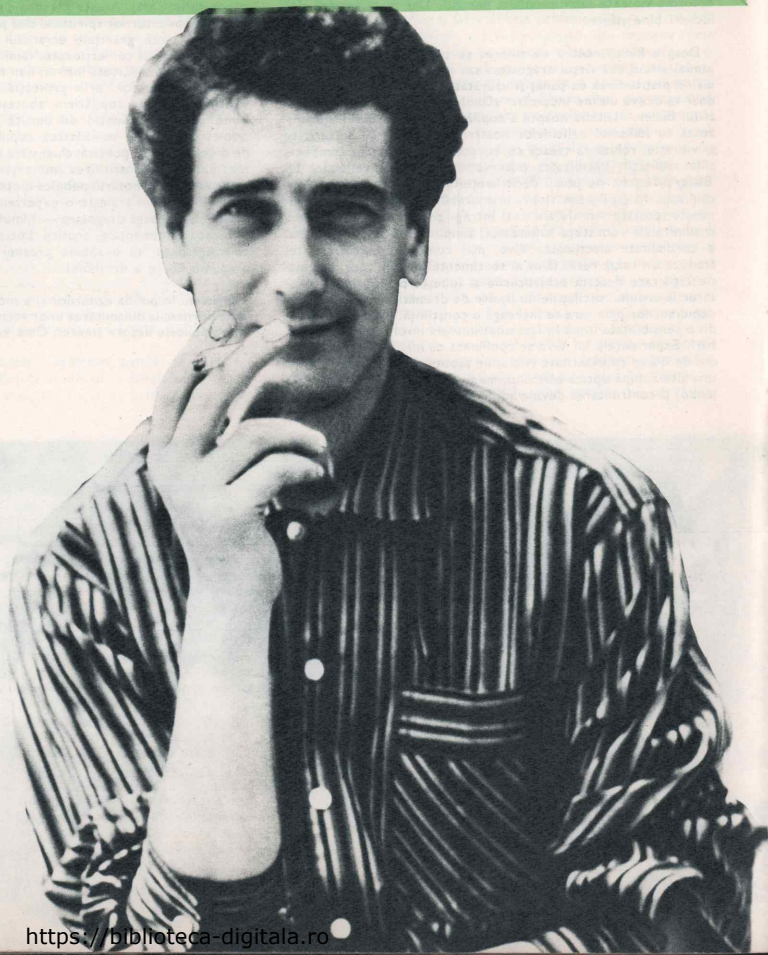
CE PĂRERE AI VIRGIL CALOTESCU?



concret și că pe undeva limbajul filmului documentar poate să-i îngusteze zonele de investigație și chiar să-l tintuiască. Aș vrea să precizez că trecerea de la un gen la altul, de la o dimensiune la alta este o problemă nu numai de talent și pregătire, ci și de suflu, de rezistență la o cursă cu obstacole după ce ai făcut multă vreme sprint. Sînt regizori care au dovedit într-o secvență sau două că pot să facă lucruri remarcabile, dar pe drum și pînă la urmă, în totalitate, filmul nu rezistă. Exact ca în literatură: ai un autor excepțional de schițe și dacă se apucă să facă roman, nu mai este același. Sînt conșvins că există regizori care pot claca în filme de lung metraj din cauza lipsei de suflu, în timp ce în genul scurt ar deveni valori recunoscute. E în fond problema alergătorului de cursă lungă.

Redacția: Și singurătatea lui?

Virgil Calotescu: Nu, asemenea regizori nu sînt singuri cu problemele lor, mai există cei care ar trebui să aibă «măiestria» de a-i încredința o lucrare. Lui și nu altuia. «Măiestria» detectării talentului.



Redacția: Problema ni se pare foarte importantă. Cinematografia noastră, până în momentul de față a renunțat voit sau nu la una din posibilitățile maturizării ei: o producție abundentă de filme-schițe. Ar fi fost o școală, o primă triere a talentelor, o necesitate chiar, o necesitate într-o cinematografie care nu poate da mai mult de 15 filme de lung metraj pe an. Nu e un secret că la Buftea pentru cele aproximativ 15 filme pe an regizorii zac, gastează foarte multă vreme din condiții subiective, dar și din condiții obiective. Atunci filmele scurte sau medii n-ar constitui una din posibilitățile — nu unica, și poate nici cea mai importantă — dar una din posibilitățile ca regizorii să aibă mereu de lucru?

Virgil Calotescu: Aș încerca să dau un exemplu — și sper să nu fiu greșit înțeles. Unul din colegii remarcabili, de talent indiscutabil, și care a realizat filme de lung metraj, Savel Țiopolul, a dovedit în filmul scheci «Ano timpuri» că poate prezenta episoade emoționante, cu ecou la spectatori. Ansamblul însă era vulnerabil. S-ar putea să nu fie așa, dar personal am sentimentul că genul scurt artistic l-ar afirma pe Țiopolul ca un creator de valoare internațională. Genul scurt artistic — acceptat ca un gen necesar pentru artist și public — ar putea deveni o tribună de afirmare a talentelor, o tribună la fel de valabilă ca și aceea a filmului de lung metraj...

ori noi am solicitat acest lucru, dar Consiliul Cinematografiei ne-a refuzat, deși aceste filme ar fi avut un preț de cost mult mai redus. Cu ani în urmă, «Pietonul» lui Boianu sau «80 000 de spectatori în goană după mingea» al lui Popiță au fost primite excelent de public și în țară și peste hotare. În cinematografia mondială studiourile de film documentar realizează în mod curent scurt metraje artistice.

Redacția: Ni se pare foarte interesantă această chestiune. Am avut ocazia să asist la festivalul de la Cracovia, festival de scurt metraje, am putut să văd cam ce se lucrează în lume în acest domeniu. Un procent important de filme de scurt metraj sînt filme de ficțiune sau semi-ficțiune. Ficțiunea domină azi în scurt metraj, așa cum în literatură, în acest secol al vitezei în care oamenii n-au timp să citească romane-fluvii, romane-epopee, se caută genul scurt, relatarea exactă și rapidă. Filmul și literatura își răspund astfel. În cinematografie există o presantă nevoie de rapiditate, de laconism și studiourile din foarte multe țări și simt. În aceste condiții cred că ar fi momentul să ne gândim dacă această măsură care împiedică studioul Sahia să facă filme artistice de scurt metraj, n-ar trebui să fie revizuită și revizuită. La Sahia există o serie de regizori foarte interesați care au ceva de spus. Dînd posibilitatea studioului Sahia de a lucra în

prin simpla dorință a conducerilor studiourilor, ci printr-un șir de măsuri care converg către asigurarea ei, de la aprobarea scenariului pînă la alegerea regizorului și asigurarea condițiilor de lucru materiale și spirituale.

Redacția: Virgil Calotescu, credem că ești de acord că momentul de față e crucial în cinematografia noastră; e un moment de căutare a unui climat cit mai propice de creație, de selectare a valorilor, de stimularea a talentelor autentice, de refuzare a imposturii, de luptă împotriva mediocrității care a năpădit cinematografia românească. Nu crezi că toate schimbările, toată răscolirea, toată trierea de valori impun crearea unei atmosfere de totală solidaritate și solidarizare între cei ce fac filme și cei ce scriu despre filmele românești. Pe de altă parte, diviziunea socială a muncii (unii tac filme, alții scriu despre filme) face greu posibilă o armonie deplină, și niciodată între critici și creatori nu va fi o stare de dragoste nemărginită; dacă este vorba de dragoste va fi o dragoste năbădăioasă, dar în orice caz nu vîd înțelegerea dintre ei ca un fel de somnolență. Poate ne vom «bate» unii cu alții, nu asta-i esențial; totul este să se creeze o stare de solidaritate între critică și creator. De ce crezi dumneata că raporturile între regizori și critică sînt așa cum sînt și ce-ar trebui să facem pentru ca ele să capete suportul solidarității ideologice și artistice?

(Continuare în pag. II)

- *Pentru ce ignorăm de atîta vreme filmul-schiță?*
- *Da! Documentarul e o școală excelentă!
Dar de ce n-o folosim?*
- *Pentru ce stagnează studioul Sahia?*
- *Da! Acum este momentul unei solidarități „critice”
între critici și autori!*
- *Ce nu vreau să fac? Nu vreau să lucrez la un
film care îmbătrînește înainte de a apare pe ecrane!*

Redacția: Dar publicul? Publicul nostru — să fim sinceri — nu moare după scurt metraje...

Virgil Calotescu: Să nu ne speriem de public. El va accepta acest gen și-l va «consuma» cu interes dacă acesta va exprima unele corințe legitime (demascarea unor vicii acute, a unor atitudini conformiste sau antisociale, etc.).

Redacția: Virgil Calotescu, dacă filmul artistic de scurt metraj este o asemenea școală excelentă, de ce dumneata și alți documentariști ați trecut atît de brusc la filmul artistic de lung metraj? De ce ați evitat această școală excelentă?

Virgil Calotescu: N-am evitat-o. Studioul Al. Sahia nu avea dreptul să facă scurt metraje și n-am avut opțiune. De nenumărate

scurt metraj, poate că cinematografia noastră ar avea de cîștigat. Firește, un scurt metraj ar lungi durata spectacolului și nimeni nu este bucuros să se micșoreze numărul de spectacole, dar 3-4 scurt metraje într-un program unic, filme-scheci pe probleme percutante ar putea să garanteze și reușita strict comercială.

Virgil Calotescu: O precizare: se pot face și seriale de scurt metraje care ar aduce spectatorul și a doua oară în sala de spectacol. În general, eu cred că este foarte bine să ne gândim la rentabilizare, dar să ne gândim și la cîștigurile artei cinematografice; rentabilizarea la această oră începe de la calitatea artistică, de la atragerea spectatorului în sala de cinema. Mai ales în contextul concurenței atît de puternice și permanente a televiziunii. Moneda forte care să poată acoperi unele eșecuri din ultima vreme nu poate fi decît calitatea. Și ea nu poate fi obținută





DE CE ATÎTEA P PE ECRANE?

ooo



Bergman învinge prejudecata planului bidimensional («Person») »

Antonioni învinge prejudecata fabulei («Noapte») »

Cum cinematograful este arta care posedă secretul tinereții veșnice, s-ar crede că, printre iubitorii lui, prejudecățile nu prea găsesc teren de încolțire. Aici nimic nu s-ar fi modificat încă; toate surprizele rămân posibile. Nu există academii și nimeni nu pretinde că deține «regula de aur». Ideile preconceptuate sînt însă ca mușchiul: răsar și reușesc să trăiască în cele mai nevro-simile locuri; le trebuie doar cîteva fire de praf, un pic de umezeală și puțină umbră.

(Citiți în pag. VI articolul lui **Ov. S. CROHMĂLNICEANU**)

PREJUDECĂȚI... ...ÎN SALĂ?



Ochii lor nu observă noblețea apropierii umane («Femeia nisipurilor»)



Ochii lor nu observă spiritualitatea chipului («Maica Ioana a îngerilor»)

Rula «Femeia nisipurilor». Aproape la fiecare vizionare cu acest film se găseau în sală câțiva spectatori care comentau vulgar; fluierau și strigau obscenități în timpul scenelor de apropiere fizică dintre bărbat și femeie. Același lucru s-a întâmplat și cu «Maica Ioana a îngerilor» și (la primele reprezentații) cu «Hiroșima, dragostea mea». De ce?

(Citiți în pag. VII articolul Anei Maria NARTI)



VIRNA LISI



Foto: M.G.M.



Ce părere ai Virgil Calotescu?

(Continuare din pagina 12)

Virgil Calotescu: Nu știu dacă aş putea răspunde exact la întrebare. Deocamdată una din laturile, "fericite" ale raporturilor dintre cineşti şi critică e aceasta: criticii scriu şi cineştii tac.

Redacţia:..

Virgil Calotescu: Vreau să spun că divorţul dintre critică şi cineşti, care a existat până în prezent, ar fi bine să nu mai existe în viitor cu atât mai mult, cu cât interesele sînt comune; ar trebui să ajungem la un mariaj în care cei doi parteneri, chiar dacă nu se iubesc într-un tot, să-şi poată spune sincer părerea, să aibă un dialog deschis. Cred că este momentul ca dincolo de unele păreri discutabile, de o parte şi de alta, să se renunţe la răfuilele personale şi să contribuim concret la consolidarea acelei şcoli naţionale la care visăm atât de intens. Ca regizor apreciez criticii calificăţii şi fac abstracţie de cei care încearcă să ajungă în diverse funcţii sacrificînd adevăratele artistice. Ei nu ne ajută şi blămează poate înconştient publicăţiile în care scriu.

Redacţia: Deci, după părerea dumată, unul din motivele divorţului ar fi lipsa de calificare a unor critici.

Virgil Calotescu: Sigur că da. Analiza critică nu presupune numai o ureche bună şi un ochi bun, ci şi o calificare corespunzătoare. Nu e plăcut să fii criticat, dar cînd acest lucru se face temeinic, nu simţi nici antipatie, nici exagerări. „Înjurăturile” ce mi s-au adresat de către oameni calificaţi m-au pus pe gînduri, cele făcute de impostori m-au făcut arile. Unde sînt — cu excepţia a vreo şapte (număr sfînt!) personalităţi din critica cinematografică — oamenii care să judece prin comparaţie cu lucrări similare străine, prin comparaţie cu evoluţia realizatorului respectiv? Cîţi critici cunosc (dincolo de greseliile regizorului) şi firtele organizatorice care i-au oprit zborul, grandoarea şi decadenţa în concepţie, determinată de factori extra-creatori? În prezent regizorii sînt la pămînt. Dar cîţi regizori pot fi făcuţi K.O. nu din cauza lor — asta a analizat cineva? Fără o contribuţie complexă a criticii nu se va vorbi prea curînd de o înviare a filmului românesc pentru că regizorul nu este singurul Moise care să facă semn cu toaleta şi apele să se despartă. În concluzie, cred că un dialog

direct şi multiplu între cineşti şi critici trebuie să existe continuu şi în diferite etape ale realizării filmelor.

Redacţia: În legătură cu acest dialog — de ce nu combat regizorii pe critici? De ce nu participă regizorii la discutarea anumitor probleme de creaţie în presă, indiferent de politică?

Virgil Calotescu: Regizorii manifestă lipsă de combativitate nu numai faţă de critică (pentru a nu fi şi mai tare criticaţi în viitor) ci şi faţă de conducerea studiourilor; faţă de numii regizorilor sînt prea puţine filme în plan şi ca atare nimeni nu vrea să se pună rău cu cei care le încredinţează sau le discută filmul. Filmul românesc trece printr-o perioadă critică, deşi sînt realizări care afirmă talente şi calităţi. Dacă aş fi în locul unor persoane care au datoria să hotărască, m-aş întreba: — De ce mai ales ecranizările au constituit reuşite ale cinematografiei noastre? Citez: „Pădurea spinzuraţilor”, „Setea”, „Desfigurarea”, „Răscoala”, „Moara cu noroc”. Şi de ce unii din aceiaşi regizori au făcut filme slabe de actualitate pe scenarii originale? Nu cumva aceste scenarii originale, deşi semnate de scriitori de prestigiu, nu au fost scrise la nivelul exigenţelor pe care ei înşişi le-ar avea faţă de lucrările ce le publică? Nu cumva cinematograful mai este considerat de scriitorul-scenarist ca un scurt intermezzo între două lucrări ce se tipăresc pe hîrtie şi nu pe peliculă? Dovada cea mai bună o constituie exemplul a doi scriitori — Titus Popovici şi Ioan Grigorescu — care amănesc în literatura cinematografică cu aceeaşi pasiune cu care scriu o carte. Rezultatul este pozitiv şi demonstrează că seriozitatea autorilor elimină apariţia unor rebuturi cinematografice. Pe un scenariu bun, chiar dacă este de actualitate, un regizor bun poate dirija un concert bun. Ca doar aceiaşi regizori, unii în prezent criticaţi, au realizat şi excelenţele ecranizări amintite! E adevărat însă că filmul contemporan se naşte şi pentru scenarist şi pentru regizor sub zodia unor mari obstacole. Cei 20 de milioane de locuitori ai ţării se pricep cu toţii la filmul contemporan şi nu acceptă falsul, în timp ce „inventia” filmului istoric ei o acceptă din capul locului şi nu o discută în sens negativ.

Redacţia: Să fie aceasta o scuză pentru calitatea slabă a unor filme contemporane? Obstacolul să fie exigenţa spectatorului?

Virgil Calotescu: Nu, nici vorbă... Remarc doar că între filme despre trecut şi cel despre ziua de azi se naşte un decalaj obiectiv în recepţie. Acest decalaj se amplifică şi prin altceva: una din gravele lipsuri ale filmului contemporan este, după părerea mea, în dorinţa autorilor de a captiva cu orice preţ, şi artificial atenţia spectatorului. Li se pare că faptul cotidian nu poate oferi spectaculosul şi ca atare se caută a se inventa orice pe marginea lui. De aici artificialul şi... criticele. Citeam într-o zi în „Scînteia” părerile unor critici şi cineşti, la o masă rotundă. Ei afirmau că primul lucru necesar cineastului este cunoaşterea realităţii. Eu personal cred că cineştii noştri cunosc realitatea, ei nu fug de ea. Li se pare însă — şi aici este greşala — că autenticul nu oferă spectatorului suficient spectacol.

Redacţia: Descoperim cu plăcere în acest elogiu al autenticităţii, „educaţia” dată lui Calotescu de filmul documentar, de studioul Sahia. Dar cum se face că în primul dumitale lung metraj — „Camera albă” — se găsesc mult prea puţine lucruri învăţate la Sahia? Elogiul faptului divers netrăcut, autentic, era acolo profund contrazis. În schimb al doilea film, „Subteranul”, era mult mai apropiat de spiritul lui Sahia, ca să-l spunem aşa. De ce? De ce s-a înîmplat acest fenomen nu numai cu Calotescu, cişi cu alţi regizori plecaţi de la Sahia la studioul Bucureşti? De ce se poate spune astăzi că oamenii care au venit de la Sahia la studioul Bucureşti n-au dat rezultate edificatoare? Este oare adevărat? Poate că nu este adevărat. Dar dacă este adevărat, de ce?

Virgil Calotescu: Plecînd de la studioul de documentare la studioul de „artistic”, am trecut, ca să spunem, de pe o insulă pe-un continent. Fiecare formă de relief are legile ei. Şi eu nu vroiam ca să fiu acuzat că nu cunosc legile filmului artistic. Ca atare m-am supus lor orbeşte. Am fost terorizat de mine însumi: „domnule, mi se spune, să nu aduc cu mine aerul asta de film documentar, să nu se spună că am făcut un film documentar, în dezacord cu teoriile filmului artistic”...

Redacţia: Bine, dar de ce ar fi fost inoportun, de ce te-ai fi temut să existe o atmosferă de documentar în „Camera albă”?

Virgil Calotescu: M-am temut pentru că eram la primul meu film artistic şi nu vroiam să încalce specificul unui anumit gen de artă cinematografică care la noi nu suportă latura documentară...

Redacţia: Deci te-ai lăsat dominat de prejudecata filmului artistic...

Virgil Calotescu: Absolut. Rezultatul e cunoscut şi reproşurile le-am adresat în primul rînd regizorului pentru înconsecvenţă şi mai ales pentru că a crezut că poate face un film bun, după un scenariu fără substanţă, artificial, la „Subteranul”, ca să trecem la al doilea film al meu, cadrul documentar a fost cucerit cu foarte mari eforturi. Unii dintre responsabili de atunci ai cinematografiei nu erau de acord ca să am o sondă reală, „să vedem — ziceau unii — cum am putea s-o facem prin trucaje”. Filmul a fost întrerupt de trei ori pentru a se găsi nişte soluţii. Este adevărat că era mai costisitor din punct de vedere economic, însă eu cred că dacă n-ar fi fost această sondă reală, ar fi fost inutil să mai fac filmul.

Redacţia: E de observat că indiferent de temperatură — Calotescu, Francisc Munteanu, Mureşan, regizorii cu care am stat pînă acum de vorbă, sînt în această privinţă într-un tot de acord: ne lipseşte neorealismul, ne-a lipsit şi ne lipseşte filmarea vie, în plină realitate.

Virgil Calotescu: Cred că neorealismul, deşi încercat în unele lucrări, nu poate fi considerat ca o experienţă epuizată în filmul românesc. Pornind de la esenţa neorealismului, mi se pare că acesta este necesar conturării unei şcoli naţionale, deoarece el împune autorului ieşirea în stradă, printre oameni, prin căpătarea directă la fenomenele vieţii. Influenţarea nu trebuie confundată însă cu copierea, ca să nu spun cuvîntul „furt”. Nu suport ca în numele aş-ziselor ignoranţe a spectatorului, autorii de film să-şi încerce desaga cu seveţele din filme străine şi să le descarce apoi sub semnătura lor, sub ifosele genului înţelept (motivul că asemănările sînt simple coincidenţe). Drama care frînează apariţia şcoli naţionale începe cu copierea şi cu „mutăţile” care se fac în numele inovaţiei artistice, deşi realităţile unei comunităţi nu sînt identice cu ale altora...

Redacţia: Nu ne-ai răsuflîns însă la ultima parte a întrebării: de ce de la Sahia n-au reușit victorii incontestabile la studioul Bucureşti?

Virgil Calotescu: Nu e chiar aşa. Dacă am lua filmele anului 1967, am vedea că cele mai interesante — chiar dacă nu excelenţe — au fost realizate de documentarişti sau foşti documentarişti: „Daci!” de Sergiu Nicolaescu, „Maiorul şi moartea” de Alex. Bolangiu, „Meadre” de Mircea Săucan, „Ultima noapte a copilăriei” de Savel Stîpău, „Subteranul” de Virgil Calotescu. Prin această nu vreau să umbresc meritele colegilor de la studioul Bucureşti, ci doar să restabilesc o parte din adevăr.

Redacţia: N-am vrea să cădem într-un elogiu nechibzuit şi elegiac al studioului Sahia. Sahia în ultimii ani înregistrează o stagnare, deşi nu acesta e termenul cel mai aspru. De ce?

Virgil Calotescu: Fenomenul frîmătă şi pe cineştii documentarişti. Există un ansamblu de condiţii care nu stimulează căutarea; obişnuinţa unor stări nefecitate de lucruri şi-a pus amprenta asupra lucrărilor unor cineşti îndeobşte cunoscuţi ca oameni în continuă efervescenţă. Constatarea cea mai neplăcută este că asistăm la o nivelare a valorilor în cadrul studioului Sahia. La noi, perioada 1957—'64, a fost o perioadă de vîrf în care valorile s-au datat. Astăzi fac următorul calcul matematic, deşi nu mi-a plăcut niciodată matematica: dacă ar fi să notăm evoluţia de la 0 la 10, cei cu nota 10 au scăzut la 5, din păcate nu pot să-mi explice nici eu motivele, iar cei cu nota 0 au urcat la 5, pe bază de meşteşug. De aici cînuşul şi înfrîmîntarea. Cred că o cauză trebuie căutată într-o practică pe care sper că noua conducere a cinematografiei — competentă şi stimulatorie — să o lichideze: tăragărea aprobărilor date unor filme care aveau ca metodă ancheta socială — „Cazul D” şi „Oltenei din Oltenia” (ambele de Alex. Bolangiu), „Fabrica de împachetat fum” (de I. Moscu). Există filme au zăcut luni şi luni de zile în sertare, ca apoi să apară masacrate pe ecrane. Elocvent este faptul că un film cum e „Cazul D”, care a primit premiul criticii la Mamaia, nu a intrat de loc în vederile juriului. Direcţiile noi trebuie încurajate. Orice frînă birocratică este dăunătoare artei şi realizatorilor. Refuzînd modalităţi atât de efecace ca anchetele sociale, refu-

săm documentarului dreptul de a trăi mai mult în
contextul nostru socialist, dreptul de a ridica proble-
mele care frământă societatea noastră.

Redacția: Ajungând aici — te rugăm să ne
spui, fără nimic formal, bineînțeles, spre ce
înclini? Cum îți vezi viitorul în cinematografia
românească? Ce ai vrea să faci mai departe?
Părăsești Sahia, continui experiența „Bucu-
rești”?

Virgil Calotescu: Nu părăsesc Sahia pentru că sînt
acolo. În legătură cu viitorul meu, mi-aș dori să merg
pe două coordonate: unul legat undeva și de pregă-
tirea mea profesională, făcînd istorie. Fac însă o
precizare: nu m-ar interesa filmul de război, ci
momente de istorie caracterizate prin mari perso-
naje și nu prin războaie. Lucrez acum la filmul
„Dragoste și trădare la Moldova” după scenariul
lui Alecu Ivan Ghilia. Acesta pornește de la legenda
lui Negruzzi, unde de fapt nu se desfășoară nici un
război. Există însă războiul dintre și în oameni, fră-
mîntările din cetate, contradicțiile și dialectica situ-

țiilor care nu cer imagini de amploare și nici o teh-
nică foarte spectaculoasă. Repet, nu mă interesează
super-producții, bătaii spectaculoase, etc., etc.. Un
lucru pe care mi-l doresc foarte mult este să fac un
film în lumea satului. Este lucrul pe care mi-l doresc
cel mai mult: să dirijez o partitură literară excelentă
în care să interpretez o „viață la țară” contemporană.
(Ce nu vreau să fac? Nu vreau să lucrez la un film
care îmbătrânește înainte de a apare pe ecrane).
Unul din cei mai pregnanți eroi ai cinematografeii
noastre și care va rămîne, este Ilie Barbu, din „Des-
fășurarea”, unul din vechile noastre filme românești,
dar dintre cele mai bune. Este un personaj pe care-l
iubesc, un erou pe care-l iubescți după ani de zile.
Mi-aș dori să realizez un Ilie Barbu într-un sat de
astăzi.

Redacția: Și ca metodă artistică?

Virgil Calotescu: Filmarea directă. Nu mi plac
minciunile care îmbracă haina senzaționalului și fal-
surile care se vînd drept autentice.

PESARO' 68: anul 4, anul 1 sau anul 0?

(Continuare din pag. 26)

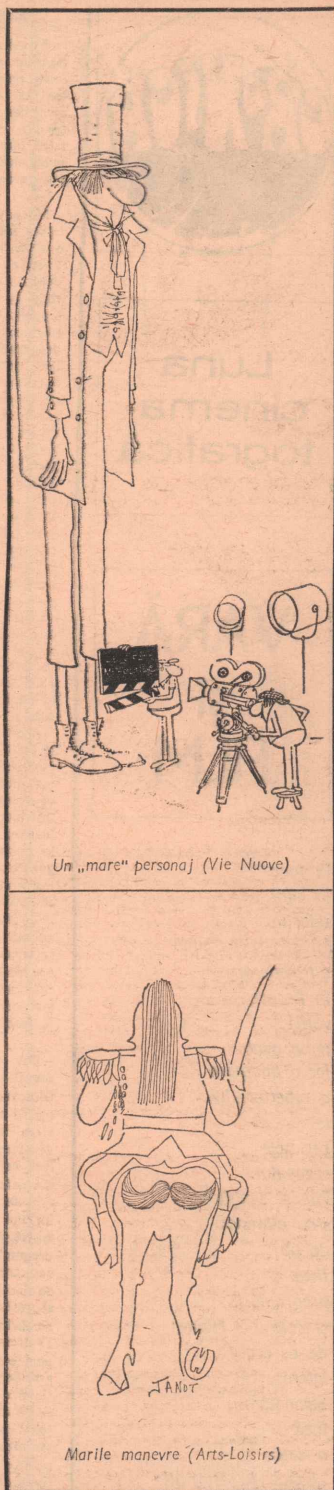
Argentinianul Fernando Solanas și-a propus,
în *Oro captivo*, film dedicat memoriei lui Che
Guevara, un panoramic complex (în trei serii) al
realităților țării sale. Note și mărturii despre neo-
colonialism, violență și eliberare — documentele
cinematografice culese și montate de Solanas au
cucerit adevine, aplauzele îndelungi și unanime
ale asistenței. Ne-am aflat în fața unei creații
de o ireproșabilă ținută etică și estetică. În fața
unui „film de montaj” dintre acelea (nu prea multe)
care definesc genul, prin forță, eficiență și fru-
musețe. Cubanezul Thomas Gutierrez Alea s-a
împus și el printr-un film cu însemnate virtuți de
document: „Memorii despre subdezvoltare”. De
reținut, pentru limepezimea mesajului, dar și pen-
tru calitatea ironiei, filmul cubanez *Aventurile
lui Juan Quin Quin*, regizat de Julio Garcia Espi-
nosa, și creația brazilianului Gil Soares, *Peripe-
țiile lui Satana în satul Levo-e-Traz*. Am recunoscut,
în ambele, școala unui maestru al neorealismului
brazilian, Glauber Rocha, atît în modul de caracte-
rizare a atmosferei umane (cu pigmentări pitorești)
cît și în conducerea intrigii. Dar nu toate filmele
latino-americane au constituit argumente. *Bebel*
„fotă de publicitate”, *Fotă în fotă* — braziliene, *Din-
colo de meridian* — columbian, *Toate se vor schim-
ba* — argentinian, ca să nu dăm decît cîteva exem-
ple, realizează într-o manieră ultra-tradițională,
au fost sărăcuțe ca substanță, incerte ca mesaj,
obositoare prin lungimi.

„Centrul de greutate” al festivalului l-au consti-
tuit, prin forța lucrurilor (dată fiind „masa rotun-
dă” care a avut drept punct de plecare un studiu
al lui Glauber Rocha), filmele latino-americane.
Cel puțin numeric, și dintre celelalte pelicule pro-
iectate în timpul Mostrei de la Pesaro s-au deta-
șat însă cîteva filme de real interes artistic, sem-
nificative pentru căutările de înnoire a limbajului
și expresiei de care dau dovadă cineștii avangar-
diști de pretutindeni. *Anii lui Christ*, filmul cehu-
lui Juraj Jakubisko, s-ar fi situat, probabil, în
fruntea palmaresului, dacă Pesaro ar fi fost un fes-
tival cu palmares. Este o meditație profundă des-
pre viață și moarte, despre sensurile existenței,
provocată de întîmplări foarte obișnuite, cotidie-
ne. În fruntea unui palmares personal așa fi reținut
experimentul artistic al americanului James Mc
Bride, *jurnalul* lui David Holzman. Un tînăr re-

gizor, (personajul principal al filmului, nefiind
exclusă nici identificarea acestuia cu autorul) în-
cercă să realizeze pe peliculă filmul propriu
existenței. Din observații diverse, nu neapărat
unite pe firul unei acțiuni. Ceea ce izbuteste fil-
mul, strălucit, este definirea unei stări de spirit.
Într-un fel, deși mijloacele de expresie sînt diame-
tral opuse, creația lui McBride se aseamănă cu
creația tînărului regizor francez Philippe Garrel
(de reținut: are 20 de ani și două filme la activ!)
Anemone: o analiză esențializată a cîtorva particu-
larități psihologice definitorii tîneretului contem-
poran.

Cîteva alte titluri din festival au stîrnit, par-
țial, un anume interes: *Tropici* (Gianni Amico —
Italia), *Sărbătoarea* (Djordje Kadijevic — Iugo-
slavia), *Coti* (Marta Meszaros-Ungaria), *Triunghiul*
(G. Maljan — URSS). Multe alte filme însă au
rămăsoare publicului. *Jînte* (SUA), a fost un
Index de violențe gratuite; principalul erou e
cuprins de o incurabilă turbare: omuciderea în
masă. *Sălbatic 90*, datorat americanului Norman
Mailer, nu izbuteste să denunce spleen-ul, așa
cum își propune, pentru că plictisește pe specta-
tor pînă la anularea oricărei receptivități. *Sote-
lital* (Mario Schifano-Italia), o succesiune originală
de percepții audiovizuale într-un interior, putea
convinge în 5 minute. Dar durează 82. Și așa mai
departe. Nu mai încercăm inutil, cu titluri, memo-
ria cititorilor. În ansamblul lor, filmele s-au situat
sub nivelul intențiilor programatice ale Mostrei.
Totmai de aceea sîntem tentați să considerăm
că actuala ediție, a patra, ediție de cotitură, cum
fi spun unii, ar putea fi denumită, mai bine decît
Pesaro anul 1, *Pesaro anul zero*. Nu pentru că
n-ar fi însemnat nimic. Dimpotrivă. Ca orientare,
ca atitudine, Pesaro'68 a însemnat foarte mult.
Rămîne ca filmele să fie într-un tot și într-adevăr
reprezentative. Numerotarea va putea începe, fără
grijă, la proxima ediție. Pesaro'68 a lansat premi-
zele unui nou tip de festival. Aceasta semnifică
mult. Făcînd abstracție de nivelul producțiilor
proiectate (balanța atîrnă de partea celor nesem-
nificative), putem desprinde, ca un corolar, cel
mai prețios învățămînt desprins din desfășurarea
Mostrei. Esențial, la Pesaro, a fost dialogul serios,
temeinic și pasionant, pe care cinematograful,
ca artă, l-a susținut cu problemele vii, ardente,
ale actualității imediate.

Călin CĂLIMAN



Un „mare” personaj (Vie Nuove)

Marile manevre (Arts-Loisirs)



Luna cinema- tografică

VARĂ și FILM

În luna
la care ne
referim
(și așa se întâmplă
din nenorocire
în fiecare
vară)
nu a avut
loc o adaptare
a repertoriului
la
cerințele
sezonului.
Pur și simplu
s-au eliminat
de pe
lista
programărilor
și cele 2-3 filme
de oarecare
interes.
Semnalăm
încă
o dată:
„S.O.S. Repertoriul!”

— Să ferim filmele valoroase de caniculă, par să ne spună în această lună autorii programării. Să le păstrăm pentru toamnă! Vreți să fixăm premiera unui film ca „Noaptea” de Antonioni în august? Un asemenea film dificil are nevoie de condiții mai prielnice pentru lansare, într-un sezon când interesul publicului pentru viața artistică e mai intens...

Nu putem să nu recunoaștem că într-o asemenea argumentare există o undă, fie și îndepărtată, de adevăr. E firesc ca în timpul verii să se producă o anumită adaptare a repertoriului la dispoziția specifică de sezon a publicului. Dacă teatrele își încheie stagiunea și fac în schimb turnee sau dau spectacole în grădini de vară, dacă orchestrele simfonice cedează net terenul în favoarea formațiilor de muzică ușoară, cinematografele rămân la post. Ele, ca și librăriile, nu iau vacanță, nu pleacă în vilegiatură. Cu fațadele încinse și fotografiile din vitrine decolorate de soarele pirjolitor, ele continuă să țină ușile deschise, ademenind pe trecătorul de pe trotuarul cu asfaltul topit. Fără îndoială că efortul de captare a bunăvoinței spectatorului se cere a fi cu atât mai persuasiv în acest sezon, cu cât săliile noastre (despre care am vorbit pe larg într-o anchetă din numerele trecute, la care se pare că vom fi nevoiți să revenim) nu oferă acele condiții de confort și de igienă (să spunem, de pildă, aerul condiționat), care ar fi în măsură să le ajute în lupta cu canicula și cu concurența strandurilor.

Acesta este adevărul. Ar fi necesare în acest sezon mai multe filme spectaculoase, mai multe filme vesele, mai multe filme care să destindă și să încnte ochiul și spiritul, filme cu distribuții strălucitoare, cu decoruri feerice, cu peisaje fantastice (dacă se poate, de la poli), putându-se în genere conveni că experimentele cele mai ermetice și marile filme sortite să facă epocă ar putea să apară într-un număr mai mic pe ecrane în această perioadă și ar fi poate bine ca una dintre ele să li se rezerve premierele pentru alte luni ale anului, când camerele obscure și în genere interioarele și îndemnul la reflecție tentează mai mult.

Dar de ce spunem că din acest adevăr ni se relevă în programările Direcției rețelei cinematografice și difuzării filmelor doar o undă — și aceea îndepărtată, dacă nu chiar denaturată? Pentru că, în luna la care ne referim (și așa se întâmplă din nefericire în fiecare vară), nu a avut loc de fapt o adaptare a repertoriului la cerințele sezonului. Am asistat pur și simplu la eliminarea din programare a celor 2-3 filme de oarecare interes, cîte se prezintă de obicei într-o lună, nivelul obișnuit al „restului” de 9-10 filme terne generalizându-se, cuprinzînd toate cele 13 premiere ale lunii. Adică în locul unui efort de restructurare a programării, care să probeze o concepție și o justă intuiție psihologică și — de ce nu? — comercială, a cerințelor publicului, într-un moment sau altul, ne-am mulțumit să ne desotocorim mecanic de cele cîteva filme de artă care și așa par să

incomodeze îndeajuns în timpul anului, socotind că aceasta este suficient pentru a spori gradul de atracțiozitate a sălilor de cinema în timpul verii.

Întrucît meseria de programist al rețelei cinematografice e o profesiune de înaltă calificare și de mare răspundere, care cere de la cel ce o practică o intuiție precisă a valorilor, a gustului public și a unui întreg sistem de metode capabil să stimuleze și să înnoibeleze apetența spectatorilor, nu putem să nu semnalăm o seamă de non-sensuri din programările D.R.C.D.F., în care par adesea să dicteze înfrîmplearea și poate chiar diletantismul.

Da, să convenim că e de înțeles de ce nu s-a programat în august nici un film ca „Noaptea” de Antonioni și ca alte zeci de filme care-și așteaptă rîndul la achiziție și programare. (Publicăm alăturat o primă schiță a unei liste conținînd titlurile unora dintre aceste filme. Ar fi o sugestie, ne-o permitem.) Dar, dacă aceste opere sînt prea dificile, prin ce sînt mai atractive și mai adecvate sezonului ecranizările de factură clasică, statice, oneste și corecte plină la manierism în cumințenia lor ilustrativă, de felul celor intitulate „În orașul S” sau „Roata vieții” — prima inspirată de literatura ceohoviană a orașului de provincie, a doua un corispondent cinematografic, actualizat, al „Casei Buddenbrook”? Lor li se adaugă, în programarea acestei luni de vară, producția maghiară „Valea” și filmul polonez „Între noi” dedicate, ambele, tragicelor consecințe ale crîncenului război, pe fundalul dramatic și aspru al sumbrei perioade imediat postbelice, înfățișate de autori cu sobrietate, pondere și nu mai puțină asprime.

Primul dintre aceste filme aflăm chiar că ar urma să fie prezentat la „Cinematograful de artă” Central. Socotim înăcă acest cinematograful de artă fiind unicul pe care-l avem, dezavantajul numeric s-ar putea transforma, în acest caz, într-o favoare, într-un privilegiu, el putînd lesne deveni, prin unicitatea sa, un cinematograful al capodoperelor, mai ales dacă le socotim și pe cele ignorate din anii trecuți. Or, „Valea”, film meritoriu, plin de bune intenții și de reușite parțiale, e departe de a fi o capodoperă și e departe deci de a fi exemplar. Și de data asta, ni se pare, că într-o anumită accepție și concepție, filmele de artă ar fi acele producții cam pretențioase și cam plictisitoare care n-au audiență la public și de care se poate scăpa în modul cel mai simplu dîndu-le la acest mic cinematograful de pe boulevard, rămas cum îl știm, fără firmă și fără aerisire. În această accepțiune, nu există o prea mare deosebire între „Valea” și „Cenușă și diamant” — tot film de artă ar fi și unul și celălalt. Totuși, din lunga listă a filmelor realmente de valoare sau cel puțin a divertismentelor de calitate (fiindcă sînt și divertismente realizate cu artă) s-ar fi putut, credem, găsi o soluție mai fericită pentru acest cinematograful, care să ofere cineaților cel puțin o șansă, cel puțin o realizare de vîrf, în această lună.

Revenind la filmele... obișnuite, constatăm că se programează în schimb, concomitent, trei filme despre și pentru copii — „Dă laba, prietene” (e vorba de un cîine), „Fanteziști” (e vorba de un băiețel „care are o comportare urîtă față de cei din jur” — cum rezumă cu justete pliantul D.R.C.D.F. tema filmului) și „Treii copii minune” (din care se poate vedea ce lucruri oribile ca gust poate produce uneori și o cinematografie mare, dacă vrei să cauți cu tot dinadinsul să le afli, printre cele 100 de filme dintr-un an). Numeric, ar fi vorba de un brusc revirement în programările pentru micii spectatori. Dar, cum să ne exprimăm oare mai vizibil părerea de rău că achiziționăm încă pentru copii doar filme produse la nivelul unui didacticism primitiv și sclitor, înapăt să stimuleze fantezia și să apeleze la facultățile emotive ale celor cărora le sînt adresate? Va trebui să remarcăm, apoi, de astă dată pentru adolescenți, încă un film de aceeași factură — „O fată ciudată”. Și astfel am ajuns la cifra de 8, epuizînd două treimi din programarea lunară.

Urmează două filme de sezon care se aseamănă și se caracterizează reciproc — filmul „Corabia Pasărea Albastră” și coproducția româno-maghiară „Frumoasele vacanțe” (asupra căreia vom reveni), în ele fiind vorba de niște tineri în vilegiatură, în primul film pe mare, în al doilea pe uscat. Să sperăm că spectatorii vor reuși să facă abstracție de acțiune, de interpretare și de glumele din filme — adică de filmele ca atare — și se vor mulțumi să privească peisajele, atît cît se văd. În fine, ajungem la capitolul comediilor, al filmelor polițiste și de aventuri aflate, virtualmente, într-un moment de maximă strălucire pe ecrane. Nu, lucrurile stau exact invers. O comedie a cărei programare a fost mereu amînată, fiindcă, o dată achiziționată, nimeni nu a putut găsi o justificare pentru a vedea lumina ecranului, este în sfîrșit lansată: „Moștenirea lui Achille”. Titlul original: „Cu piciorarele în noroi”. Felicitări pentru titlul nou. O modificare de ultim moment a programării a dus pe listă, la ora cînd închidem ediția, comedia italiană de succes „Șapte oameni de aur”. În momentul cînd trimitem acest articol la tipografie, filmul este de-abia vizionat în avanpremieră la D.R.C.D.F. „Premiere strict secrete” este un film polițist prin aceea că înfățișează un autor de romane polițiste plictisit mereu de către eroii săi care încearcă, fără mare succes, să-l facă complice. Lista se încheie cu „Tarzan”, din seria binecunoscută a peliculelor americane de acum 30-40 de ani.

N-am putut semnală nici un film într-adevăr spectaculos, nici un film realmente vesel, n-am admirat distribuții strălucitoare, nici peisaje exotice, fără a mai vorbi de capitolul atît de complicat al filmelor de artă. Poate că, după „Viva Maria!”, difuzat în iulie, toate rezervele din depozitul de filme achiziționate de D.R.C.D.F. s-au epuizat. Ne facem în acest caz datoria, semnalînd: „S.O.S. Repertoriul cinematografic!”

Val. S. DELEANU

obișnute, amează în și filme des- „Dă laba, un cline), un băiețel rită față de cu justete na filmului) (din care ri oribile ca și o cine- rei să cauți afli, printre un an). Nu brusc re- pentru micii e exprimăm de rău că „copii doar unui didac- or, înapt să apeleze la celor cărora ui să remar- pentru ado- aceeași fac- și astfel am zăind două lunară.

sezon care caracterizează abia Pasărea româno-ma- „te” (asupra fiind vorba tură, în pri- u doilea pe ctatorii vor acțiune, de din filme are — și se cii peisaje, ajungem la melor poli- te, virtuale de maximă lucruile medie a cărei tu amintă, ată, nimeni care pentru ui, este în a lui Achil- picioarele în titlul nou. moment a tătă, la ora media itali- ni de aur”. tem acest filmul este premieră la ct secrete” in aceea că mane poli- către eroii mare succes, se încheie necunoscută de acum

ici un film ici un film admirat dis- ici peisaje de capitolul lor de artă. „ria”, difuzat în depozitul D.R.C.D.F. n acest caz D.S. Repet-

DELEANU

O anumită cantitate de filme mediocre pe piața cinematografică este inevitabilă, O prea mare cantitate de filme mediocre devine dăunătoare. Sugerăm D.R.C.D.F.-ului ideea că uneori calitatea unui singur film (cumpărat ce e drept mai scump) poate fi mai rentabilă decât o mare cantitate de filme ca acestea:

„Mumia intervine”, „Sint și eu numai o femeie”, „Întâlnire în munți”, „Un hectar de cer”, „O fată ciudată”, „Obsesia”, „Zoltan Karpathi”, „Trei copii minune”, „Oameni în rulotă”, „Contele Bobby-spaima vestului sălbatic”, „Între noi”, „Simbad marinarul”, „Caut o nevastă”, „Blestemul rubinului negru”, „Minunile doamnei Venus”, „Statornicia rațiunii”, „Lordul din Alexanderplatz”, „Moștenirea lui Achile”, „Testamentul Incașului”, „Piramida zeului soare”. Ne oprim din motive de spațiu.

Ne permitem să facem următoarele:

Propuneri pentru achiziții de filme

(cîteva din ele au trecut ce e drept fulgerător pe la cinematecă)

Din creațiile marilor regizori

Michelangelo Antonioni:

„Noaptea”

„Eclipsa”

„Deșertul roșu”

„Blow Up”

Robert Bresson:

„Procesul Ioanei d'Arc”

Buñuel:

„Viridiana”

Federico Fellini:

„La dolce vita”

„8 și jumătate”

Milos Forman:

„Asul de pică”

„Concurs”

„Balul pompierilor”

Jean-Luc Godard:

„Pierrot nebunul”

Stanley Kramer:

„Ultimul țăr”

Akiro Kurosawa

„Tronul însingurat”

Joseph Losey

„Pentru rege și țară”

„Accidentul”

Chris Marker:

„Frumosul mai”

Munck:

„Pasagera”

Alain Resnais:

„Anul trecut la Marienbad”

„Te iubesc, te iubesc”

Karel Reisz

„Sîmbătă seara,

duminică dimineața”

François Truffaut:

„Pielea Catifelată”

Andrzej Wajda

„Fermecătorii inocenți”

Orson Welles:

„Cetățeanul Kane”

„Procesul”

„Othello”

„Macbeth”

Alte filme

„Primul strigăt”

„O căruță pentru Viena”

„Lumină intimă!”

și filmul pentru copii „Fuga”

— din noul cinematograf

cehoslovac

„Trei ploi la Pliușihe”

„Încă o dată despre dragoste”

— din producțiile sovietice

evidențiate la ultimul festival unional.

„În zăduful nopții” (Premiul

Oscar — 1968)

„Vă place Brahms?” — S.U.A.

„Mîncătorul de dovleac”

„My fair lady”

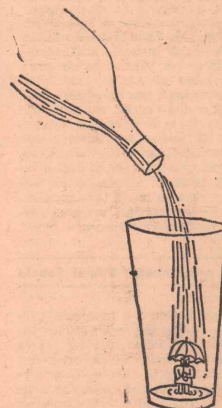
— Anglia”

„Viața lui Matei”

— Polonia



„Kon-Tiki”



„Cîntînd în ploaie”



„Un țăr”m îndepărtat”

PREJUDECAȚII... ÎN SALĂ?



(Continuare din pagina 15)

La vizionarea cu „Femeia nisipurilor” nu era nici o deosebire între acești privitori și țărani din film care, în binecunoscuta scenă a violului public, se năpustiseră cu gloata să provoace împerecherea prizonierilor din război și să asiste la ea. Ceea ce îi interesa pe comentatorii zgometosi din sală nu avea nici o legătură cu arta: dacă ar fi fost cu puțință, ar fi urmărit cu aceeași aviditate un fapt asemănător în realitate. Imaginea — înspăimântătoare, obsedantă — a țăranilor beți, ascunși după hotelele grotesc încremenite ale măștilor și ațîrîndu-și protagoniștii involuntari cu chiote ascuțite devenea, dintr-o dată, oglindirea hidos îngroșată a atitudinilor și stărilor de spirit reale a căror apropiere imediată o simțeam vibrînd în jurul nostru.

S-ar putea vorbi plin de la asemenea manifestări, despre gustul spectacolului barbar — ceea ce nu e cazul în operele amintite — gust care își găsește marile satisfacții în viață și în artă, în spectacolul direct al realităților fizice: goliciunea, jocul erotic, moartea, schingiuirea. Dar pînă să ajungem la o asemenea discuție (pe care am s-o dezvolt pe larg altădată) este necesar să ne oprim la primul aspect al acestei atitudini: pentru categoria de spectatori care primesc astfel un film, granița dintre realitate și artă nu există. Văzut astfel filmul nu este o ipoteză, o experiență a spiritului, o proiectie în fapt și gest a fanteziei și a puterii de gînd: el se desface în întîmplări disparate, acceptate sau respinse disparat, cam tot așa cum ar fi acceptate sau respinse, în viață, împrerișările asemănătoare. Un bun spectator nu va avea nicidecum această relație cu filmul. Chiar înecat de emoție, pierdut, dizolvat în tensiunea spectacolului cinematografic, el rămîne tot timpul conștient de existența filmului ca film, simte și în imaginile cele mai impresionante mîna și gîndul artistului creator, urmărește și reface mereu, spontan, firele de emoție, gînd, atitudine, care continuîndu-se și întrerupîndu-se între ele, înnoindu-se și apoi despărțindu-se pentru a se regăsi, țeș dinăuntrul viața artistică, plină, neprevăzută și de sine stătătoare a creației. În filmul japonez nu faptul că acest bărbat și această femeie ajung să trăiască împreună interesează pe spectatorul inițiat, ci felul în care, într-o altă de cruntă înșurătură și într-o luptă atât de încordată și atât de istovitoare, ei se descoperă unul pe altul. Filmul există nu pentru a arăta actul fizic al dragostei, ci pentru a urmări modul în care legăturile dintre eroi înainteză, de la contactul aspru și aproape dușmănos al instinctului pur, la înțelegeri, iubire, acceptare. Cineăștii japonezi au creat o operă nobilă și

numai ochiul privitorului nelănatat a putut s-o toboare pînă la streaptease.

Nu vrea să spun că cei care strigau și tropăiau la cinematograful în serile amintite, credeau pînă la capăt că au în față un lanț de întîmplări adevărate. Dar ei nu mai aveau de loc — sau poate nu auveau nicidecum în fața ecranului — conștiința faptului de artă. În absența acestei conștiințe, o faptului de artă, orice film, cit de cit cîrător, poate să devină vis năucitor, beție a văzului și a auzului, amestec de iluzii și real. Spectatorii care aplaudă și aprobă cu voce tare victoriile eroului din filmele de aventuri, ca și aceia care comentează gălăgios și, nu o dată, grosolan, scenele de apropiere fizică dintre bărbat și femeie, în filmele de dragoste, ocupă aceeași „poziție” față de realizarea cinematografică: filmul de aventuri este pentru ei cam același lucru cu o frumoasă competiție sportivă, iar povestea de iubire se confundă în ochii lor cu o îndrăgăstărie privită pe gaura cheii sau cu răsfoirea revistelor cu fotografii de femei goale.

Cînd intră în sala de concert, melomanul știe că va lua parte la un act artistic ale cărui date specifice îi sînt cunoscute; și tocmai pentru a înțeli și a trăi ceea ce numai muzica îi poate da, vine el aici. Omul care intră într-o expoziție nu din înțelegere, ci din reală dragoste pentru pictură, nu pășeste înăuntru ca să vadă, cum vede în viață privilegiștii și chipuri, sau fructe și flori; el vine să privească tablouri, este atras chiar de momentul elaborării, îl pasionează felul în care culoare așezată lîngă culoare devine emoție și gînd, felul în care vorbesc jocul luminilor și al formelor, înălțîndu-se de nuanțe și contraste. Cîți spectatori vin așa la cinematograful?

Absența conștiinței faptului de artă este unul din vicile posibile în anumite pășiri ale publicului de film (și asta este o constatare, nu o acuzație, căci această stare de spirit este rezultatul unui întreg complex de împrerișări și nicidecum o atitudine aleasă cu bună știință, aceasta și pentru că confuzia, amestecul cu realul constituie, într-adevăr, una din marile dificultăți ale artei cinematografice).

Răscălele provocate de vizionarea unui film revoluționar (celebru caz „Potemkin”), epidemiile de sinucideri care însoțesc moartea starului adorat (vezi moartea lui Rudolf Valentino); chiar dacă astăzi, după 73 de ani de la inventarea cinematografului, crizele confuziei film-realiitate au fost depășite, mulți spectatori mai cad încă victimă, o drept în forme mai puțin agresive, acestei magii. Pentru ei realizările filmice continuă să fie

colecții de fapte diverse vizualizate, iar întîmplările proiectate prin obiectiv rămîn la nivelul curiozităților înîntîmplător surprinse pe stradă.

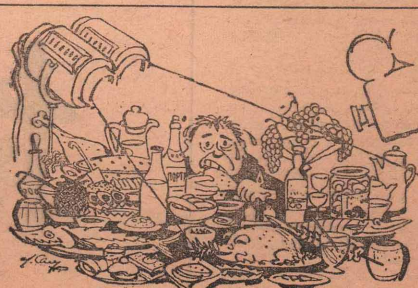
Arta își poate îngădui să privească în față orice realitate, oricît de crîncenă. Dacă s-ar teme, dacă și-ar pune granițe, nu ar mai fi cunoaștere. Dar ea și-a distigat totdeauna acest drept al cunoașterii, pentru că nu s-a mulțumit să fabrice copii ale realității, ci a transformat realitatea în adevăr, a zămislit din înfașărilor ei și a fixat în ele o experiență omenească înaltă.

Ce înseamnă deci a avea conștiința faptului de artă? Fără îndoială a simți prezența artistului, a intra în comunicare cu ea. Dar această afirmație cere nuanțări foarte atente. În opera de artă nu cunoaștem altt un om, cit cunoaștem o lume, un univers spiritual. Personalitatea creatoare a artistului este mult mai cuprinzătoare și mai larg deschisă realității decît personalitatea lui de om; într-un fel el este creatorul lui însuși în obiectiv, ridicîndu-și pînă și cele mai originale caracteristici la o altă putere decît aceea a trăirii de fiecare zi. Prin ea, intrăm în comunicare cu un timp, un popor, o civilizație — oricum ar fi transformate și reformate în opera de artă ecourile viei ale acestor realități. Fără îndoială, filmele lui Alain Resnais sînt filmele unui cineast de neconfundat; dar ele sînt în același timp — și atât de puternic! — filmele unui intelectual francez de astăzi. Recunoaștem în „Hiroșima, dragostea mea” și îndelungatul exercițiu al cuvîntului specific acestei culturi, și antrenamentul vizual, liber de orice prejudecăți, care a devenit mai mult decît firesc pentru lumea din care vine Resnais. „Recunoaștem în film și intransigentele politici și indeciziile politice ale acestui mic univers uman, chiar și pasiunea lui nemărginită pentru calitatea formei, pentru stil. Toa-

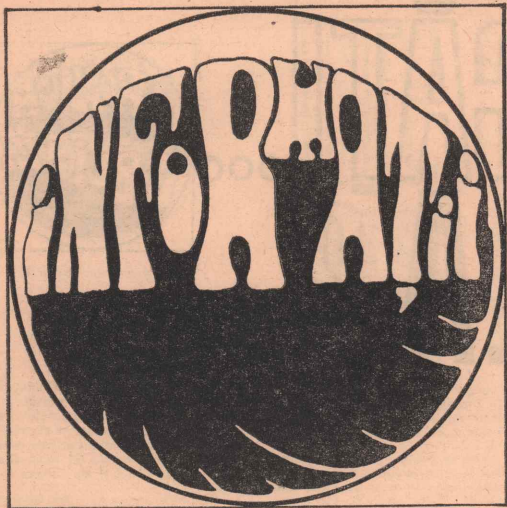
te acestea sînt vie și sînt minunate tocmai pentru că ei se dîruie, în pragmatele filmului Creatorului, rămînînd, în același timp, și ale realității, pentru că sînt tot atât de dens, tot atât de adînc ale lui Alain Resnais, ale lumii lui și ale tuturor.

Mai mult: a avea conștiința faptului de artă înseamnă a trăi, a comunica sensibil cu ceea ce este specific pentru o artă, a pătrunde în imperiul de acțiune al unor anumite discipline creatoare. Cînd începem într-adevăr să iubim faptul de artă ca fapt de artă, cu toată încălătura lui de viață și dîncolo de ea, înseși legile și măsurile acestei arte devin pentru noi bucurie. Intrăm în jocul acelor forme mereu aduse la desăvîșire, mereu redescoperite, mereu sfîrșimate, pe care se întemeiază fabuloasa acumulare de frumos în istoria artelor; și în ele recunoaștem nesfîrșita putere de creație sub toate numărătoarele ei chipuri. În terminologia „tehnică” a criticii se spune: „Hiroșima, dragostea mea” a realizat, în sfîrșit, monologul interior cinematografic. Pentru omul care iubeste cinematograful ca artă, asta înseamnă că ochiul pătrunzător al filmului a învins într-o foarte grea bătălie, supunîndu-și pentru prima oară, deplin, și cu toate mîlădiile imaginii nevăzutei vieți dinăuntrul conștiinței și memoriei. Grafismul aspru, necruțător al viziunilor toride din „Femeia nisipurilor” cu insectele lor gigantice dilatate ca niște enigmatice apariții din altă viață și cu instantaneele de transcriere aproape organică a tresărilor pielii și mușchilor din corpul uman — are un mare preț pentru un bun spectator; senzația devine imagine, simțurile capătă chip. Prin asta, una din cele mai intime vibrații ale vegniciei lupte a omului este luată în stăpînire, înșușită, cuprinsă. Și astfel, ea devine un bun al tuturor.

Ana Maria NARTI



Probă actoricească pentru rolul lui Flămînzilă



Minul Marcel Marceau va realiza, la Hollywood, un foliolet pentru televiziune, și va fi propriul lui regizor. Pe micul ecran el va încarna faimosul său personaj „Bip”.

„Musée Grevin” — muzeul cu statuile de ceară ale personalităților franceze — se pregătește să primească doi noi „locatari”: pe De Funès și pe Claude Rich.

Olga Georges-Picot, tânăra actriță lansată de Alain Resnais în „Te iubesc, te iubesc”, a și obținut un nou contract cinematografic: ea va fi eroina filmului lui Sergio Leone „A fost odată America”. Olga Georges-Picot a avut drept „concurență” pentru acest nou rol, pe Julie Christie și Faye Dunaway.

Cu fruntea legată cu o bandă albă, după modelul manifestanților japonezi, Vanessa Redgrave a participat, la Londra, la o manifestație ce s-a ținut în Trafalgar-Square împotriva războiului din Vietnam. Cu această ocazie Vanessa Redgrave a ținut și un discurs.

Anouk Aimée — termină „Rendez-vous” de Sidney Lumet la Roma (partenerul ei e Omar Sharif) și este foarte tentată de propunerea lui Jacques Demy de a turna la Hollywood o continuare a faimosului film „Lola”. În același timp însă este atrasă și de o altă ofertă, de a deține rolul titular în „Justine” după Lawrence Durrell, pe care îl va pune în scenă Joseph Strick (care a semnat regia la „Ulisse”). Amintim că s-a vorbit mai întâi despre Ava Gardner (cea mai apropiată de eroina literară) apoi de Sophia Loren și Liz Taylor pentru acest personaj-cheie printre figurile feminine ale romanului contemporan.

James Ivory este, în continuare, sedus de climatul indo-oriental. Au-

torul documentarului despre arta indiană „Săbia și flautul” și al recentului succes „Shakespeare Wallah” (povestea unei companii teatrale shakespeareene ce colindă India) pregătește un film care se va numi „Guru”. Subiectul: un cîntăreț „pop” (Michael York) venit în India pentru a studia siter-ul, cunoaște o tînră (Rita Tushingham) atrasă și ea de misterele civilizației indiene.

Jack McGowran, unul din cei mai apreciați comici ai scenei irlandeze, a fost la rîndul lui sedus de cea de-a șaptea artă. După rolul pe care l-a interpretat cu brio în „Balul vampirilor” el creează pentru ecran tipul unui geniu al științelor atras de microscopie dar și de ideea de a putea trece dincolo de limitele realității. „Zidul minunilor”, așa se intitulează această nouă comedie britanică în care eroina viselor savantului e o printesă a hippișilor, interpretată de debutanta din „Blow Up”, Jane Birkin.

Seriajul pentru TV „El fugitiv”, „Evadatul”, l-a scos pe David Jansen

din anonim și l-a relansat pe marele ecran. De curînd i s-a încredințat un rol într-un film pe care-l regizează John Wayne.

„Nu am tratat cu nici un studio din Hollywood. Nu am venit pentru ei”, a spus Jean-Luc Godard cu ocazia vizitei sale în S.U.A. Regizorul francez socotit de studenții americani drept „cel mai important regizor contemporan” a făcut un turneu de discuții — de la scenă la sală — în universitățile californiene. Cu ocazia acestor contacte el și-a precizat unele din proiectele sale: adaptarea pentru ecran a „Jurnalului unui seducător” de filozoful Kierkegaard.

Acum e seria sugrumătorilor. Paralel cu „Sugrumătorul din Boston” al cărui erou e Tony Curtis, se turnează „Nu așa se tratează femeile”, cu Rod Steiger. Marele actor, deținător al Oscarului '68, joacă rolul unui uci-gaș maestru în arta de a se deghiza. „Alexander Gill — spune actorul — despre eroul pe care-l interpretează, ia rînd pe rînd înfățișarea de ecleziazist, de polițist, vînzător de peruci, barman etc. Am acceptat să joc rolul acestui criminal maniac pentru că mi-a dat ocazia să mă metamorfozez în atîtea personaje diferite”.

Socotită în Franța una din cele „trei mari” cîntărețe, (alături de Juliette Greco și Petula Clark), Dalida a avut recent în Italia un succes uriaș: 16 săptămîni de emisiuni la TV care s-au încheiat cu triumful ei în fața celor mai în vogă vedete italiene.

Tot Italia i-a dat șansa să se afirme ca actriță de film. E drept, Dalida a mai jucat pe ecrane, dar numai în roluri de cîntăreață („Căsătorie italiană”, „Vorbiți-mi de dragoste”, „Necunoscutul din Hong-Kong”). În „Te iubesc” tînrul regizor Margheretti crede că Dalida ne va demonstra că e o „nouă Magnani”.

Nu e de mirare că programul de lucru al Annie Girardot este supraîncărcat: o actriță de talia ei e solicitată în același timp de numeroase oferte pentru scenă și ecran. Pentru moment, Annie Girardot lucrează simultan la trei filme: „Banda lui Bonnot”, „Povestea unei fe-

mei” (alături de Bibi Anderson”) și „Ploaie în satul meu”, filmul iugoslavului Alexandr Petrović.

Jean Richard nu e numai un excelent actor dar și un excelent organizator. În necunoscutul său centru de atracții de lângă Paris, ce are printre altele un parc zoologic, el intenționează să dea, în acest an, șase gale în folosul casei pentru bătrîni, „Maurice Chevalier” și a Casei de Ajutor Reciproc cinematografice. Inutil să menționăm că la aceste gale își vor da concursul cele mai strălucite stele ale Parisului.

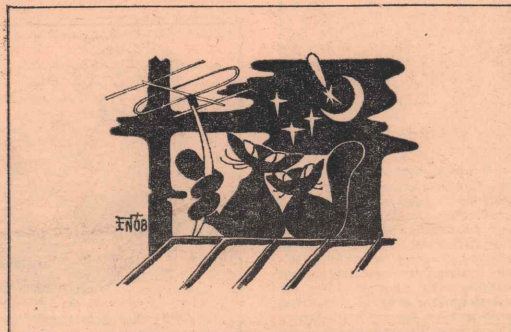
În fine, se pare că o vom vedea pe Maria Schell: se vorbește insistent că va juca în filmul lui Richard Balducci intitulat-original „Dacă l-am invitat pe James Dean?”

Hotărît, meseria de cover-girl devine din ce în ce mai evident o trambulină pentru cinema. Iată două noi dovezi: Monica Ilahn, tipul de cover-girl engleză anti-Twiggy și anti-Verushka, pe scurt tipul de covergirl cu un aer sănătos și natural, va fi eroina unui film al noului val englez „Iubește doar”. Franțuzaica Virginie Vignon care a debutat în „Week-end” de Godard și a avut un rol scurt în „Marile vacanțe” — la numai cîteva luni după ce a pus pentru prima oară piciorul pe un plătou, a terminat al treilea său rol în „Întîmplare” de Marc Bouraou, pe care l-a supervizat Claude Chabrol.

„Cahiers du cinéma” a sărbătorit apariția numărului 200. Cu această ocazie Jean Renoir a scris o originală prefață din care spicuim:

„Iubesc „Les Cahiers”. Le iubesc pentru că l-am iubit pe Bazin și pentru că „Les Cahiers” sînt copiii lui. Le iubesc pentru că în viață nu trebuie să fi ingrat și apoi, asta nu ajută la nimic, „Cahiers” mi-au făcut mult bine, mi-au oferit lecturi plăcute. Au explicat adesea clar ce simțeam în mod confuz, și asta cu acel entuziasm agresiv de care avem atîta nevoie în această meserie. „Cahiers” mi-au făcut bine în diferite feluri. Ele au vorbit de mine. Cîteodată de rău. Mai adesea, de bine. Vedeam numele meu amestecat printre cele ale celor mai tineri decît mine cu treizeci de ani. Îl văd încă. Aceasta mă face să uit anii care-mi apasă umerii, „Cahiers”, ocupîndu-se de mine, mă întineresc. Iubesc „Cahiers” pentru că iubesc cinematograful și e dificil să lubești pe unul fără celălalt”.

„Zahisky Point” este titlul filmului pe care Michelangelo Antonioni se pregătește să-l turneze în S.U.A. Este, de asemenea, numele unui orașel din Arizona. Singurul mijloc ca să scap de optica Hollywoodului, a declarat Antonioni, este să realizezi un film despre tineri. Prin ochii și minile lor vor apare anumite contradicții occidentale (sentimentale și politice). „Zahisky” va fi filmul meu cel mai direct angajat”.





Cincizeci de Don Quijote pe Mureș la vale!

Cînd vorbim despre Păuliș, vorbim despre metamorfoza unui club sătesc. Înființat în 1965 de un profesor entuziast, Virgil Jereghie, cu un aparat de 16 mm. de prin 1928 la care, probabil, s-a adaptat un arc în locul rîzibilei manivele, cineclubul, format în exclusivitate din elevii școlii generale din localitate, a înregistrat totuși și realizări; o suită

de scurte filme (aproximativ 2 minute) în fapt, un adevărat jurnal de actualitate al satului... apoi n-au mai existat fonduri. Copiii au început să cotizeze pentru pasiunea lor comună, intervențiile pentru peliculă sau acces la laboratoriu întrucît prinderii „7 Noiembrie” din Arad s-au înmulțit dar, cu toate acestea, deznodămîntul era inevitabil. Cineclubul sătesc Păuliș s-a transformat într-un banal club-foto. Dintr-un grup de 30 de elevi pasionați cineamatori, ar putea fi amintiți (măcar atîta lucru) Avramuț Gh., Belențuc Gr., Schmidt L., Coznea V., și Brădin D. care ar fi putut deveni talente cinematografice.

Departate de noi gîndul de a diminua meritul unui club-foto, însă atunci cînd acești tineri au avut un aparat de filmat în mînă, cel fotografic a rămas doar o jucărie. Dovada: filmele realizate de ei.

„Accidentul”, prima lor peliculă, nu se deosebește cu mult, în liniile esențiale, de filmele educative prezentate de Direcția Circulației: un copil traversînd strada, o mașină, frîna și convenita morală.

Celelalte filme despre care, pe bună dreptate, spunem că reprezintă un veritabil jurnal de actualități, ne înfățișează comuna Păuliș în momentele ei memorabile; la sărbătoarea recoltelor, la clădirea noii școli, etc. Fără pretenții, dar oare cine ar putea ridica, la niște copii care nu trec de 14 ani, pretenții, aceste scurte pelicule au totuși merite indiscutabile. Îngrijit lucrate și ca dezvoltare dar mai ales ca economie de mijloace, despre ele și despre realizatorii lor se poate spune într-un cuvînt că simplitatea îi înnobilează, pe ei și filmele lor.

Mai, la vale, nu departe de același Mureș martor impasibil (oare numai

ei?) al schimbărilor de care vorbeam de la Păuliș, am înființat la Sînnicolaul Mare un alt cineclub. Ceva mai vechi decît primul, înființat la 20 mai 1963, cineclubul de pe lîngă fosta Casă Raională de Cultură nu s-a bucurat de o utilitate mai bună (un aparat de 16 mm. „Kiev”, restul fiind improvizat, sau chiar construit cu forțe proprii). Și totuși acest cineclub se bucură de un binemeritat renume: o mențiune la Festivalul Filmului de amatori din 16-17 decembrie 1967 pentru filmul documentar „Împliniri” și cîteva filme la televiziune, dintre care am putea aminti reportajele filmate la C.A.P. Tomnatice, despre activitatea cineamatorilor sau despre cea a artiștilor „amatori”.

Seria este completată de filmele documentare „Sînnicolaul ieri și azi”, de fapt primul film al cineclubului, început încă din anul 1958, și altul „Pe cărări bănațene”. În plus s-ar mai putea aminti și reportajul „Schimb de experiență”.

Dintre cei 20 de membri ai cineclubului, în marea majoritate tehnicieni și muncitori, se distinge un grup, de fapt o veritabilă echipă de filmare, în frunte cu principalul animator al cineclubului, metodistul Ludovic Dama (regie), Tiberiu Ioanovici (scenarii), Ion Huber (scenografie), Valeriu Bercea (sunet) și Ecaterina Meleher (montaj).

Deși cu o situație asemănătoare cu a celor de la Păuliș, cineamatorii de la Sînnicolaul Mare nu și-au încetat activitatea.

„Poemul florilor”, un film color, aflat aproape în stadiul de montaj, pornit de la melodia compozitorului local Iacob Hufnagel și „File îngălb”

benite”, o peliculă pe teme educative, aducînd în preocupările cineamatorilor rigurozitățile filmărilor interioare, nu fac decît să certifice perpetuarea eforturilor echipei de filmare, cîtate mai sus.

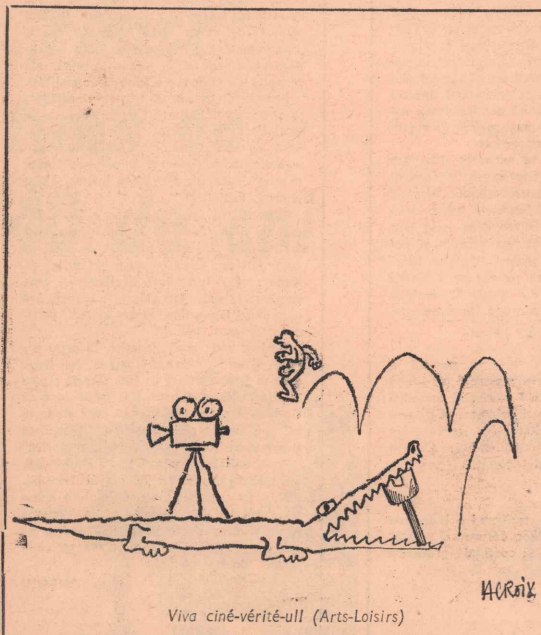
Din păcate sincronismul imagine-sunet (ca și acela intenții-mijloace) lasă net de dorit. Deși calitățile comentariului sînt evidente, existînd o notă construită sobră, ușor lirică (însă cu accente de bună calitate), imposibilitatea de a sincroniza aparatul de proiecție specializat în „salate” de peliculă și magnetofonul folosit și pe la balurile cu „două muzici, două”, comparabil cu o rîșniță de cafea, duc totuși la o impresie ușor neplăcută.

Aproape cincizeci de oameni vor „să facă film” și mai ales știu să le facă (deși mai au multe de-nvățat). Condițiile nu le sînt nici pe departe favorabile. Drumul de la organele locale administrative la UTC, căutarea unor întreprinderi care să finanțeze un film sau altul (automat — cu un subiect din activitatea respectivei întreprinderi) însoțește nu numai timp dar și idealuri.

Am stat de vorbă cu mulți dintre acești pasionați ai filmului de 16 mm. și, cu cîteva excepții, amintite mai sus, donquijotismul lor s-a metamorfozat într-o tristă resemnare.

Și totuși, cincizeci de Don Quijote pe Mureș la vale încă argumentează speranța că viitorul... dar despre viitor cred că vor vorbi mult mai bine cele două pelicule despre care am amintit: „File îngălbite” și „Poemul florilor”, precum și proiectul celor de la Păuliș de a prezenta activitatea pionierilor din localitate, proiecte nerealizate pînă acum.

Radu George SERAFIM



DIN JURNALUL UNUI CRITIC (I)

Nimic nu respinge și nu atrage mai mult cinematograful ca înțelesurile ce le poate avea cuvântul „Jurnal”. E imposibil să transpui pe ecran jurnalul intim, confesiunea, gândul sau sentimentul formulat lapidar. Dacă jurnalul face parte din literatură, atunci aceasta este singura literatură ce nu poate fi ecranizată.

Dar ce e mai palpitant în lumea ecranului ca înfățișarea presei filmate? Aceasta e arma nr. 1 a televiziunii. Aparatul de filmat face inutil comentariul scris. Totul se poate arăta sau spune direct. De aceea televiziunea amenință mai întâi ziarul, jurnalul faptelor zilnice în tiraj de milioane. Aceasta e diversivna de care mai poate profita încă filmul de ficțiune.

Serialele o invenție diabolică: el combină rețeta filmului de ficțiune, aventurile, cu psihologia cititorului de presă, cu obșnuința de a căuta zilnic noutățile lumii.

Toate aceste succese sînt însă ale tehnicii și nu ale artei filmului. Măcar să o știm dacă nu putem face altceva...

Un critic nu trebuie să se arate spectatorului. Puterea sa stă în scris: el e o semnătură, nu o prezență. Critica, dacă e o artă, are secretul ei — secretul criticului. Să lăsam actorii să vorbească tuturor. Criticul trebuie să comunice cu fiecare în parte. Un critic care face pe actorul își reneagă profesivna.

Să nu ne minim destinul încercînd să fim simpatici sau antipatici celor ce ne ascultă. Mai bine să nu ne citească!

Vitorul cinematografului stă în realitate. Victoria va fi a acelor ziaristi care vor reuși să filmeze în loc să fotografieze și să scrie. Gîndurile n-au epicate. Deci gîndurile nu se pot filma. Cel mai bun scenariu de film nu poate fi decît o literatură proastă.

A vorbi despre un film înainte de a-l fi văzut este o incorectitudine. A vorbi despre un film înainte de a fi „vizionar” de public e inutil. În acest sens există două feluri de a face critică: cea de prezentare și cea de meditație. Poți opune un punct de vedere spectatorului numai după ce acesta îl are pe al său. E singurul ajutor pe care poți să-l dai unui film: acela de a arăta că el poate fi văzut și altfel.

Nu cred în critici care povestesc filmele. Nici în spectatori care citeșcritica fără a vedea filmul.

Orson Welles este cel mai mare om de teatru pe care l-am avut cinematograful. Spectacolul său, numai spectacolul său, face scena inutilă. În rest, nu cunosc nici un loc unde aceste arte se pot concura.

Un regizor (mediocru) spune, odată că orice critic e un regizor ratat. Se poate. Mai grav e însă că mulți regizori sînt critici ratați.

Lăsînd gluma la o parte, sînt unii regizori care cred că un critic n-are dreptul să judece public un film pentru că n-a ținut aparatul de filmat în mîini. Cred că e doar o confuzie în ceea ce privește instrumentul de lucru. N-am auzit niciodată un romancier care să eare criticilor să scrie și ei un roman pentru a primi calificarea de a-și spune opinia despre romanul său.

Într-un film nu poți să povestești de două ori același lucru decît dacă vrei să spui cu totul altceva. În schimb se poate povesti același lucru într-o suită de filme fără ca spectatorul să se plictisească. Dimpotrivă, reacția lui este, de cele mai multe ori, identică cu aceea a copilului care ascultă în fiecare seară același basm și care-și corectează bunicii atunci cînd aceștia uită vreun amănunt.

Filmul pe care l-am iubit cel mai mult a fost „8½” al lui Fellini, căci mi s-a părut că este singurul film care arată că lumea întreagă e un film.

Filmul „de montare” a rămas apanajul americanilor. (A nu se confunda cu „filmul de montaj” — creație a cineștilor sovietici). Nimeni nu știe ca ei să facă un spectacol măret, să dramatizeze o calamitate. Nu numai pentru că regizorul american e un excelent tehnician al acestui element, dar și pentru că americanii sînt cei care au dat și continuă să dea lumii cea mai omogenă echipă de mari actori care știu cum să „joace” în calamitate.

Ce păcat însă că se vorbește atîta fără a se spune nimic! Supremăția în scenarii mi se pare că o dețin italienii. Secretul nu stă numai în calificare, ci într-o colaborare exemplară. De ce dacă acest fapt a devenit o evidență, nu folosim și noi mai mulți scenaristi, dialoghiști, la un film?

Ceea ce obsedează pe regizorul nostru este ambiția autorului total. O ambiție care ne-a costat prea multe filme proaste.

Fiecare „epocă” a cinematografului a avut comicii ei. Cinematograful de după război n-a mai dat însă strălucire comediei și e un subiect de meditație această moarte încoată, prin vulgaritate și epigonism. Un singur mare comic după război: Alberto Sordi. El e ridicolul însuși...

Entuziaștii, cred că termenul e îndejuns de respectuos, vorbesc despre „o școală” a filmului românesc. El confundă producția națională cu o „școală” dovedind unele lipsuri în estetică.

Să fim mai realști: n-ar fi mai înțel cazul să dezvoltăm industria cinematografică? Sau, mai exact spus, să transformăm producția în industrie, o industrie care să devină rentabilă și să-și capete calitatea firmei de încredere?

Sar-ul e poate cea mai impudică prezență a cinematografului: nici gîndurile nu și le poate ascunde.

Produs și victimă a publicității, „steaua” e fără îndoială manechinul ideal al unei mode de o fermecătoare stereotip. Marii actori ajung mult mai greu la popularitate lor pentru simplul motiv că nu-și permit să fie meru accesi.

Mă întristează să văd cum un actor adevărat încearcă să devină star.

În secolul 20, tehnica și arta au născut, într-o „nuntă” fără precedent — așa cum în mitologie Achile, zeul muritor, se născuse din Thetis zeita și păminteanul Pelu — două instituții cărora le place să li se spună nu fără dreptate „monștri sacri”: presa și cinematograful. Filajia a continuat, repede: televiziunea-copilul ce amenință să devină paricid.

Cum presa și cinematograful se influențează reciproc, e de ajuns să deschizi o revistă sau să intri într-o proiecție pentru a te simți „în familie”.

Există cinești care „ecranizează” reviste sau cotidene. Există gazetari care fac gazetărie „cinematografică”.

Ultimii 10 ani de jurnalistică atestă nenunțate mijloace comune.

Numărul spectatorilor crește, tirajele nu au precedent. Arta place, arta surprinde, arta captivează. O mare concurență care va duce pînă la urmă la un deces. Poate că „boala” s-a și declanșat; rămîne să știm care-i bolnavul.

Claude Lelouch e un cineast gen Paris — Match. Un ilustrator, fotograf fără egal, reporter de mondenități, care, cu toate mondenitățile are un scenariu simplu, agravat de celebritatea celor în cauză. „A trăi pentru a trăi” e seria doua la „Un bărbat și o femeie”, în aceeași formulă, mai garnisită cu turism, reclame și comodități.

Într-un dicționar ad-hoc al cineștilor, aș propune definiția: „Claude Lelouch = strălucit reprezentant al cinematografului epidemic, autor de reclame sentimentale, inițiator al filmului-ilustrație. În fond sincer, cu precădere luxos. Făcut pentru festivități.”

Godard, regizorul despre care s-a vorbit cel mai mult, de la Antonioni încoace, n-a fost, după cîte știu, premiat la nici un mare festival. Ceea ce nu e un prilej de laudă pentru festivaluri, anodinele și prea circumstanțialele festivaluri, a căror eră pare să se fi pierdut printre afaceri, partide artistice și luxură.”

Godard are mulți fanatici. El este, desigur, și un politician al filmului. Am dubii dacă va face vreodată un film care să aspire la „clasicii” acestei arte. Dar mi se pare că Godard este singurul cineast care gîndește în mod curent cinematograful. Chiar dacă exprimarea lui este uneori „retorică” — căci există un retorism al filmului care nu trebuie confundat cu cel al textului.

Dar, așa cum este Godard, în ciuda imense cantități de peliculă ce se filmează zilnic și care ne împiedică să vedem cu claritate, cred că el reprezintă un „moment”, poate esențial.

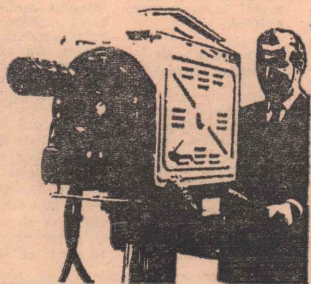
Gelu IONESCU



Amintiri despre Tisse

Ce fericit era Goethe!

A scris „Faust“ timp de 40 de ani



Încerc să-i recompun imaginea din mărturiile cele mai contradictorii: din cuvintele lui Eisenstein: „fără Tisse n-ar fi existat Eisenstein” și din expresia lui Tisse obișnuită: „eu nu sînt nimic”.

Din faptul că i-a făcut pe critici să uite că în artă nu există superlativul „cel mai” și să-l denumească „cel mai mare operator în viață” sau măcar „cel mai mare operator sovietic”.

Din „tulburătoarea fotografie și perfecțiunea aproape de necrezut a imaginilor lui Tisse” (Sadoul despre „Que viva Mexico!”) și din fotografia făcută de marele operator fetiței lui în care Alionușka a ieșit fără cap.

Din 1001 citate importante intrate în istoria cinematografului despre colaborarea dintre Tisse și Eisenstein și din amintirile inedite pe care a avut bunăvoința să ni le împărtășească soția lui, Bianca Tisse, traducătoare din literatura română, cu ocazia vizitei pe care a făcut-o în țara noastră — țara ei de origine.

— Când a luat Tisse în mîină aparatul de filmat?

— Încă de cînd era copil. Primul reportaj l-a făcut involuntar, în orașelul lui din Lituania. Pe Marea Baltică apăruse un vas de luptă care și-a îndreptat țevile de tun spre aparatul lui. Tisse credea că sînt manevre, dar izbucnise primul război mondial. Mai tîrziu, în „Potemkin”, a reluat exact aceleași cadre într-o scenă considerată azi antologică.

— Dumneavoastră, ca martor al nașterii unor filme ce aveau să devină celebre, rezultate din colaborarea Eisenstein-Tisse, ce ne puteți povesti despre această întîlnire artistică devenită legendară?

— Am locuit ani de-a rîndul practic împreună, ușă în ușă, pe același palier, la Alma-Ata. În timpul războiului pregăteau „Nan cel groaznic” și lucrau împreună, efectiv, la toate fazele filmului, începînd cu scenariul. Eisenstein, autorul scenariului, seose dinaintea la noi, cu cîteva pagini scrise peste noapte și le citea lui Tisse, care i le aproba pe scurt: „asta merge, asta nu merge”. Alteori, se așezau în jurul mesei și lucrau. Din cînd în cînd îi azeau spînzur „asta-i pentru coș” și aruncau pagini la care munciseră ore în șir. Febrilitatea căutărilor, avalanșa de soluții pe care le analizau rapid și la care renunțau cînd descopereau alta mai apropiată de visul lor despre film, era aceeași în toate fazele de creație. Cînd transpunea plastic scenariul, lui Tisse îi plăcea să stea liniștit, în pat, cu creionul și hîrtia și să deseneze cadrele viitoarelor scene. Eisenstein deschidea ușa de zece ori pe zi, ori de cîte ori îi venea o nouă idee sau era curios ce idee avea Tisse. „Interesni!” — obișnuia el să spună, punîndu-și degetul la timpla. Tisse, vesnic nemulțumit, scormonea încontinuu, găsea zece soluții, douăzeci de soluții pentru un cadru, avea pe noaptea creion și hîrtie și de multe ori noaptea se trezea și desena. Cînd venea momentul turnării aranjau aparatul de filmat în unghiul ales, toată lumea aștepta obișnuitul „motor”, dar de-o dată îl azeau pe Tisse spînzur „stop” și muta aparatul în alt colț și filmu cu totul altfel decît proiectase.

— Ați participat la discuțiile dintre Tisse și Eisenstein. Ce le caracteriza?

— Conciziunea. Vorbeau extrem de puțin. Se înțelegeau dintr-o privire și prin limbajul deselor. De altfel și Eisenstein a spus: „Concepția noastră artistică nu se crea în camere pline de fum și în discuții nocturne. Ea apărea spontan. O astfel de afinitate, o asemenea întîlnire de viziuni cum a existat între mine și Tisse, niciodată și nicînd nu s-a mai văzut.”

Acești doi bărbați au lucrat împreună 25 de ani și totuși ei se adresau unul altuia cu „dumneavoastră”. Familia spirituală e una și familiarismul e alta. Eisenstein spunea: „poate forma tu ar fi o parodie față de stîmă și apropierea dintre noi”.

Bianca Tisse poate cita pe de rost tot, dar absolut tot ce au scris alții despre Tisse și tot ce a scris soțul ei, de la amintiri la articolele despre arta operatorului și la nuvele.

— În 1957 Tisse a condus delegația de cinești sovietici în vizită în țara noastră. Care au fost impresiile lui?

— Nu e un secret pentru nimeni atașamentul puternic al lui Tisse pentru poporul român. Ceea ce aș vrea să subliniez sînt părerile operatorului Tisse despre operatorii români. El a văzut atunci „Moara cu noroc” care i-a plăcut mult și care i l-a dezvăluit pe Ovidiu Gologan.

— Într-un interviu publicat în presa noastră de atunci, îl considera drept un „mastru”.

— Tisse îl numea un Figueroa al României și, în felul lui glumeț, de a se exprima, spunea că ar trebui să fie exploatat la sînge...

— S-a consumat multă cernelă în legătură cu relațiile regizor-operator. Ce credea Tisse?

— Că nu trebuie să existe cuvîntul eu ci cuvîntul noi. Că nu trebuie uitat nici o clipă că cinematograful e o artă colectivă. Aș mai aduce drept mărturie cuvintele lui Eisenstein: „dacă mă veți întreba unde începe operatorul și termină regizorul și unde începe regizorul și termină operatorul, niciodată nu vă voi putea răspunde la această întrebare, pentru că nici eu nu știu”.

— Cum considera Tisse cinematograful în raport cu celelalte arte?

— În primul rînd era de părere că un cineast trebuie să fie un om de mare cultură. „Dacă e un semidict, face semi-filme”, obișnuia el să spună. Tisse, o repet, nu era niciodată mulțumit de el, îi invidia pe artiștii plastici, care după ani de zile mai pot lua pensula în mîină ca să-și retezze picturile, sau pe scriitorii care pot crea 20—30 de variante ale aceleiași opere „Ce fericit era Goethe, zicea el. A scris „Faust” timp de 40 de ani. Noi trebuie să facem un film în 4 luni. Cinematograful e rulant, dar e o bandă rulantă: arta înseamnă meditație. O meditație pasionată”.

Pasionată. Acesta este cuvîntul — liantul care încheagă impresiile atît de fragmentate într-un mozaic.

Tisse înseamnă pasiune pentru aparatul de filmat pe care-l ia chiar într-o plimbare cu barca, pe o ceață de nu vezi lăptele, cu toate că prietenii rîd de tine. Dar atunci filmează una din cele mai minunate scene din istoria filmului (vestita ceață din „Potemkin”).

Tisse înseamnă pasiune pentru aparatul de filmat pe care-l urcă în coliba din vîrfurile piramidei mexicane unde locuiește. Drept răsplătă această îi va dezvălui secretul statuiilor pe care lumina le trezește la viață.

Tisse înseamnă pasiunea pentru aparatul de filmat pe care o ai în sînge și care se transmite prin sînge: anul acesta, fiica lui, Eleonora Tisse, își susține diploma de operator cinematografic.

Maria ALDEA

* În articolul „25 și 15” scris cu prilejul împlinirii a 25 ani de creație a lui Tisse și de 15 ani de creație cinematografică a lui Eisenstein.



Vectorul emisiuni

În *Actualitatea Industrială* s-a petrecut ceva, a avut loc o osmoză între reportaj și problemă; a devenit în primul rând *actualitate*, apoi o rubrică, adică inserind fenomene de real interes din câmpul gravitațional și nu mestecind pe apucate tot ce cade; în sfârșit, a dobândit o formulă publicistică. Cu alte cuvinte a pătruns și aici spiritul jurnalului de actualități, la ora aceasta cel mai bun compartiment al televiziunii.

Ca un exemplu: „invitatul” rubricii e, fie adjunctul ministrului Energiei Electrice, Adrian Georgescu, sau acad. Horia Hulubel, fie ministrul britanic al Tehnologiei Anthony Benn (remarcabil interviueat la Londra de Catinca Ralea, în prețioasa sosirii sale în țara noastră) sau Laureen Gray, conducătorul cercetărilor nucleare din Canada.

Comentariile sînt sobre, la obiect, imaginile extrem de diverse, teme atrăgătoare, înfățișate multilateral.

Poate că e un merit al regizorilor Andrei Bordenianu, Alexandru Căpușneac; poate și al celor care au ajuns la concluzia importanței regizorului.

Compos aerian

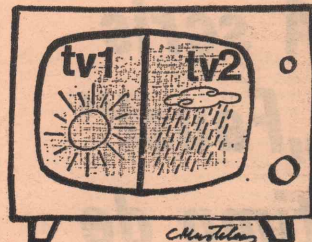
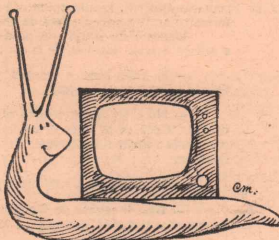
Cum poate pătrunde cultura într-o emisiune sportivă: un „Stadion” pe care evoluează amintirile unor promotori ai aripilor românești. Oamenii vîrstnici, foarte vîrstnici, printre ei și unul-doi mai

puțin împovărați de ani, așteptînd cu gravitate liniștită întrebările redactorului și spunînd simplu, pe scurt, aproape soldăștește, lucruri extraordinare. E evocat Vlaicu, de către cel care l-a cunoscut și a colaborat cu el: „nimeni nu știa pe atunci, și nici Vlaicu nu știa, nu putea să știe dacă aparatul se va ridica de la sol. Și totuși a îndrăznit”. În două fraze e evocată cutezanța de Columb, tenacitatea, setea de infinit care l-a ridicat la cer pe Aurel Vlaicu, cînd nimeni nu știa dacă se poate și cum. Ni se arată apoi fotografia primului hidroavion românesc „construit în țară, după planuri românești și cu material românesc”. Acum vreo patruzece de ani. A zburat. A amerizat lin. A fost „în serviciu” ani îndelungați. Ni se poartă primul zbor al unei echipe de-al nostru peste Africa. S-a întrerupt: a fost reluat cu încăpăținare: a fost dus pînă la capăt; București-Capetown, peste locuri despre care hărțile nu ofereau decît aproximații, unde nu s-ar fi putut niciodată ateriza, prin furtuni de nisip și temperaturi foarte ridicate. Unul din acei temerari narea-ză azi calm și lent aventura extraordinară, fapta memorabilă. Pilotul de încercare și constructorul unuia din avioanele militare de azi istorisesc și ei despre începuturi, dificultăți, realizări.

Nu, fiurul adînc al acestui neobișnuit colocviu nu provenea din eposul său — deși pasionant — ci din împrejurarea că acești eroi au fost toți pionieri, deschizători de drumuri, iar drumul deschis de ei e azi o șosea modernă, urlașă, pe care se umblă fără primejdii ca de cînd lumea.

Se aflau printre noi și nu-i cunoaștem; faptele lor extraordinare erau vag cunoscute. Televiziunea i-a aflat, i-a rugat să se întrunească, să ne vorbească

TV



Televizor portabil în culori

A fost lansat Portacolor-ul, aparat portabil de televiziune în culori, în întregime tranzistorizat (108 semiconductori). În 1968 vor fi fabricate de o firmă franceză circa 20.000 asemenea aparate.

Teatru în septembrie

— Sofia Stoicescu, în calitate de Dvs. de redactor teatral, vă rugăm să ne spuneți ce vom vedea pe micul ecran în septembrie?

— Într-unul din ciclurile noastre, „Tar-tuffe”, regizat și interpretat de Ion Fintesteanu, „Omul cu mirtoaga” de Ciprian (Letiția Popa), „Fintina turmelor” de Lope de Vega (Miron Niculescu), „Flecărele femelor” de Goldoni (Lidia Ionescu); printre retransmisii, în sfârșit, celebrul spectacol al Teatrului de Comedie „Troilus și Cresida”. În alt ciclu: „Michelangelo” de Al. Kirîțescu (Letiția Popa), „Sanda” de Dumitru Radu Popescu, „Muștele” de Sartre și o comedie inedită de Victor Ion Popa „Shakespeare în infern”.

Dacă se va mai adăuga o zi de transmisie pe canalul 2, atunci vom studia posibilitatea unui folie-ton-teatral (sîmbăta) și aceea a unei istorii ilustrate a farsei.

O opinie a lui Michel Mitran

Unul din cei mai vechi și solizi teastați francezi, răspunde, printre altele, într-un interviu solicitat de „Cahiers du Cinéma”: „Cred că dramaturgia televizuală e un act specific. Pe deasupra, ea și transformă teatrul. Actorii prea teatrali au eșuat la televiziune și

a fost nevoie să fie selecționați ulterior mai grijuliu. Pe de altă parte, există experiența reportajului și a interviului care are o influență cardinală asupra manierei de a concepe o piesă la televiziune. De exemplu, ceea ce cuvîntul spune într-un gros-plan, obrazul nu e obligat să arate — permițînd astfel actorului un joc de duplicitate absolută, imposibil în teatru unde de lucrurile se văd de departe. — Și chiar pe un plan pur tehnic, faptul că se vorbește cu glasul scăzut îi ajută enorm pe actori să

că, să ne amintească și să ne incalce acel adânc sentiment de respect și bucurie care înseamnă minerie națională și care privește faptul că în bărbătească luptă a omului pentru cucerirea necunoscutului vibrează și o particulă din ființa ta și a lor tăi.

Emissiunea purta titlul ei sportiv obișnuit: dar de data aceasta a fost un moment substanțial de cultură, luminat de o idee fericită de program.

Calinerii

Să parcurgem istoria dansului — de ce nu? Toți dansăm într-un fel sau altul și e util să aflăm de ce o facem, cum e bine și cum nu, și mai ales cine a făcut primii pași de vals ori de foxtro. Era cazul să se ofere și unele informații mai aplicate, eventual să se săvârșească în termeni subtili o anatomie a fiecărui dans celebrat, un desen descompus al figurilor? Poate.

Comentariul iscălit de publicistul experimentat, cult și spiritual care e Eugen Marian își asumă riscul elegant al unor periodicizări, încadrări, asocieri și explicații, semnificând un efort simpatic de istorizare într-un domeniu unde picioarele avind totuși și dintodeauna rolul capital, nu ne-au rămas prea abundente mărturie cerebrale de certă valoare reconstitutivă asupra fiecărui capitol balerin în parte.

Se află în textul prezentării și oarecare flori-tură verbală excedentară. Flori stilistice de hirtie. Alint al vorbelor, rotocoale în jurul ideii, puțină literaturistică — dacă mi se îngăduie cuvintul. Prisoseală. Din cauza ei, tânărul și prețu-

itul actor Florian Pitiș, robind comentariul a făcut sute de drăgălășenii inutile, conturându-se pe după subiect și predat și jonglind cu adverbele peste gardurile moi ale punctuației; din cauza aceluiași serpentine metaforice — dar pentru a le evita — tânărul și stimulat actor Valentin Plătăreanu a citit doctoral și între sfesnice, dintr-un fel de conică monahală, cum devine cu ritmul sălteretelor dantele.

Dar partea cea mai încărcată de răsfăț e toc-mai ilustrația, care, destinată a fi funcțională, a ajuns a fi gratuită. Se produc mici numere de balet de operă ori de estradă, într-o montare „cu libret”, cu ochiade, saluturi, mici certuri cocoșești și împăcări umede, salamalecuri — acea recuzită fadă și tocită a spectacolului facil care ține de-almintieri în minorat coregrafia, încadrind-o într-o reprezentare sau alta doar ca agrement pasager.

Nu s-ar fi potrivit aici o exemplificare inteligentă, mă rog, chiar și de virtuositate, în raport cu scopul declarat de istorie a dansului, de paradă a ritmurilor? De ce să estradizăm orice manifestare spectaculară, indiferent de contextul care a generat-o? Infuzia de poncife e cel puțin contrariantă pentru o emisiune pe care altmintieri o aștepti, o urmărești și... o consulți.

Planul și cultura

S-a constituit un consiliu teatral al televiziunii fiindcă vor fi 18 spectacole pe lună (cifra considerabilă) și acest volum reclamă o veghe continuă și competentă asupra calității.

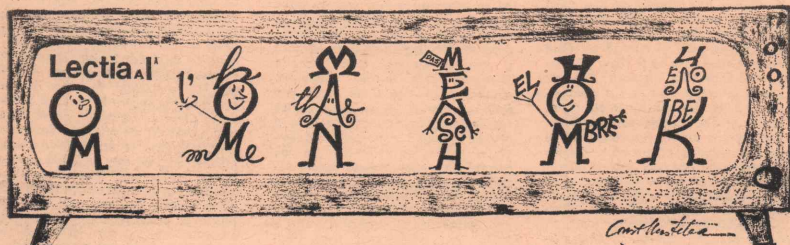
În fertila dezbateră marginală unde s-a dezbătut laboriosul plan întocmit de redacție, s-a înscăpat mereu și s-a amintit mereu că avind în față cele mai ample posibilități de selecție reporteriale, televiziunea nu poate opera cu alt criteriu decât cu acela al culturii teatrale, deci cu eludarea sistematică a piesuțelor, încropeliilor manufacturiere, fleacurilor. Și că același criteriu are a prezida și alegerea spectacolelor retransmise — cu o mențiune specială asupra carutului de artă dramatică; fiindcă titlul singur nu hotărăște niciodată în materie de teatru.

La prima vedere e un truism, dar la a doua vedere (retrospectivă) e un adevăr care trebuie mereu reafirmat și confirmat, întrucât, de pildă, la puțină vreme după ampla discuție am văzut pe micul ecran „Mioara” de Camil Petrescu, „Un capriciu” de Musset, care n-aveau nici o legătură cu cele discutate.

E însă probabil că eforturile de a direcționa, preciza și califica strădania teatrală a televiziunii pe toată întinderea sa, vor începe a se reliefa în ultimul pătrar al anului — cînd și comparația cu realizările teatrelor va putea oferi etaloane, presupunîndu-se, printre altele, că se va petrece o fericită și vastă osmoză între cele mai înalte realizări ale scenei și programele teatrale ale televiziunii.

Deocamdată, cu o vorbă de duh a lui Elia Kazan, — fie că e bună sau rea, sau amîndouă laolaltă — oricum televiziunea există și partea ei teatrală sporește, ceea ce ne îndatorează în sensul unei sporite atenții la obiect.

Valentin SILVESTRU



nuanteze jocul. Munca regizorului devine un travaliu de inteligență”.

Festivalul sunetului

Cel de-al zecelea festival internațional al sunetului, care s-a ținut anul acesta la Paris, s-a desfășurat sub egida Sindicatului îndustrilor electronice de reproducere și înregistrare. Au mai participat, ca instituții, Conservatorul național de artă și meserii din Franța și academia „Charles Cross” (care oferă anual marelui premiu al discului). Au fost prezenți constructorii de instru-

mente muzicale și de materiale care asigură „înalta fidelitate” a reproducerii sonore, precum și specialiști ai radiodifuziunii și televiziunii din Austria, Germania Federală, Belgia, Danemarca, Italia, Japonia, Franța, Marea Britanie, Norvegia, Elveția, S.U.A. S-a organizat o expoziție, au avut loc demonstrații muzicale și s-au rezervat „zile de studii” pe grupe de specialiști.

Prezențe românești pe ecrane străine

Dintr-o cronică de televiziune a lui „Le

Cyclope” în „Le Figaro Littéraire”, „Laud cea mai bună reprezentare teatrală pe care ne-a dat-o televiziunea de multă vreme încoace: „Jocul de-a vacanța” de Mihail Sebastian, foarte bine tradusă de Raoul Guyard și realizată cu desăvîrșită pricepere, cu grație și spirit de Gilbert Pineau; e o minunată comedie românească, în care regăsești uneori poezia dulce-amăruie a lui Cehov și piruetele pirandellene. Îi aplaud din toată inima pe interpreții Olivier Hussard, François Guérin, Harry Max,

Georges Poujouly, Anna Găel și Christiane Merlin.

Fraze prinse în studioul de televiziune

— Casa asta arată foarte urît, n-am putea-o înlocui cu un pom, sau cu o căruță, ori cu o bancă?

— Dumneata fii atent la indicațiile operatorului, acum, la repetiție, fă cum spune el, așază-te cum îți indică el, că diseară, la emisie, e altul care nu știe nimic din ce-ți spunem noi acum.

— Nene, cum să dau din mîini? Că eu n-am

mai cîntat niciodată aici și mi-l să nu ies caraghiosă... Zice că să mă transfigurez, da! dracu ție cum, că nu-ți arată cum, și eu singură nu mă pricep la asta.

— Dumneavoastră pe cine căutați?... A, pe mine?... Avem o emisiune... A, da, da... Bine că mi-ai adus aminte... Fugiți numai de la machiaj!

— M-am gîndit mult la erou și nu-l văd interpretat decît de Rebeugliu. În mintea mea personajul e Rebeugliu. Dar dacă nu-l găsești pe Rebeugliu — e plectat, ori filmează, ori, mă rog, e su-

ferind — atunci îl cauți pe Jano Marinescu. Vezi însă că el joacă și la Ploiești și în cazul ăsta intri în legătură cu Kiki Brezeanu, iar ca rezervă, pentru orice eventualitate, avem și un băiat bun de la Giulești, am uitat cum îl cheamă, trebuie să-l știți, nu se poate, ne-a povestit că-și cumpără un Opel... Are un cap foarte bun și în genere e disponibil.

— Mata dacă ești critic, scrie acolo la mata, nu te amesteca aici unde nu ești cîte greu-țai sînt și toată lumea se pricepe să dea sfaturi...

V. S.



De ce atât de puține filme despre intelectuali?

Nu de puține ori vizionând filme istorice am simțit un gust amar. De ce atâtea tipare, de ce atâtea înșelăciuni? Oare numai pentru a da impresia de istorie, oare numai pentru asta au fost cheltuite atâtea energii? Sau ce rațiune pot avea tonele de fier vechi, de mușchi, de lănci, pietroale și — neapărat! — cascadori care se înfruntă până la epuizare timp de două ore pe ecran? Desigur că pe undeva există și o idee și oricât de orb ai fi tot o vezi. Ce păcat însă că această idee e compromisă de poză, de glume seci, de un întreg balast care ne îndepărtează de adevăr. Dacă istoria înseamnă adevăr atunci ea trebuie să fie departe de mimă și cochetărie. Ea nu se poate rezuma la respectarea cronologiei sau la adoptarea unui decor, o unei formule, istoria înseamnă atmosferă și adevăr, adevăr în toate! Comoditatea faciliului, seducția gratulului, absența unui gust subțir, echilibrat sînt doar câteva din carențele care alterează aceste mari „edificii” istorice și le degradează treptat-treptat. De ce atâtea comoditate în gîndire?

Și apoi — în altă ordine de idei — de ce nu avem nimic despre viața intelectualului, despre frământările lui? Cînd vom întîlni în filme, noastre forța unui Camil Petrescu, a unui Călinescu sau a unui Eugen Lovinescu? De ce să nu ne obișnuim cu ideea că și în film se poate atinge un grad înalt de intelectualitate? Sînt multe de spus, se încearcă pe toate căile și sub toate formele, dar nu se spune mai nimic care să depășească acea medie — ca să nu-i spun mediocritate, tipar, schemă, scleroză. Se simte nevoia nouă. Așteptăm.

CRISTINA BLAU
Post-Restant Buzău

Nu mai tratați excelentul nostru public ca o adunătură de ūinci!

Citesc în fiecare lună cronici, recenzii, opinii, vești despre producția cinematografică internațională, știu părerile colaboratorilor dumneavoastră despre problemele majore ale

cinematografiei contemporane, se jonglează cu fel de fel de noi „valuri”, cu nume ca Buñuel, Godard, Tony Richardson, Antonioni sau Orson Welles. Sînt ūinut la curent cu ultimele proiecte ale lui Visconti sau Laurence Olivier, dar nu prea am posibilitatea de a judeca alūfel decît prin ochelarii celor care au reușit să vadă aceste filme. În acest timp, ne scufundăm în superproducții fără nici o valoare și fără nici o contingență cu mișcarea artistică contemporană. Nu cîrtesc: sînt un credincios spectator al tuturor fantomașilor, stanislașilor, scaramușilor și megiesilor lor. Mai mult decît atît: de cînd ne-am lănsat și noi în asemenea producții, sînt singurele producții românești care nu mi-au cîzut greu la stomac. Merg cu inima ușoară să le văd și n-am nici o altă pretenție în afară de aceea ca autorii lor să nu se apuce să se ia în series. Simon Templar și Richard Kimble au tot respectul și prietenia mea. Dar... parcă pentru împiedicarea decalibrării mele intelectuale mai am nevoie și de altceva. Și mai am un cursur: nici cînd eram elev nu puteam suporta manualele. Manualele mele școlare de pe vremuri aveau un efect fără greș: descurajau elevii să mai citească scrierile de care se ocupau. Personal, ca să pot gusta scrierilor a trebuit să renunț la multe manuale. După ce profesorii s-au lămurit că sînt iremediabil pierdut și nerecuperabil, totul a mers bine. Ba mai mult: ei au observat că uneori — lăsat în pace — ajungeam deseori la concluzii perfect juste. Anticonformismul este o mare forță constructivă. Anticonformismul intelectual a avut un mare rol în modelarea adevăratelor personalități artistice și intelectuale. Acestea nu se recrutează dintre snobi, dar sînt emanții directe ale spiritului antisnob. Trebuie să înțeleg oare că rostul revistei „Cinema” este acela de a multiplica în proporții cît mai mari numărul snobilor cinefilii care vorbesc toată ziua despre „Blow-Up” sau „Marat-Sade” și citează pe Alain Robbe-Grillet fără să fi văzut „Trans-hipului” că totuși vino nu-i a dumneavoastră, vă sugerez să cereți ca să vedem și noi, marea public, filmele premiate la marile festivaluri, să ni se dea și nouă ocazia să verificăm dreptatea juriilor care acordă „Oscarurile”. Cereți să se înființeze și la noi cinematografe „d’art et d’essai”, cereți să se îmbogățească „Cine-rama”. Spargeți tiparele croniclei, evitați stilul de manual, dovediți respect față de excelentul nostru public și nu-l mai tratați, sau nu mai lăsați să fie tratat, ca o adunătură de ūinci cu pantaloni scurți.

RADU C. STĂNCESCU
tehnician, Cartier Brazda lui
Novac, Bloc 5, et.8
CRAIOVA.

Discuțăm — poate prea mult, e drept — despre filme pe care publicul încă nu le-a văzut, nu pentru a fi pe placul snobilor ci: 1) pentru că o cultură cinematografică are nevoie și de o largă informație, de menținerea acelei conștiințe că lumea filmului nu se termină cu aceea prezentată pe ecranele noastre; publicul nu are ce pierde din această informație, după cum publicul literar e obișnuit a citi în revistele noastre despre cărți netraduse deocamdată; oricît ar fi de curios, o cultură cinematografică nu se face doar din „văzute”, deseori pot fi solicitați și „ochii minții”. 2) Nu putem aștepta pînă cînd D.D.F-ul se va îndura să aducă toate marile filme pe ecranele noastre și e de înțeles că unii colaboratori — sub impresia unor filme și a unor personalități puternice — își împar-

tășesc impresiile și opiniile despre ele. Poate că în felul acesta creăm acea „presiune” intelectuală care va obliga forurile de resort să se ocupe cum se cuvine de importarea filmelor valoroase, orientîndu-se mai precis spre cele ale unor mari personalități. Credem că astfel ne întîmim cu pateticul dumneavoastră apel. Vă mulțumim.

„Mai bine 3 filme bune decît 15 mediocre

De mult sînd ca un leitmotiv întrebarea: De ce regizorii noștri buni fac filme alte de rău?... De mai bine de un an nu am realizat nici un film demn de a ne prezenta peste hotare. Oare „Duminică la ora 6” va duce mesajul artii noastre cinematografice la festivalurile internaționale și peste zee? Vrem un singur lucru: filme noi, bune. Filme făcute de Pîntilie și Ciulai. Pot face grămise colegii de breasla, dar oare e numai o coincidență că la noi cei mai buni regizori de film sînt regizori de teatru? Probabil că nu, probabil că regizorii de teatru știu să lucreze mai bine cu actorii, probabil că mai intervin și alte lucruri. E timpul să existe o putere mai mare de discernămint și mai justă cunoaștere a valorilor în cadrul forurilor care aprobă filmele, fondurile și regizorii. Este un fapt de mult cunoscut că cinematografia noastră e în multe cazuri deficitară. Ar fi cazul să înțelegem acest lucru. Dacă Pîntilie face filme bune, să facă și zece într-un an! Dacă Francisc Hunteanu code într-un manierism abositor după atâtea filme, să nu mai facă o vreme filme, ci să se dedice vocației sale scriitoricești cu care a obținut rezultate remarcabile. Exemple se pot da cu zecele dar pe noi, spectatorii, ne interesează numai rezultatele. Oare filmele realizate la Buftea în ultima vreme nu reușesc să alarmeze pe nimeni? Cred că e mai important să realizăm trei filme de lung metraj bune, decît cîștirescăm mediocre și submediocre. E un lux pe care nu și-l pot oferi nici marii producători americani. Sînd ca o somație cele ce scriu aici, dar chiar asta și vreau — o somație de ultimă oră.

Ar fi de așteptat și ered că s-ar obține rezultate interesante dacă s-ar face o confruntare (fie de numai o duminică matineu la Cinematoc) a realizărilor noi promoții de regizori, o confruntare cu public în care spectatorii să-și noteze impresiile și să răspundă unui chestionar. Căci publicul este acela care aduce confirmarea unui regizor.

A. C.

N.R. De ce nu ați ūinut să semnați această scrisoare? Chiar dacă nu împărțeam exclusivismul dumneavoastră în materie de regizori, (și nu-l împărțeam pentru că noi știim că la Buftea sînt numeroși regizori de film — nu de teatru — talentați, care nu și-au dat toate măsura deplină a talentului lor) aveți totuși suficientă dreptate în ton și atitudine, în atacul la adresa mediocrității, pentru a vă scrie numele întreg.

Despre „Gioconda fără suris”

Într-o amplă scrisoare, Inginerul TUDOR PERIAN IUGA din București, strada Cădere Bastiliei nr. 5, analizează cu multă atenție filmul „Gioconda fără suris”. Correspundenul nostru dă o bună apreciere în primul rînd scenariului pe care-l sacotește cu totul deosebit în peisajul filmului românesc. O notă originală or fi, după părerea domniei sale, absența într-un film de analiză interioară a flash-back-ului, a acelor „imagini — înapoi”. „Un mare merit în acest sens — scrie dînsul — îl au cei doi protagoniști ai filmului, care se bucură de asemenea de o analiză favorabilă. În ordinea calităților, inginerul Iuga trece și filmul filmului — „partea cea mai frumoasă a creației Malvinei Urșianu”.

Foarte interesante — vădînd un ochi format de cinefil, ceea ce ne și face să le acordăm un spațiu mai larg — sînt obiecțiile de amîntut ale interlocutorului nostru: „Dacă jocul celor doi interpreți principalii reușește să suplinească relevarea prin imagini a trecutului, în schimb unele personaje de umplutură, folosite retoric, nu conving pe spectator și produc o impresie nepădătită. Profesorul pensionar, de pildă, este machiat necorespunzător, în rolul Ritel interpreta nu joacă natural, „pozînd” prea mult fără a ne face să simțim că această stîngăcie s-ar datoră timidității. Pare surpris și faptul că tîndră doctoriță are prea multă contingență cu cei doi eroi pe care-i întâlnește cu totul accidental. Dinamica și ritmica acțiunii sînt evident stîlînjite în secvențele în care aceste personaje secundare își naraează amintirile. Chiar și inginerul Cosma pare prea „doborît” de muncă și succesele realizate. Pînă și acasă, în mijlocul familiei sale, cu care se laudă că este fericit, nu-l vedem mișcîndu-se convingător; ceea ce se spune despre el nu se acordă cu ceea ce exprimă figura și gesturile lui. În concluzie, correspundenul nostru scrie: „Gioconda fără suris” este o creație artistică originală și remarcabilă. Multina Urșianu, ca regizoare și scenaristă a filmului, dovedește calități deosebite. Detaliile nu trebuie însă neglijate deoarece în anumite cazuri ele pot duce la scăderea valorii întregului film.”

Haiducii noștri — niște mușchetari! De ce poleim vulgar trecutul istoric?

Aș vrea să vă fac cunoscuta cîteva opinii despre „Răpirea fecioarelor”. Prima dintre aceste opinii, cea care le-a prilejuit pe toate celelalte, nu-mi aparține. Am auzit-o întîmplător de la un spectator: — De ce încearcăm să ne credăm un trecut istoric, cînd avem de-a face? Într-adevăr, de ce? Vedem astfel niște sote înfloritoare într-o vreme în

care mizeria poporului român era năvălă (vezi însemnările lui Goleacu). Tărăncile sînt rujate, cu ochii făcuți, și se alintă miștește ca niște curtezane experimentate — aștea sînt „fecioarele” filmului. Poza din Vidin locuiește într-o frumoasă fortăreață din carton. Umbajul amestecă arhaisme și neologisme fără să dînd o impresie penibilă, se vorbește „poetic” cu of și ah, încercîndu-se astfel să se dea încredințură emoțională filmului; dar aștea sînt mijloacele teatrului de acum 100 de ani, sau dacă vrei, ale lăutarilor de prin mahalale; sau poate e o încercare de romanizare? Nu vedem, tot în același film, o fată îmbrăcată într-o cămășuță și primind 20 de băce ca nimica, fără să se prăbușească, fără să geamă măcar? Realitatea e că se încearcă să se facă din haiduci niște mușchetari. Realizatorii filmului se pare că au ocolit o Românie adevărată pentru una mai lustruită și mai artoasă. Rea inspirație, căci dacă România, aflată între trei mari imperii, a fost așa cum a fost, nu din vina ei a fost și nu trebuie să se prezentează decât cu ceea ce am avut. Lui Panait Istrati nu l-a fost teamă să se prezinte în fața străinătății cu eroii săi. Totuși să nu luăm ca termeni de inspirație pe Istrati — să comparăm „Răpirea fecioarelor” cu „Haiducii”. „Haiducii” este fără discuție mai bun. Ce-l drept, și aici se vorbește cu of și ah (în mai mică măsură) și aici ne înclinăm cu trevesuri de operă — dar în „Haiducii” înțelegi la tot pasul prospețimea populară; în „Răpirea fecioarelor” această calitate se degradează pînă la vulgaritate. Căci — după părerea mea — vulgaritatea artistică nu înseamnă folosirea unor cuvinte obscene, ci căutarea cu tot dinadinsul a unor efecte facile. Există totuși două momente bune în cel de-al doilea film. Baiatul Belivodă, refugiat în pînă de teama nevestei îl împoră pe haiduci: „scăpați-mă, oameni buni, c-am să vă dau ceva...” (replica e superbă, dar apoi se cade iar în vulgaritate). Celălalt moment bun e toaca de noapte la mănăstire. E greu de conceput că un regizor care poate realiza asemenea scene, sau în „Haiducii” acea secvență ontologică a paștilor la ocnă, să comită în același timp secvențe atît de discutabile ca cele din „Răpirea fecioarelor”. Aș dori să cred că această boală a lustruirii istoriei că să arate frumos va trece cît mai curînd. Să nu uităm că dacă n-am avut un duce de Guise sau un Cesare Borgia, am avut un Alexandru cel Bun și un Ștefan cel Mare care-și așteaptă evocările cinematografice.

N. DUMITRESCU —
B-dul Ilie Pintilie 37 scară B
ap. 10 BUCUREȘTI

Unde-s actorii de altădată?

Ca simplu spectator, îmi îngădui să vă trimit aceste rînduri cu privire la ancheta dumneavoastră: „De ce mergem la Cinematocă?” Nu am revăzut încă vreun film vechi la unul din cele două cinematografe din orașul meu, dar le-am vizionat la televizor. E o mare diferență. Totuși sînt în stare să vizionez astfel de filme

chiar pe micul ecran deși starea sănătății mele nu e prea bună. Sînt pensionat medical — diagnosticul e oste-nie nervoasă. Această oste-nie provine 75% din vizionarea filmelor actuale. Diferența dintre filmele vechi și cele noi e esențială. Cei care interpretează filmele de azi nu sînt actori, ci oameni oarecari. Cu cît mergem în trecut, cu atît artiștii erau mai artiști. Încă sînt filmele cu Lilian și Dorothy Gish? Sau cu Pola Negri, Gloria Swanson, Lon Chaney, Irene Dunne, Corinne Griffith, Ivan Petrovici, etc. etc. Și pe cînd, și orașul Giurgiu (care acum e municipiu) va avea fericirea să revadă cîteva din acele filme?

MARINEL POPESCU —
Str. Alexandru Vlahuță 1 — 5
GIURGIU

N.R. După părerea noastră, sinteți excesiv în atitudinea critică față de actorii contemporani. Avem convingerea că peste 30—40 de ani se va vorbi despre actori ca Mastroianni, Belmondo sau Annie Girardot cu aceeași nostalgie cu care dumneavoastră vorbiți despre Lilian Gish și Lon Chaney. Artă cinematografică este printru altele arta marilor nostalgici. În altă ordine de idei, ideea că 75% din astenia dumneavoastră provine din filmele actuale ne face totuși să bînuim în dumneavoastră și un umorist.

Propuneri

● Propun să se facă un film după romanul lui Radu Tudoran „Toate pinzele sus”

(ALEXANDRU ENYEDI —
Mănăstirel)

● Propun redacției să se ocupe mai stăruitor de studiourile, regizorii, actorii și scenariștii Africii, Asiei și Americii Latine.

(Simion ȘTEFAN — Aiud)

● Felicitări Secției de critică a Asociației Cineaștilor pentru inițiativa de a patrona o sală de cinema

(G. P. — Loco)

● Cred că ați luat o măsură foarte bună refuzînd a răspunde celor care vă cer adresele unor cunoscuți actori și actrițe de film. Menirea unei reviste de cinema nu este aceea de a satisface gusturile minore ale unor spectatori superficiali sau naivi.

(IRINA PETRAȘCU — Iași)

● V-aș sugera ca în fiecare număr să publicați fotografia unei vedete îndrăgite de marele public nu numai pentru farmecul ei, ci și pentru calitatea artistică a interpretărilor cum ar fi — doar ca un exemplu — Vîră Lisi.

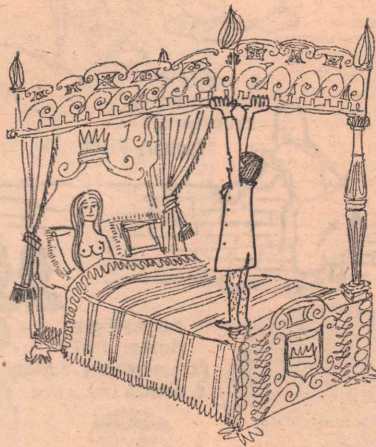
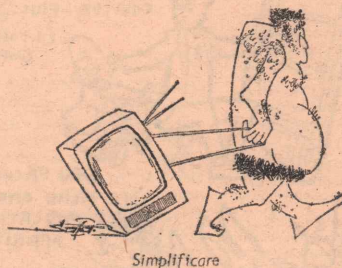
(D. CRUDU — București)

N.R. Ideea e bună și chiar în acest număr o puteți găsi materializată prin noua rubrică: „Fotografia lui”.

MUNTEANU ALEXANDRINA —
București

Este ciudat că nu puteți să obțineți abonament la revista noastră. Poate vă reerți la o situație mai veche. În ultimele luni tirajul revistei „Cinema” a înregistrat o foarte importantă creștere, așa că și pentru dv. și pentru alți cititori care ne-au scris în aceeași ordine de idei, publicăm următorul anunț:

Între 1-18 ale fiecărei luni, la OFICIILE
POȘTALE sau la FACTORIILE POȘTALE,
se pot face
ABONAMENTE
pentru
REVISTA „CINEMA”



Suspense!

(Arts Loisirs)

GOPO: SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI (XX)

FILMUL ANIMAT

ROMANESC
SCURTĂ ISTORIE ÎNCOMPLETĂ

LA ÎNCEPUT ERAU
PERSONAGII BIZARE...
(A. PETRESCU)



PE URMA...
A APĂRUT HAPLER

(M. IORDA)



UN PICTOR,
(C. POPESCU)
ÎNCEPCA SĂ-ȘI
CULTIVE FIUL...

(I. POPESCU
GOPO)



MAI TÂRZIU (1950) UN GRUP
DE DESENATORI AU FĂCUT
PRIMUL
FILM
SONOR.

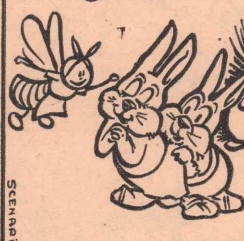
TOT ATUNCI,
UN ACTOR,
(B. CĂLINESCU)
ANIMA
PĂPUȘI.



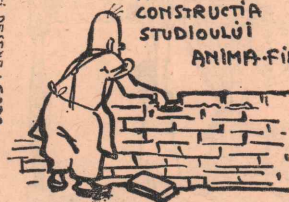
S-AU FĂCUT MULTE
FILME CARE AU
PREGĂTIT
APARIȚIA...

LUI:
HOMO
SAPIENS

HOMO SAPIENS
A CÂȘTIGAT MULTE
PREMIU
ȘI AUTORUL
LUI
S-A
SPERAT



A ÎNCEPUT
CONSTRUCȚIA
STUDIULUI
ANIMA-FILM



...A AVUT LOC PRIMUL FESTIVAL



ȘI REZULTATELE AU
FOS PE GÎNDURI
PE MULȚI
REALIZATORI

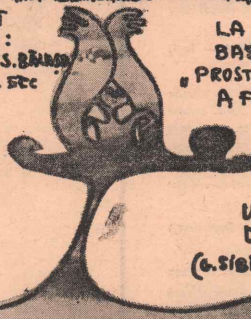


AU APĂRUT
NUME NOI:
(C. MOSTEȘTEA - J. BĂRBĂLESCU
G. GRĂTEȘCU... ETC)



LA ULTIMUL FESTIVAL
BASMUL LUI I. CREANGĂ
"PROȘTIA OMENEASCĂ"
A FĂCUT-SUGUBAT.
SĂ PICE
ÎN LOC DE
DROB DE
SARE...
UN PELICAN
DE AUR...

(G. SIBIANU)



HOLLY

KATHARINE HEPBURN

personalitate și har

A apărut ca un fenomen. Nu semăna cu nimeni și mai ales nu avea nimic comun cu canoanele de frumusețe la modă pe acea vreme (1932), adică: gura mică, obraji buclăți, ochii mari și rotunzi, sprincele trase cu penelul, trupul plin și rotindu-se voluptuos între muselinuri și penaje. Katharine Hepburn purta pantaloni, era numai piele și oase, avea gura mare, ochii alungiti, vocea spartă și pomeții ieșiți. Apariția ei la Hollywood a constituit «o renunțare la glamour în favoarea exigențelor interioare». S-a impus prin inteligență și talent.

A venit în film din teatru, unde, până la 26 de ani, își cucurise faima unei excelente actrițe și a unui caracter imposibil. Imposibil de nonconformist. Francă, ironică, băiețoasă și neîndurătoare cu suficiența celor din jur ca și cu propriile-i defecte, a ajuns în curând proverbială chiar și în Hollywoodul blazat de monștri sacri și extravaganți. Se povestește că, jucind cu John Barrymore, acesta, exasperat de îndărătnicia ei în a nu face decât ceea ce vrea, i-a dat un sfat prietenesc: «Katharine, încearcă și reîntră în pielea ta». La care i s-a răspuns prompt parafrazind vorbele nu mai puțin celebre și scheletice Sarah Bernhardt: «Nu pot, nu mai am loc».

Inteligență, cultă și spirituală, Katharine Hepburn s-a luat la trîntă cu o lume, o lume cu totul specială, doborînd recuzita vampului «made in U.S.A.», produs de un Hollywood ce sfida criza economică. Ea a vestejit tipul de femeie răsfățată, arborend paiete și vulpi polare, și a impus totodată actrița care, disprețuind artificiile (chiar și machiajul savant), se buzie pentru a cuceri publicul doar pe calitățile ei înnăscute și cultivate cu trudă: talent, spiritualitate, cultură și naturalețe.

I s-a prezis o cădere spectaculoasă: a cîștigat primul «Oscar» în 1933, cu cel de-al treilea film

al său, «Gloria dimineții». S-a spus că firea ei crîncenă și insuportabilă o va împiedica să-și apropie marile personalități artistice ale timpului. Cei mai buni prieteni ai ei, Paul Lukas și Spencer Tracy, au îndrăgit-o tocmai pentru că era cum era. Călătorind cu avionul împreună cu Paul Lukas, acesta văzînd-o neliniștită a întrebat-o dacă îi e frică. «Bineînțeles, teama mea e că

dacă mor alături de dumneata îmi nenorocesc reputația!» Iar Spencer Tracy, în primul film pe care l-au făcut împreună, a avut plăcerea s-o audă zicîndu-i: «Domnule Tracy, am impresia că-s prea înaltă pentru dumneata». Imperturbabil, răspunsul a pecetluit prietenia lor de o viață: «Nu te teme, o să am eu grijă să te aduc la statura mea».

Vorbe de duh, desigur, dar

care conturează o personalitate puternică, o voință de a nu pleca fruntea în fața nimănui, de a răzbi — și a cuceri dacă se poate — fără compromisuri, fără artificii mimetice numai pentru că se poartă altceva decît îi venea ei să spună și să facă.

Am revăzut-o de curînd în filmul lui Stanley Kramer «Ghici cine vine la cină?», film pentru care a obținut «Oscar-ul» pe anul 1967. Aceași frumusețe sobră și fascinantă (pentru că azi știm că este de o mare frumusețe), o splendidă femeie de peste 60 de ani, înaltă, subțire, suplă, mișcîndu-se cu grație și eleganță cum numai ea știe s-o facă, cu gesturi mici, frînte parcă, cu privirea verde și puțin obosită, cu minile lungi și ușor fanate, și cu un aer foarte trist. Juca din nou cu Spencer Tracy, marea ei iubire din tinerețe și marele ei prieten dintotdeauna. Poate că impresia de tristețe venea de acolo de unde știa — știm și noi acum, dar ea știa de atunci — că joacă alături de el pentru ultima oară. Nu știu cit de bun este acest film, cred că este mai puțin reușit decît altele semnate de Stanley Kramer. Am uitat pînă și de faima ce-l înconjură: cel de al doilea «Oscar» pentru scenariu l-a luat pentru că tratează o temă antirasistă și juriul, impresionat de moartea lui Martin Luther King, a trecut peste carențele artistice, neregînd decît mesajul filmului. Și pe bună dreptate: era un fel de a-și manifesta solidaritatea cu oamenii de culoare americani. Am uitat tot și nu i-am privit decît pe cei doi: Tracy și Hepburn, care jucau pentru ei, care-și trăiau toată viața în aceste câteva scene, își vorbeau cu ochii, cu minile, cu tăcerile. El a murit la câteva zile după terminarea filmului. Ea a primit «Oscar» pentru interpretare. Un premiu care li se cuvenea în egală măsură, amîndorura. Și sînt convinsă că ea l-a luat știînd că îl ia pentru amîndoi.



Rodica LIPATTI

Regizorul și actrița preferată
Liv Ullman (în viața particu-
lară: soția sa)



Cine ești INGMAR BER

Correspondentul nostru, gazetarul suedez
Nils Peter Sundgren,
a cerut lui
Ingmar Bergman
un interviu
pentru revista «Cinema».
La ora când i se lua interviul,
Bergman
era după terminarea
ultimului său film,
«Ora lupului».
Din
discuția purtată reies
nu numai
coordonatele acestui film
dar și
explicația crizei —
despre care s-a vorbit
atât în presa străină —
prin care a trecut
«monstrul sacru» al Suediei,
care ani de zile s-a abținut
să facă film,
pentru a se ocupa
doar de regie de teatru.

«Ora lupului» este momentul
dintre noapte și zori, ceasul
când se trezesc demonii...

«Umilința este unul dintre cei
mai groaznici tovarăși ai omu-
lui...»

«Cămenii au nevoie de cineva
care să le țină
oglinđa în față...»

de la
Nils Peter SUNDGREN

dumneata G.M.A.N.?

— «Ora lupului» e un titlu foarte sugestiv pentru un film, dar de fapt ce vrea să însemne?

— Într-adevăr «Ora lupului» sună ciudat. Am citit undeva, de mult de tot, cred că pe vremea când învățam latina în școală, că vechii romani numeau astfel momentul dintre noapte și zori, exact clipa când se crapă de ziua. Oamenii credeau că la ora aceea demonii dobindeau o forță și o vitalitate extraordinară, mureau mulți oameni, se nașteau mulți copii, era ora propice coșmarurilor.

— Filmul dumneavoastră este un film despre demoni și coșmaruri. Despre un artist urmând de demoni. Ei îl umplu viața și visele, ei îi umplu carnetele de schițe. Vă vizitează și pe dumneavoastră acești demoni?

— Da, cred că mulți dintre ei s-ar recunoaște pe ecran dacă s-ar duce să vadă filmul. Pot spune asta cu atât mai mult cu cât, de când am terminat filmul, au devenit ceva mai blinzi, mai docili.

— Filmul a acționat deci ca un exorcism... Vi se întâmplă des așa ceva?

— Da. Așa mi s-a întâmplat cu «Al șaptelea sigiliu». Mă chinuia o teribilă spaimă de moarte, mă urmărea fără răgaz. Am scris atunci «Al șaptelea sigiliu» și nu mi-a mai fost frică de moarte.

— După «Ora lupului» nu veți mai avea demoni?

— Ar fi totuși păcat, le-aș simți lipsa.

— Filmele dumneavoastră au adesea un caracter de vis, în cazul de față un coșmar, sau poate altceva...

— Aveți dreptate. Vă referiți probabil la «Noaptea saltimbancilor». Am să vă fac o mărturisire: cu cit merg mai departe și mă familiarizez mai mult cu filmul ca mijloc de expresie, ca mijloc al meu special de expresie, cu atât fiecare film pe care îl fac, îl concep ca pe un vis, nu ca pe un anume vis, ci mai precis ca pe un amestec de vise; iar fiecare film înseamnă pentru mine ceea ce înseamnă visele — adică expresia unor amintiri, experiențe, tensiuni, situații, forte.

— Există vreo legătură între toate acestea și faptul că adesea considerați viața ca un vis, sau că visul este mai sincer și mai adevărat decât ceea ce numim realitate?

— Există... astăzi. Realitatea este de fapt atât de absurdă și de oribilă, iar noi simțim într-atât lipsiți de apărare în fața ei de parcă am fi în vis; nu cred că există astăzi cineva care să simtă foarte clar granița dintre vis și realitate.

— Simțiți într-adevăr în mod constant imboldul real, original și personal de a va reintoarce mereu la aceeași experiență, tristă, insuportabilă, ca o rană?

— Da, presupun că asta se întâmplă cu toți oamenii și că o facem într-un mod mai mult sau mai puțin obiectiv, mai mult sau mai puțin constrinși; cînd te doare un dinte, îl atingi mereu cu limba, cînd ai o rană ești tot timpul conștient de ea. Mai există și dorința de a avea contacte. Caut ca oamenii să vorbească unii cu alții prin filmele mele, probabil din credința că dacă am să vorbesc altora despre rănilor mele, despre apăsările și problemele care mă frîmintă, poate că ei vor recunoaște cite ceva din ceea ce le aparține, ceva ce i-ar ușura într-o oarecare măsură.

— Cred că ați spus un mare adevăr, care ar putea în același timp să fie și unul din secretele succesului dumneavoastră ca artist, mai bine zis recunoașterii dumneavoastră publice ca artist.

— Da, eu cred asta despre mine și... în general despre teatru și film, și despre noi toți, cei care lucrăm în lumea teatrului și a filmului, actori și regizori... Oamenii au nevoie de cineva care să le țină oglinda în față și să pună diferite lumini asupra peisajului lor mental — este în esență ceea ce fac teatrul și cinematograful; iar cînd devii conștient de acest imbold, caracteristic omului, ascuți de el cu un simț de răspundere, o cinste și un spirit nerietător ce se dezvoltă an de an.

— Ceva m-a frapat la «Ora lupului», și anume faptul că este foarte puțin inspirat de alte filme. Găsesc mai ușor o apropiere de Goya, Callot și Bosch, mai ales de Bosch — ca stil cel puțin.

— Normal, este unul din preferații mei.

— Admiteți deci că indirect el a fost o sursă de inspirație?

— Bineînțeles.

— Se pare că «Ora lupului» înseamnă oarecum o revenire la filmele dumneavoastră din anii '50. Spuneți că ciroul cinematografic al lui Bergman s-a redus chiar cu un spectacol de gală. În anii '60 ați fost mai asetic, mai temperat, vă era rușine să folosiți aceleași cîrligi uzate, ca să spun așa. Ați simțit nevoia de contrapondere?

— Se întâmplă oricui să aibă uneori nevoie de întregul utilaj. Dacă urmărești o simplificare și o austeritate tot mai mare, îți vine dintr-o dată pofta nebună să folosești toată...

— ...orchestra.

— Exact.

— Se simte în «Ora lupului» o mare libertate, un firesc desăvîrșit, un fel de fericire cinematografică. Cred că Godard zicea că un film care e fericit că e film, își atinge orice scop și-ar propune.

— Bine zicea Godard.

— Dar ca să realizeze o asemenea film înspăimîntător ca «Ora lupului», cred că autorul său, cineastul, trebuie să aibă un echilibru mental extraordinar.

— Aveți dreptate! Și cînd îl scrie, și cînd îl toarnă. Momentul suferinței a rămas mult în urmă, experiențele înfricoșătoare dobindesc o distanțare ironică; de pildă, femeia care își scoate chipul este un coșmar care m-a urmărit ani de zile; aici capătă dintr-odată un efect ironic. Și scena cu persoana care zboară spre tavan, o văd uneori și pe asta în visele mele și găsesc că este înspăimîntător ca oamenii să meargă pe pereți, pe tavan. Nimeni însă n-ar fi în stare să facă un film de groază în momentul în care-l încearcă groaza. Și aici trebuie o anumită distanțare, o anumită obiectivare, pentru că vrei să crezi arăta, iar arta este reflectare. Trebuie să înveți și să știi cum să îți oglinda. Dacă o poți tremurînd de frică, filmul va ieși neclar. Asta poate uneori să se potrivească foarte bine cu tema filmului, ca de pildă în cazul peliculei lui Rossellini, «Roma, oraș deschis». Într-adevăr lui îi tremura oglinda în mină. La genul de filme la care ne referim însă, trebuie să știi foarte exact cum și unde pui oglinda.

— Este valabilă și reciprocă, adică să faceți comedii în momentele de mai puțină fericire?

— Vai, desigur. «Surisul unei nopți de vară» l-am realizat într-una din perioadele mele cele mai negre.

— Ceea ce m-a impresionat cel mai mult la ultimele dumneavoastră filme este că pareți a fi mai desprins de problemele religioase, metafizice și morale. Greșesc cumva?

— Nu, nu greșiți de loc. Cu «Comuni-anții» și «Tăcerea» am dematerializat suprastructura religioasă. Mă ocupasem de ea atât de mult, că dintr-o dată toate datele problemei religioase au dispărut pentru mine. Au dispărut și am devenit o făptură umană, părăsită, alături de celelalte făpturi umane părăsite sub un cer gol. Mi s-a părut că se lasă asupra mea o pace nesfîrșită și în același timp profund stimulatorie. Ciudat este că această desprindere s-a produs în timpul unei operații chirurgicale la care am fost supus; m-au anesteziat și dintr-o dată am părăsit lumea înconjurătoare. Acele cinci ore îmi lipseau din viață și am avut revelația bruscă a faptului că eram ca și mort, că înainte și după nu se mai afla nimic, că este vorba de un contact ce se stabilește și se întrerupe și între ele «trăiește» un alt timp; că trebuie să cauți ca timpul de existență pe pămînt să fie folosit cit mai bine. Sint foarte satisfăcut că am ajuns la această înțelegere.

— Ingmar Bergman a fost eliberat de problemele sale metafizice și religioase pe masa de operație?

— Indirect, da. Nu poți însă cobori în fiecare zi înăuntrul tău.

— Deci nu filmul este cel care v-a eliberat de fapt.

— Nu, nu eram conștient în clipa respectivă de ce se întâmplă cu mine, dar treptat experiența asta s-a dezvoltat în mine ca una conștientă.

— Credeți că asta ar fi explicația... că ați suferit în ultimii ani un fel de revitalizeare? Cînd a fost pe aici, americanul Charlie Clark întreba: «Ce se întâmplă cu Bergman, este singurul cărui a merge tot mai bine, an de an». Nu l-am putut da un răspuns satisfăcător. Dar probabil că un motiv ar fi și faptul că ați renunțat la anumite idei putrede?

— Dacă omul cără cu el acea groaznică povară ce ni s-a pus tuturor în cîrcă, acea atitudine oribilă de a avea tot timpul conștiința încărcată, dacă omul se simte în permanentă vinovată față de lumea înconjurătoare, față de semenii săi, lucrurile astea devin teribil de apăsătoare și atunci ai nevoie de o tortă enormă ca să poți rezista și trăi mai departe. De cînd am reușit să mă eliberez și deci să liberez și această forță dinăuntrul meu, am putut să o folosesc altfel și în armee cu într-un fel mai potrivit și mai în armonie cu mine însumi. Nu vreau să spun că omul trebuie să se împace cu sine așa cum este, ar fi foarte neplăcut. Fiecare trebuie, desigur, să încerce să-și depășească treptat condiția morală, estetică și umană. Insist ca omul să facă acest lucru fără vreun sentiment de vinovăție, considerînd toate problemele ca total obiective.

— Filmele dumneavoastră sînt adesea filme despre umilință. Credeți că umilința poate avea valoare pentru o ființă umană?

— Niciodată pentru victima ei. Consider însă că este foarte important ca arta să prezinte și umilirea, ca arta să arate făpturi umane care se umilesc unele pe altele, pentru că umilinta este unul dintre cei mai groaznici tovarăși ai omului, iar sistemul nostru, întregul nostru sistem social, se bazează pe un nesfîrșit lanț de umilinte. Religia, pe care o profesăm în mod oficial, înseamnă pentru adevărații săi un teribil lanț de umilinte lăuntrice.

— Cred că ați încercat aceste lucruri mai intens decît toți oamenii pe care îi cunosc, cu excepția lui Strindberg. Deci viața ar fi o serie de umilinte de diferite feluri. Credeți că așa va fi eliberat de ele?

— Da, în măsura în care orice formă de umilintă îmi provoacă o agresivitate înspăimîntătoare, periculoasă deci, și scoate la iveală din mine forțe pe care uneori nu le pot controla. Cred că simțeam astăzi mulți cei care ne dăm seama că... trăim sub semnul unei mari umilinte. La ce poate duce ea în viitor, nu îndrăznește nimeni să se gîndească. Ce s-ar întâmpla dacă toate națiunile, toate rasele ar fi umilite?

Fascinația filmelor vechi la TV vine din comoditate populară. Schemele lor sînt viguroase, dramatice și infinite ca monotonie. Dar ceea ce neli-niștește în aceste povești foarte accesibile cu finaluri omenești, este lipsa oricăror mari neli-niști, doza de cloroform etic și estetic care se inoculează în spectatorul vrăjit de dramă și de actorul preferat...



Gregory Peck («Cazul Paradine») și Gloria Swanson (debutul în 1915 cu Chaplin) — glori pe care telecinemateca nu le lăsa să apună.

Mai întâi — după cum se știe — a fost spectatorul, spectatorul în general. Cu vremea, oame-nii s-au specializat și au apărut cei care se uită în întineric la pinza prinsă pe perete: cinespectatori — îi putem numi așa, de vreme ce există termeni și mai bramburiți ca, de pildă, «cine-idei» sau «cine-limbă». Cinespectatorul e la fel de bătrîn ca și, să zicem așa, cinelimba și cineidea, dar telespectatorul e mult mai tînăr decît cinespectatorul. Există o categorie și mai tînără decît telespectatorii — cea a cinemateospectatorilor, cei care se duc într-un întineric special pentru a vedea pe pinză mișcări, cineidei și cinelimbă speciale, vechi și foarte vechi. În sfîrșit, au apărut în ultimele luni grupuri dense, extrem de numeroase pe întreg teritoriul țării, de telecinemateospectatori — oameni care nu se mai duc într-un întineric special pentru a vedea cinevechituri ci, pur și simplu, sting acasă lumina, se aflu-n în fotoliile lor și în ha-t și în papuci, privesc vechituri-le mișcîndu-se pe un ecran mic și citeodată al dracului. De cînd TV-ul și-a lansat propria cinematecă, miercuri noaptea puteți vedea orașele de provincie pustii, din casele țării răzbat doar strani lumini vineți, iar joia dimineată — în birouri, troleibuze, tramvaie și licee — puteți auzi cele mai ample discuții etico-estetice din cîte se pot lega la lumina soarelui nostru. E publicul cel mai divers, cel mai neomogen, dar și cel mai pasionat din cîte publicuri există: adolescențe siltoare la fizică și matematici, mai blazate sau mai puțin blazate, socotite «cine-ce» nu odată de pedagogi — bunici, mamele și tații lor mai mult sau mai puțin conformiști, dar uitînd de toți și de toate pentru a se întorace la vremea tineretii lor, mătuși mai mult sau mai puțin bătrîne, care au avut sau n-au avut un dor de-al lor nestins, fotbalști, milițieni, itebști care repară rețelele de fire, garderobiere, figurante în

filmele epopeice, inclusiv puștii pe care-i numim repede «bulevardiști» pentru că nu le plac decît western-urile și thriller-urile cu poc-poc și pac-pac, profesorii care răspund de soarta copiilor obraznici, oamenii cuplajelor bucureștene și logod-nicele lor caricaturizate de caricaturști, caricaturști înșiși și cei recunoscuți cu brevet ca sarcastici și sceptici — toți și toate stau la televizor și pier-zîndu-și caracterele de bază ur-măresc cu ochii mari cum un bărbat și o femeie... apoi încă o femeie, etc. Mărturisesc că mă simt legat și fac parte integrantă din acest public de telecinemateospectatori. Mă simt legat prin comoditate, prin sentimentalism și plăcerea de a discuta joia ce a fost miercuri. Dar nu mă simt al lor — prin suspiciune, suspiciunea care se lasă în suflet joi seara sau — mai aproape de adevăr — chiar în miercuria respectivă, chiar în orele acelea fascinante. E o chestie complexă, să fie al nălbii — și merită analizată cît de cît.

Comoditatea

Comoditatea e un sentiment la fel de popular ca — de pildă — spiritul de sacrificiu al părinților în favoarea copiilor lor. Ea are partea ei bună, și-mi aduc aminte că o dată un erou al rezistenței grecești, întrebât cum de a avut puterea să reziste și să nu divulge nimic în chinurile la care a fost supus — a răspuns calm: «din comoditate, mi-a fost mai ușor să nu trădez». A face ceea ce e mai ușor nu înseamnă întotdeauna a fi leneș sau refractar la cultură — cum ne sperie intelectualii ipocriți. Ca atare, comoditatea — ca sentiment popular — trebuie înțeleasă, adică acceptată și refuzată, refuzată și acceptată ș.a.m.d. În acest proces de înțelegere, fiecare e pe altă treaptă, pe alt versant, prea puțini izbutesc să respingă și să accepte simultan,

asa cum ar fi cel mai bine.

Oricum, fascinația filmelor vechi la TV vine din comoditatea populară. La plăcerea de a sta în casa ta, în fotoliul tău, în papucii tăi, cu amintirile, curiozitatea și televizorul tău — răspund comoditățile infinite de pe ecran. Un anume cinema — al Hollywood-ului dinainte de război — și-a făcut un titlu de glorie din a răspunde exact nevoii populare de comoditate spirituală în fața problemelor in-comode, inconfortabile și etern dureroase — nu chiar fundamen-tale — ale speciei. S-au găsit actori admirabili pentru a face lesnicios incomodul, confortabil inconfortabilul (Bette Davis, Leslie Howard, Errol Flynn, Robert Taylor, etc.). S-au găsit scenariști abili — în același sens — și aceste filme au indiscutabil tensiune, epică susținută, noduri, puncte captivante. S-au găsit muzicieni — cum e acest nelipsit Max Steiner — care au găsit melodiile care trebuiau pentru a întreține atmosfera și «ruperile» de inimă și destin. N-au apărut de aici cei mai buni regizori, nici nu era nevoie — dar tehnicieni (Curtiz, Rapper, etc.) care să-ți dea siguranța unei scene pline, încordarea unui moment, a unui dialog și chiar a unei intrigi conduse exact, asta da. S-a găsit un stil efecace, o tehnică, o imagine-standard — există imaginea filmelor dinainte de război, o iubesc, îmi place foarte mult — scrie surprinzător, Truffaut, autosuspectîndu-se de «nostalgie reactionară»...

Cinema comod, cinema de actor, cinema-teatru, cinema-melodramă, cinema-schemă, schemă la fel de schematică și monotonă ca a filmelor de după război, cu schemele lor. Dar schemă de mare interes popular, schemă după care lumea aleargă la tribunale și se adună în stradă sau rămîne prinită la ferestre cînd perdelele sînt ridicate ca o cortină — de aici



FILME DE MIERCURI NOAPTE

MELE ERCURI APTEA



Bette Davis și Erol Flynn, Elisabeth și Essex — o telenoapte memorabilă.

caracterul ei teatral. Schemă de fapt divers din eposurile populare, de care însă multă vreme nu ne-am ocupat: o femeie, de pildă, strică viața unui bărbat căsătorit cu o altă femeie. Cum dracu să nu alergi, cum să întorci capul, cum să închizi televizorul?

Schema

Eu cred că o mină magică a adunat la telecinematecă, într-o antologie a genului, tot ce s-a construit mai tipic pe această temă. (Știu că n-a fost magie, ci o condiție cu totul realistă, a ofertei). «Iubirea lor»: o guvernantă intră într-o casă de nobili și baronul... și copilul baronului... și nevasta baronului... «Dor nestins»: o femeie intră în viața unui bărbat căsătorit, care are un copil... și copilul... și femeia... «Intermezzo»: o tină pianistă se îndrăgostește de un virtuoz care își are familia lui... și copilul virtuozului... și pianista tină... «Cazul Paradis»: o nobilă criminală și un avocat care se îndrăgostește de ea, deși acasă, o soție... «Nu am fost singuri»: o guvernantă austriacă în casa unui medic englez care are o soție imposibilă și un copil adorabil... și soția...

Nu voi spune că schema se salvează prin jocul actorilor. Nu văd ce trebuie salvat în această schemă. Ea e viguroasă, dramatică, infinită ca monotonia. De ce s-o salvezi? Fiindcă azi sistem antisentimentalist? Antimelodramatic? Cu antisentimentalismul e ca și cu apolitis-mul: e un fel de a spune cu mai multe litere că faci o anume politică, respectiv — că ai sentimente. Antisentimentaliști — o știu din proprie experiență — nu sînt decît sentimentali mai concisi, cu mai puține cuvinte, cu mai multe litere. Nu de pe poziția lor suspectez aceste filme. Și nici de pe aceea a antimelodramei — și ea o opoziție fără fundament. Mai mult: voi

spune că acasă, la televizor, am văzut una din cele mai frumoase melodrame hollywoodiene: «Nu sîntem singuri» cu Paul Muni și Flora Robson, un Paul Muni uluit în fața căruia păleau toți «ai noștri» de la Mastroianni la Belmondo. O mină melodramă, o poveste de o demnitate și o duioșie care întîlnia în final acel «cinic», «inuman» și «străin» Meursault al lui Camus — din care se trage, zice-se dar nu e adevărat, întregul nostru modern cinism. E amuzant că — în investigațiile mele — tocmai acest film, de departe tot ce a adus mai frumos telecinemateca, a impresionat cel mai puțin publicul în halat și papuci: «melodramă...» «marmeladă...» spuneau amicii doborîți de «Iubirea lor» — această perfectă sinteză, această cibernetică programare a marilor situații de la sublim la ridicol, de la Dostoievski (amantul și amanta găsind un loc de reculegere pentru vinovăția lor la căpătîiul unui copil în agonie) pînă la nu vreau să spun cine (cei doi nu se vor săruta în tot timpul filmului, iar atunci cînd odată el îi sărută mina, în clipa aceea apare preotul care îi vede...). Dar nu știu cîți au înțeles finalul din «Nu sîntem singuri» — cu dramatica detașare de viață (cîtuși de puțin «melo») a lui Muni, cu superioritatea camusiană a omului care știe că nu mai are de ce și cum să se impace cu lumea asta, cu lumea asta nătîngă, nătîngă, nătîngă.

Suspiciunea

În fond, de la aceste finaluri încep toate bănuielele mele. Nu mă enervează convențiile lor — care convenții în 1968 cînd oame-nii mari sînt impușcați cu arme convenționale ca pușca și pistolul? — nici caracterul teatral și abundenta de dialog, nici cultul vedetei — la care, totuși, responsabilită telecinematecii își dau o adeziune prea facilă, ciclurile fiind axate pe «monștri sacri» și

de loc pe regizorii mari. (Pînă și «Alexandr Nevski» a ajuns să fie prezentat ca un film al lui Nikolai Cerkasov!) Dar nu vreau să cad în cronica telegenică, să încalc teritoriile altora. Ceea ce nelineștește, în cazul acestor filme date pe mina marelui public să se înfrupte din ele cu cafeleuța alături, este lipsa oricăror mari nelinești, doza de cloriform etic și estetic care se inoculează în spectatorul vrăjit de dramă și actorul preferat. Nu-i vorba, desigur, de happy-end-urile abundente, ironizarea și refuzarea happy-end-ului sînt mîndria unor croniciari automa-tici, cu tot atîtea prejudecăți nonconformiste, cît conformismul clasic. Există happy-end-uri mai dureroase decît o sinucide-re — cum realizează, fără a fi înțeles, un Jacques Demy sau pe o spirală de astă dată a geniului, Buster Keaton. Deci nu happy-end-ul, ci cumințenia — fie și în tragism — a poveștii. Povestea nu se depășește niciodată pe sine. Unul moare, altul trăiește, unul e judecat, altul se întoarce acasă, virtutea învinge, viciul e dezarmat — totul te liniștește, te asigură că lumea nu cade în capul nimănui. Joi dimineața discuți story-ul cum ai discuta întîmplările stră-zii și înalți ode către Bette Davis sau Paul Muni. E o comoditate dusă prea departe. Firește, sînt filmele unei epoci care așa se dorea, așa se visa — imperturbabilă, stabilă, din cînd în cînd aruncînd o privire cinematică asupra etern-umanului și exclamînd ușor înfiorată: ttt! Impresia fundamentală lăsată de aceste filme cu actori mari și regizori mediocri, cu povești foarte accesibile și finaluri omenești e de «tft» — cu tot ce e bun și rău în onomatopeea asta fără fior, ferită de fior. Or tocmai asta mă înfioară mai neplăcut decît un film «tare», de groază...

Radu COSAȘU

FILM ÎN SEC.XIV



Aflîndu-mă în fața unui tablou de Ucello m-am surprins exclamînd: «se făcea film încă din secolul XIV»!

Frecventarea muzeelor și, în lipsa originalului, a albumelor de artă, te obligă adesea la complicații de structură între pictură și film. Însemnările de mai jos sînt căutări ale unor urme «cinematografice» în secolele îndepărtate.

Moment de conjugare între știință și artă, Renașterea anunță secolele XIX și XX, secolele în care aparatele de fotografiat și filmat deveneau instrumentele de lucru ale unor noi artiști: fotografii și cineaste.

Din relatările lui Vassari, renumitul arhitect Brunelleschi a realizat în secolul XIV un aparat optic compus din două panouri mici pe care erau reprezentate clădirile familiare florentinilor: Baptistarul, văzut din piața centrală a Catedralei, și Palatul Seniorei. În jurul lor erau dispuse străzile ce le înconjoară. Ochiul privitorului se plasa în dreptul unei mici deschideri centrale a panourilor. Întreg acest dispozitiv era urcat pe un platou metalic care reflecta cerul; în fața panourilor, la ceaaltă extremitate, era plasată o oglindă care reflecta compoziția. Printr-un joc optic de un mare rafinament, privirii i se înfățișa peisajul în care clădirile și spațiul care le învăluia erau cuprinse într-un sistem unic, în raportul lor de apropiere și depărtare.

Alberti, cunoscutul om de știință și teoretician al artelor, a inventat și el un aparat denumit intersectorul: și el un aparat pe care era fixată o pînză foarte fină, străvezie, divizată în pătrate egale, paralele cu cadrul. Pictorul trebuia să țină acest cadru în fața ochiului său și obiectul pe care dorea să-l picteze. Rigurozitatea științifică l-a condus pe Alberti la această metodă de transcriere geometrică a realității. Între cele două concepții, între virtualitatea imaginărilor a aparatului lui Brunelleschi și valențele unei redări veridice, ale aparatului lui Alberti, spațiul pictural renașterist așea să-l definească coordonatele. În ambele cazuri avem de a face cu aparate intermediare între realitate și reprezentare, artistul fiind considerat în dubla ipostază de observator științific și creator imaginativ. Moment de anticipare a aceluiași raport care avea să interpuină între lume și imaginea cinematografică, aparatul de filmat — acest miraculos instrument de redare fidelă, dar și de transfigurare artistică a realității.

Cadru pictural — ecran

Pregătită de căutările creatoare anterioare — perspectiva, legea neclintită de la Renaștere și pînă în epoca modernă, semn plastic cu ajutorul căruia orice privitor de tablouri a învățat să citească realitatea spațială cuprinsă în suprafața plană a acestuia, a însemnat o cotitură în limbajul pictural. Ne-am învățat într-altă cu regulile acestei gramatici picturale de valorare și separare dimensionată a planurilor, încît nici viziunea cinematografică nu însemnă o selecție vizuală total dezlegată de ea. Noul orizont deschis de perspectivă a însemnat o evoluție cu profunde consecințe în conștiința și

psihologia artistului și a privitorului de artă. Momentul mi se pare asemănător cu momentul descoperirii cinematografului; se impuneau noi viziuni, noi coordonate spațiale. Pictura renașterii cucerea adîncimea spațială, cinematografia — mișcarea în spațiu.

La început, recurgînd la o anume scenografie: fundaluri, ziduri, panouri decorative, pictorii italieni din vremea Renașterii plasau modelele îndrăgînd să creeze în jurul lor doar un spațiu scenic cubic, imaginari (Giotto, Fra Angelico). Există în ezităriile acestor primi pași, ceva din soviața celor ce minuiu la începutul aparatului de filmat și înregistrau doar un tablou teatral familiar ochiului și psihologiei lor.

Într-una din celebrele «bătălii» ale lui Ucello, în primul plan se înfruntă două armate, amestec nedefinit de trupuri, zale și cai, fulgere de lumină și umbră, în care doar linia lăncilor indică situația ofensivă sau defensivă a armatelor înclinate; cel de al doilea plan: cărări dezordonate străbat un cîmp lăptos, îndreptîndu-se spre tumultul bătăliei din primul plan. Pentru a sparge calmul acestei regiuni a tabloului, un iepure este urmărit de o ciine într-o goană paralelă cu lupta. Din colțul spre care se îndreaptă iepurele fugărit, într-un al treilea plan al acțiunii, o armată de întărire se îndreaptă spre cîmpul de bătălie. «Filmul» acestei lupte nu este numai vizual; ordonarea compozițională, sugestia plastică sînt alături de perfecție încît fiecare plan al acțiunii își are parcă și un fundal sonor. «Ecranul» pictural capătă noi dimensiuni prin alăturarea unor planuri diferite de acțiune, prin alteranța ritmică a tumultului și a calmului, a petelor de culoare, a liniilor verticale și orizontale. Montajul, tehnica artistică pe care ne-am obișnuit s-o socotim specifică filmului, exista așadar, încă în secolul XIV.

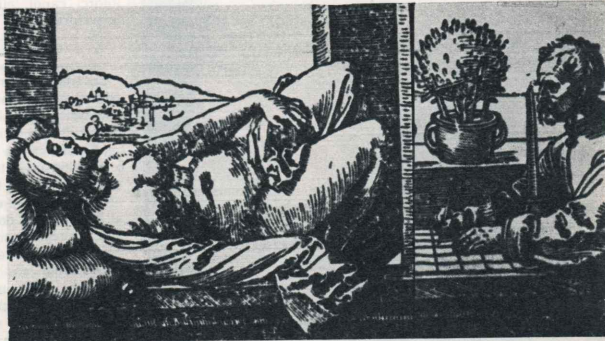
În domeniul înnoirilor figurative ale Renașterii italiene, un loc aparte îl ocupă veduta: deschidere spațială, reastră de pătrundere în cadrul pictural al unor acțiuni paralele ori succesive în afara obiectului propriu zis. Veduta are aproximativ efectul unui traveling cinematografic: apropierea ori depărtarea de un detaliu (peisaj sau personaj).

Pentru mulți, căutările creatoare ale Renașterii au însemnat efortul cuceririi unei fidele redări a realității. A apărut astfel falsa idee a unui «naturalism» al Renașterii, idee ce amintește nu mai puțin falsa concepție după care filmul este o artă care prin excelență copiază realitatea. Altfel pictorul cit și cineastul însă caută să exprime semnificația acestui semnificativ (realitatea) și s-o comunice semenilor lor prin mijloace proprii.

Am ales cîteva exemple de tehnică inovatoare a picturii renașteriste italiene, pentru a arăta cum se naștea un limbaj pictural cu profunde urmări și cum filmul, demn urmaș al acestei arte, inventîndu-și propriul său limbaj, nu a putut să nu țină seama de sintaxa și semnificațiile lui vizuale, profund înrădăcinate în psihologia privitorului. Cu ochiul astfel educat, cineastul caută, selecționează și ordonează semnificativ un material față de care are un mesaj specific de transmitis.

Epică — pictură

Leonardo da Vinci spunea: «Pictorii trebuie să picteze două lucruri:



Intersectorul lui Alberti — o «vertebră» a viitorului aparat de luat vederi.

omul și ideile umane» și pentru aceasta le recomandă să observe oamenii atunci cînd discută, cînd se enervează, cînd se întristează (în general în momentele de emoție), pentru că în aceste clipe poate fi sesizată mișcarea sentimentelor și idelilor. Dar, recomandă marele creator al Renașterii, aceste observații să se facă cu mare discreție, pictorul să nu fie văzut, pentru că emoțiile nu mai sînt autentice atunci cînd oamenii se știu observați. (Nu ar putea prefata aceste rînduri un studiu despre «ciné-vérité»?)

Alegerea actorilor (modelelor), decorul, costumul sînt pentru pictor tot atîtea etape pregătitoare — ca și pentru cineast (atît filmul cit și pictura aspiră — nu o dată — la a fi documente de epocă). În pictură însă cele trei elemente sus-menționate, asociate gestului, trebuie să «vorbească» privitorului despre un fapt adevădat cunoscut dinainte. Privitorul nu caută într-un tablou atît anecdotică de la care s-a pornit cit modul cum ea a fost înfățișată. La un film, spectatorul este obișnuit să vină pentru a lua

contact cu un subiect și interesul lui este îndreptat în special către aceasta. Comunicarea între cineast și public se va face în primul rînd pe linia acțiunii filmice.

Orice spectator de tablouri are un dialog cu vizibilul căutînd în semnele plastice pe care a învățat să le descripte semnificația unor realități. Spre deosebire însă de film, pictura oprește în loc un moment al mișcării. Acest moment static al narațiunii picturale poartă în el potențialul mișcării atît în spațiu cit și în timp. Tabloul este o sinteză a staticului cu dinamicul totul se mișcă fără a se mișca.

Spectatorul de film se integrează acțiunii pe care o urmărește fără efort în desfășurarea sa continuă; pri-

viatorul de tablouri trebuie să-și compună propriul său «film». De aceea prin imagini-simbol, prin metafore picturale, dramaturgia tabloului s-a perfecționat de-a lungul veacurilor.

Scrînd despre pictura olandeză, Claudel observa: «Aceste flori, aceste fructe, pe o masă, acea sticlă pe jumătate plină, șunca și pinea de pe un șervet, acel bolnav căruia i se ia pulsul, acel bărbat care îmbracă pe femeia sînt antrenări într-o conversație, ori care ascultă muzică, acei oameni strînși în jurul unei sticle de vin, ori al unui castron cu supă, se fixează pe rețină și dincolo de ea în memorie, căpătînd importanța solemnă a unui lucru care nu va mai dispărea, încordînd în DURATĂ (sublinierea noastră) un moment de oprire și luminînd prin aluzie misterele bucătăriei noastre psihologice».

Moment de oprire, tabloul este cadrul unui montaj realizat de privitor în chiar momentul contemplării, prin asociații narative. Acolo unde cana este pe jumătate plină, cineva a băut



Bătălia lui Ucello — montajul, cadrajul, ritmul imaginii vin de departe.

anterior, acolo unde unui bolnav i se ia pulsul, un diagnostic va fi pus ulterior ș.a.m.d.

În filmul lui Alain Resnais, «Anul trecut la Marienbad», aparatul de filmat este într-o continuă mișcare, personajele sînt într-o continuă plimbare și totuși spectatorul rămîne cu imaginea unui cadru static. A fost și în dorința cineastului să pecetluiască soarta celor două personaje într-un timp nedefinit, într-un spațiu fix, implacabil ca și destinul lor; de aceea a condus astfel mișcarea aparatului și a personajelor de-a lungul coridoarelor și a grădinii, printre grupurile

de oameni și grupurile statuare, încît impresia finală este aceea a unui tablou ce înfățișează două personaje fixate în peregrinarea lor spațială și temporală. Simbolul plastic al cărilor care nu duc nicăieri sau se pierd în tufșuri întunecate, al culoarelor fără ferestre, poate fi comun atît picturii cît și filmului și nu cred că greșesc spunînd că nici o semnificație nu-i va scăpa tabloului care în felul său specific poate exprima ideile acestui film. Mai mult, cred că o pictură cu titlul «Anul trecut la Marienbad» ar fi șocat mai puțin decît filmul cu același nume, pentru că ne-am obișnuit să căutăm în pictură, dincolo

de aparențe, metafora picturală, în timp ce sîntem prea puțin adaptați să descifrăm idei și metafore cinematografice, dincolo de acțiunea unui film. În acest sens, lecția sugestiei picturale mi se pare utilă pentru cinefil.

Publicul

«Pictorul, prin operele sale, caută să placă mulțimii», scria Alberti și acest credo artistic devansa cu cîteva secole un alt credo artistic: cinematografia este o artă ce se adresează marelui public.

Cultura picturală era la îndemîna multîmilor încă din biserică (va mai dura mult pînă la primele muzee) și totuși, încă de pe atunci, Leonardo da Vinci formula dezideratul unui public avizat în problemele artelor. Cultura cinematografică nu se poate realiza doar în sala de cinematograf, primele noțiuni trebuie deprinse în contact cu marile opere ale artelor ce participă la sinteza creatoare — filmul. Dar acel public cult căruia i se adresează arta filmului — ca artă — nu este încă atît de numeros pe cît și-l propune credo-ului mai sus enunțat.

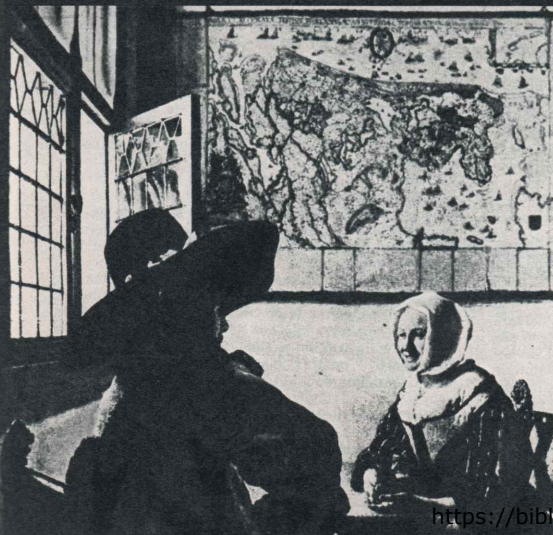
Ne pronunțăm cu mai puțină sfială atunci cînd spunem că cinematografia se apropie de tehnică și avem scrupule și rigori atunci cînd trebuie să atragem atenția că arta filmului este rudă bună cu pictura, cu filozofia, cu literatura. Nu este deci de mirare că spectatorul insuficient pregătît pentru a veni la un film ca la o manifestare artistică pentru care este necesară o anterioară educație, va refuza adesea efortul intelectual.

În trecutul de care ne-am ocupat, au existat dispute în privința acceptării picturii printre celelalte arte. Și filmului i s-a contestat multă vreme acest drept. Astăzi, socotită fără îndoială ca o artă, cinematografia, și împreună cu ea pictura, au menirea să educe artistic ochiul spectatorului. Asimilînd în unele din creațiile sale remarcabile lecția picturii, cinematografia devine la rîndul ei un magistrat al plasticii contemporane cu care întreține un dialog viu pe linia specificului său dinamic. Anticipînd viitorul, aș spune că aceste două arte — pictura și cinematografia — colaborînd, își vor îmbogăți vocabularul limbajului lor plastic și vor crea noi orizonturi vizuale.

R. FLORIAN

Vermeer: Soldatul și tîna care ride (1657) — un plan general în care «povestea» e clară...

...și un «detaliu» al scenei — care ne conduce ușor la «banda sonoră», la replică, la muzică.





FILMÎND ÎN CASA LUI GEORGE CĂLINESCU

Pe lângă dorința comună de a călători prin lume (ucisă parțial de filmele documentare tip Ivens) am întreținut mulți ani, vie, dorința de a cunoaște casa în care trăia George Călinescu. Pentru că, mărturisesc, îl iubesc pe Călinescu; pentru că nu știu o carte mai fascinantă decît «Istoria literaturii române»; pentru că această carte m-a învățat să gîndesc critic cultura. Și una din marile mele mișcări este aceea că «Istoria» lui Călinescu nu poate fi tradusă.

Nu m-am lăudat niciodată cu diploma Facultății de cinematografie, dar mă laud mereu că dețin un exemplar al Istoriei lui Călinescu. Nu am avut norocul de a frecventa un curs al lui Călinescu; îl consider, totuși, profesorul meu cel mai important, dacă nu chiar singurul.

De multe ori declarațiile de dragoste par ridicole. Totuși, așez aceste declarații, mai ales de cînd au început să apară destui anticălinescieni. Nu mi s-a părut niciodată rușinos să mă duc în Floreasca pe strada Vlădescu și să privesc, din colțul unde înțorcea încă tramvaiul 5, casa aceea ciudată, misterioasă, în care trăia de cîteva decenii George Călinescu. Uneori, mi se părea că-l zăresc...

Iată de ce, foarte sincer, cred că sînt un privilegiat al soartei și, evident, al cinematografiei — pentru că filmez în casa lui Călinescu. Un fel de privilegiat ca cei trimiși prin marile orașe cinematografice ale lumii. Îi sînt recunoscător, în primul rînd, doamnei Alice Vera Călinescu, care a admis să fie filmată casa pentru cei care continuă să-l iubească pe George Călinescu.

Filmez cu prietenul meu, operatorul Costea Ionescu-Tonciu. Am făcut împreună aproape 20 de filme, în cele mai diverse locuri; dar niciodată nu cred să fi lucrat într-un climat mai emoționant.

Nu vreau să anticipez în cuvinte imaginile filmului. De altfel mi se par foarte antipatice declarațiile cineștilor despre filmele la care lucrează, mai antipatice decît copertile revistelor de cinema. Deci, mă rezum în rîndurile următoare la însemnări necinematografice.

Casa lui Călinescu este pasionantă ca o pagină din «Istoria literaturii» și fiecare colț al casei este conceput în stil călinescian. Cînd a descris-o în «Bietul Ioanide», Călinescu privea prin geamul biroului său: curtea mică cu bazine și arteziene, fragmentele de sculptură antică răspîndite printre plantele aparent crescute haotic, chiliile din zidul care împrejmuiește casa, corpul svelt al clădirii mai noi — cu coloane din cărămidă roșie — broască testoașă plimbîndu-se pe marginea bazinei și canalul Lil, cîntînd în colivia atîrnată de o creangă a celui mai bătrîn copac din curte. Toate acestea într-un spațiu la fel de mic ca al celorlalte ogrăzi din vecini. Ca să se detașeze, sau ca să se obiectiveze față de intimitatea casei sale, ca să o vadă mai mare sau pur și simplu ca să o vadă altfel — Călinescu privea printr-un binoclu întors, prin lentilele care îndepărtează.

Noi am încercat să privim casa altfel, prin lentilele care apropiere.

Călinescu ținea foarte mult la această casă, zidită în inima unui cartier nevoiaș. La început a fost o casă oarecare, asemănătoare celorlalte din vecini; de-a lungul anilor a adăugat noi ziduri concepute după gusturile și dorințele sale. A fost arhitectul, antreprenorul, inginerul și chiar zidarul acestei case. Corpul mai nou are structura și farmecul celei mai ciudate minăstiri din Moldova: Dragomirna. Prietenii arhitecți, cînd au văzut planul, i-au prezis că n-o să țină, că o să se dărîme în mai puțin de un an. Casa rezistă. (Povestea s-a repetat și în cazul romanului «Bietul Ioanide» care rezistă și el.)

Un palat venețian suprapus pe o gospodărie țărănească. Așa am rezumat în scenariu casa lui Călinescu. Fiecare obiect din casă reține, ca un disc cu turație lentă, cîte o amintire.

Mobilierul, obiectele, tablourile sînt alese și răspîndite prin încăperi cu un rafinament călinescian, care sfidează orice canon decorativ. Într-o cameră de cîteva metri pătrați, armonizate savant, obiecte aparținînd unor culturi și civilizații despărțite de secole și continente. Alături de o ladă florentină, o tapiserie orientală, un scrin (dal' scrinul negru), cu picioare de căprioară, pe o scoarță oltenescă; gravuri din evul mediu și, pe același perete, icoane pe sticlă și tablouri impresioniste; într-un colț, instrumente populare ale muzicii mongole, și alături, pe un trepid, o partitură de Bach. Pe tavan sub o grindă masivă, o lustră de cristal. Și descrierea poate fi continuată astfel, pe multe pagini.

Tablourile numeroase pot ilustra toate capitolele istoriei picturii românești; au fost alese de un critic care iubea arta în toate manifestările ei. Călinescu compunea muzică, inventa figuri noi de balet, cînta la vioară, desena, făcea pictură și fotografie. (Răsfoind un album cu fotografii, Costea Ionescu a descoperit — cu surprindere — compoziții și unghiuri originale care depășeau cu mult amatorismul). Totul cu amprenta lui Călinescu. Comanda copii după tablouri celebre dar impunea modificări sau adăugiri. Într-un celebru Tizian a fost inclus și Fotează, cinele favorit al casei timp de 14 ani. Peisajul dintr-o compoziție a lui Botticelli a fost înlocuit cu un peisaj de pe Valea Prahovei. Despre portretul în ulei pe care i l-a făcut, Ciucurenea obișnuia să povestească următoarea anecdotă: pictorul lucra ziua; seara după ce pleca — el, Călinescu, rețușea portretul adăugînd tușele sale proprii. Cînd pictorul și-a terminat opera, scriitorul i-a mărturisit colaborarea, spunînd că de fapt, portretul poate fi intitulat și autoportret.

Aceeași aparent ciudată compoziție și în bibliotecă. Nu există sistematizări universitare, clasificări zecimale etc. Alături de exemplare bibliofile din clasicii latini — Le Vicomte de Bragelonne în ediție «poche»; un eseu existențialist lîngă Dante și așa mai departe. Pe o măștuă încrustată cu sîdef, o ediție rară din Diogene, deschisă la un portret al filozofului.

Cîteva fotografii de la cursurile sale universitare. Auditori îngheșuți în amfiteatru, pe jos, pe culoare, în jurul catedrei. Cursurile lui Călinescu n-au fost obligatorii, dar nici nu era nevoie de îndemnuri disciplinare pentru că fiecare prelegere era socotită, totdeauna, un eveniment cultural. Nu se găsea oricum o sală suficient de încăpătoare pentru sutele de entuziaști care vroiau să-l asculte și să-l vadă. Numai zvonul că va vorbi undeva Călinescu, la o anumită oră, aduna sute de oameni, cu un ceas mai devreme.

«Cîți dintre profesori ar îndrăzni să se lase fotografiati: — întîși neglijenți în iarbă... — în pantaloni scurți... — cu capul vîrît într-un panou din acela caraghios, marinar în furtună», și cu expresia de rigoare...?

Un serial fotografic: Călinescu, mascat și cu un pistol amenințînd, somînd colaboratorii instituției al cărui director era, să coboare dintr-un autobuz «Ziss», cu mi-nile ridicate, ca dintr-o diligență far-west...

Colaboratorii jucau scenariile protesorului cu o plăcere intelectuală unică. De altfel toți colaboratorii pe care i-am cunoscut și care îi spun cu venerație dar familiar «Profesorul», au împrumutat cîte ceva din farmecul, deagărea originală, inteligența omului lînga care au avut fîcirea să trăiască. Toți par iradiati de geniul călinescian.

Rătăcită într-un album — o carte de vizită: «G. Călinescu — profesor». Attî. Suficient. Cînd ești George Călinescu, ce să mai pui pe o carte de vizită?

Pe birou, ultimul manuscris. Cîteva rînduri și cîteva linii, începînd pe marginea hîrtiei, un desen:

«Cronica optimistului» (subliniat) — «Cîtînd pe poezii tineri, la întîmplare, spre a mă familiariza cu ei, fără nici o intenție...»

Cu aceste rînduri se termina Opera lui G. Călinescu. Cu un gînd interupt despre tineri. A urmat prima zi de vineri fără «cronica optimistului».

Material filmat, în arhivă? Extrem de puțin. Cîteva planuri vorbind la tribună; dînd autografe într-o librărie; un singur sincron, destul de scurt.

Înregistrări? Puține. Le-a făcut singur, acasă, pe un magnetofon troglodit.

Iolanda Balaș a fost filmată cam de o sută de ori mai mult. (Toată stîmă pentru săriturile ei, dar cred că gîndirea și opera lui Călinescu ar putea să poarte valorile românești în lume cu un succes mai mare și mai statornic).

Mă resemnez: Ion Barbu, Blaga, Vineu, nu au fost filmăți niciodată.

Deși nu este o superproducție pe eastman, deși nu este decît un scurt metraj (limitat strict la 10 minute), sau «o completare» (cum o să-i spună tovarășii de la Difuzarea filmelor), deși n-o să aibă peisaje și nori pe muzică de Bach (cum preferă, în ultima vreme, criticii, documentarul nostru), filmarea «casei lui Călinescu» este o sărbătoare pentru un cineast.

P.S. Doamne, nu cumva să-i vină unui arhitect sistemă-tizator ideea că ar trebui extinse blocurile turn și pe strada Vlădescu!

Doamne, poate îi vine cuiva ideea că strada Vlădescu s-ar putea chema «strada George Călinescu»!

Erich NUSSBAUM

re
e
a
-
it
ia
u
a,
o
e
a
a
l,
i.
it
o-
u
c:
e
-
a
ă

i-
ul
ii,
u
e-
nt
u
ra
u

ji:

s,

ol
ui
ii-
ă-
pe
a-
il,
u
ii-

cu
u,
ra

ții
ci

u.
de

a-
e;

un

ai
n-
le
c).
st

nu
e),
la
pe
ii,
u»

a-
pe
cu

M



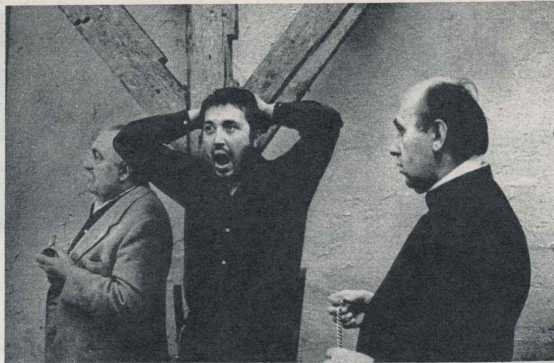
Un palat venetian subțops pe
o gospodărie țărănească

„Vicomtele de Bragelonnay” lângă
un eseu existentialist

...pe o carte de vizită: „G. Căli-
nescu — profesor”



Protagonistul filmului «Jurnalul lui David Holzman» — un om cu vocație de regizor



Dacă Pesaro ar fi avut un Palmares, «Anii lui Christ» s-ar fi situat în frunte.

PESARO'68

anul 4, anul 1
sau anul 0?

Zburam la 6—7000 de metri înălțime, cu 6—700 kilometri pe oră, de la Zürich spre Roma. Un titlu din «Corriere della sera» mi-a atras, subit, luarea aminte: «In pericol la Pesaro — Mostra «Noului Cinema». Destinația călătoriei mele era Pesaro, Mostra del Nuovo Cinema. Firesc, am dat atenție maximă reportajului consacrat evenimentelor (ieșite din comun) care au «însoțit» cu o seară înainte inaugurarea festivalului. «Vintul de nebunie» care a cutremurat în această primăvară lumea osificată a festivalurilor se abătuse, deci, și asupra confruntării cinematografice de la Pesaro. Era o realitate. Dar îmi lipseau o seamă de explicații. Știam, doar, că Mostra de la Pesaro s-a opus, încă de la prima sa ediție, concesiilor comerciale și extraartistice care s-au încetățenit în tradiția festivalurilor occidentale. Știam bine, de asemenea, că Pesaro este locul de întâlnire al «Noului cinema», și deci, prin forța lucrurilor, festivalul are obiective și funcții diferite, mai progresiste în substanța lor, decît alte competiții cinematografice ale zilei. Cum se explică, atunci, incidentele produse la festival? Aveam să aflui unele (scuzăzile *unele*) răspunsuri la fața locului.

La Pesaro, cerul era innorat. Norii — metafora prea e la îndemînă pentru a putea fi ocilită — planau și asupra festivalului. A doua zi după inaugurarea agitată a Mostrei (proiecțiile au fost întrerupte de nenumărate ori), o incertitudine generală plutea în aer. Nimic nu mai era sigur: nici ce filme figurează în programul zilei respective, nici ora spectacolelor, nici tema obiectelor dezbateri care însoțesc proiecțiile. Sub semnul îndoielii era însuși Festivalul. Și totuși... Nu fără incident, nu fără convulsii, Pesaro 4 a izbucnit în cele din urmă să-și desfășoare lucrările, dacă nu normal, cel puțin pînă la sfîrșit. Este, în condițiile date, o mare performanță. Și un semn de forță al acestui festival, fără o deosebită platformă mondială, dar *ținăr* prin definiție.

Hotărît lucru, pe țărnul italian al Adriaticei, la Pesaro, cea de-a patra întâlnire a «noului cinema» a ieșit din tiparele tradiționale ale festivalurilor cinematografice. Este bine știut faptul că, încă de la prima sa ediție, Mostra de la Pesaro făcea notă discordantă cu multe din competițiile internaționale ale filmului. În această primăvară, finalitățile confruntării cinematografice de la Pesaro s-au aprofundat. Pesaro anul 4 reprezintă, pentru mulți, prin cotitura marcată, Pesaro anul 1. Si nu doar ca un joc de cuvinte, nu ca o simplă butadă, se poate afirma că în orașul lui italian s-a făcut anul acesta o încercare de tranziție între un festival al «noului cinema» și un *nou* tip de festival cinematografic. Între «mostra del Nuovo Cinema» și «Nuova mostra del cinema»...

În ce a constat, în ce constă, în ce ar putea consta *noul*? Încă în manifestul-program al actualiei ediții au fost evidențiate apăsător cîteva dintre premisele care au determinat eliminarea brutală a «tradițiilor» festivaliere. S-a pornit de la constatarea, nu lipsită de adevăr, că problema cinematografului constituie astăzi una dintre cele mai urgente și mai generale «probleme culturale» europene, și nu numai europene. S-a mai pornit de la constatarea, nici ea lipsită de adevăr, că festivalurile cinematografice occidentale sînt, aproape fără excepție, instituții evident subordonate unor me-

canisme extraculturale. Și s-a mai pornit de la multe alte constatări, cel puțin parțial adevărate. Unde s-a ajuns? S-a ajuns, firesc, la forme de protest simplu și direct împotriva falsificărilor de conștiință. Un fapt, dintre toate cele petrecute la Pesaro, este, îndeosebi, semnificativ. După fel de fel de incertitudini, cauzate de întreg arsenalul de evenimente care zguduie explozii și tot mai ritmic societatea apuseană, Pesaro și-a cucerit o certitudine: s-a demonstrat practic, în cele din urmă, că aceleași linii de forță care s-au opus festivalului de la Cannes au acționat la Pesaro în sensul *susținerii și consolidării Mostrei*. Afirmările și negările nu s-au născut însă de loc comod, și nu numai în focul unor convulsionate lupte de opinii. Ele s-au născut pînă și în «lupte de stradă». Termenul poate soca, asociat unui festival cinematografic. Dar aceasta a fost realitatea la Pesaro. Provocările extremiste (fasciste) la adresa tendințelor angajate ale Mostrei au fost adesea rezolvate prin forță. Cineaștilor — și ne referim, evident, la cei mai combativi susținători ai ideilor novatoare și pro-

gresiste: regizorul comunist Valentino Orsini, directorul Mostrei — Lino Micciché, veteranul Cesare Zavattini și mulți alți (tineri) regizori, ale căror nume sînt îndeobște asociate «noului neorealism» italian, precum Marco Bellocchio, Liliana Cavan, Mario Schifano, Paolo și Vittorio Taviani, Bernardo Bertolucci, Gianni Amico — cineaștilor deci, li s-au alăturat numeroși muncitori, numeroși studenți din Roma, din Urbino, din Rimini, o mare parte din populația orașului Pesaro, pentru afirmarea cît mai pleneră a caracterului democratic al Mostrei. Și pentru apărarea, pentru consolidarea Mostrei.

În contrast cu «tradițiile festivaliere», numeroase aspecte specifice Mostrei de la Pesaro au scos în evidență dimensiunile grave ale prapăstiei care separă acest festival de altele, asemănătoare uneori doar prin nume. Larg deschis tuturor, intrarea fiind — pentru prima dată — *liberă* la toate manifestările sale, Festivalul a propus astfel, o *idee nouă*, o platformă nouă pentru restructurarea relației (adesea viciate) dintre film și spectator. Semnificativ, foarte semnificativ — spectacolul sălilor din Pesaro. Renunțarea, apoi, la tot arsenalul cinematografic care copleșește — prin mondenitate sau prin mercantilism — marile festivaluri occidentale, a fost o altă realitate care poate constitui o premiză pentru un nou tip de festival. Nici vorbă, la Pesaro, de sturari și starlete, de acea inflație de feteșcanne mai puțin, sau mai mult, sau total dezgolate care urcă (prin festivaluri) «treptele gloriei», așa cum o cer savantele rigori ale publicității. Nici urmă de fastuoase micro-sau macro-rochii de seară. Nici urmă de fracuri. Producătorii — cele mai active personaje ale altor festivaluri — au rămas acasă. Au rămas acasă și jurații. Publicul, opinia publică, a fost singurul jurat. Premiile sale — aplauzele. Ce premii frumoase puteau să fie la Pesaro!

Absența acestor auxiliare a gîuit, oare, *atmosfera*? Nicidecum. Principalul element de atmosferă a fost entuziasmul public: aplauzele entuziaste, fluierăturile entuziaste... Am asistat la secvențe cu totul și cu totul memorabile: realizatorii argentinieni Fernando Solanas și Octavio Getino, de pildă, au fost purtați pe brațe, minute în șir, după filmul lor din festival; alții, de față sau nu, au fost violent sancționați pentru experimente gratuite, sau pentru banalitatea creației lor. Alt element de atmosferă: *cineaștii*. Mulți regizori, îndeosebi tineri, aflați la primele lor filme. Italieni, latino-americieni, suedezi. Maghiari, cehoslovaci, polonezi. (În festival au fost prezentate filme din 16 țări). Regizori, deci. Dar și actori. Nu sturari, nu starlete. Actorii. Și critici. Critici de film, din mai multe țări decît cele prezente cu filme. Festivalul de la Pesaro a fost în cele din urmă, o tribună de dezbateri, o prelungă și vie «sedintă de lucru». Direcțiile principale ale discuțiilor, prelungite uneori mult după miezul nopții, au abordat pieptis teme social-politice de cea mai strîngentă actualitate. Masa-rotundă consacrată «cinematografului din America latină», de pildă, a reunit preopinienți într-o dezbateră aprofundată privind realitățile unei lumi «în fierbere». Filmele, cele mai bune, au devenit în acest context, argumente

Helena Iñes, actrița filmului brazilian «Față în față».



Călin CĂLIMAN

(Continuare în supliment)

un festival sub semnul istoriei

LENINGRAD '68

Leningradul, ca loc al desfășurării unui festival, ar fi fost, poate, un loc ca oricare altul. Leningradul, ca loc destinat Festivalului Unional, capătă dintr-odată o atmosferă aparte, devine continuarea peliculelor proiectate — câte 4 pe zi — în sala cinematografului «Aurora». Ieși din întunericul sălii unde ai văzut «6 Iulie» sau «Generalul Rahimov», «Contemporanul tău» sau «Nikolai Bauman», ieși din istorie sau contemporaneitatea imprimată pe peliculă și te întâlnești cu istoria sau contemporaneitatea sovietică, cu oamenii, cu străzile, casele, monumentele, inscripțiile care-ți fac cunoscut că aici a locuit, a murit, sau a luptat cutare sau cutare erou. Leningradul este un imens monument pe care și-au pus amprenta două epoci. Epoca lui Petru, epoca revoluției, a războiului. Leningradul are ceva de memorie precisă și necrutătoare, Leningradul pare că nu poate uita nimic din ce-a trăit: nici vremea lui de glorie, nici vremea lui de eroism — revoluția — nici vremea lui de durere — blocada — în timpul căreia jumătate din locuitorii lui au pierit de foame. Tunurile «Aurorei» stau cu fața spre oraș ca «atunci» și oricât ar fi de lustruite, oricât ar fi de argintie silueta «Aurorei», oricât de zimborii și amabili ar fi marinarii care fac de gardă în jurul ei, nimic nu poate spăla locul de amintirea singelui care a curs atunci. Leningradul a făcut revoluția, Leningradul a trăit războiul, Leningradul a supraviețuit blocadei și asta nu se poate uita.

Aceeași senzație de memorie neînduplecată o lasă și filmele prezentate în concurs. Mai mult de jumătate din cele 25 de filme poartă amprenta istoriei. Revoluția, războiul, perioada imediat următoare războiului. Realizate în toate formulele cinematografice și în toate genurile cunoscute. De la film istoric — «6 Iulie», la epopee — «Valul de fier», de la film polițist «Parola e de prisos» până la film-operetă «Nuntă la Malinovka», nici un procedeu tehnic nu e nesocotit, nimic din ce-ar putea face tema mai penetrantă nu este lăsat la o parte. Somptuozitatea ecranului panoramic, expresivitatea alb-negrului, rafinamentul culorii, punerea în cadru, montajul etc. În general, imaginea pare să fi câștigat în ultimii ani o pondere unanim recunoscută, pentru că până și despre cel mai slab film se poate spune cel puțin că are «o imagine interesantă». Rețin pe această linie a exploatarea tuturor mijloacelor cinematografice, punerea în cadru a filmului «Valul de fier» (Mosfilm, regizor E. Dzigan, operator A. Ternerin) care avea adesea grandioarea unui «Spartacus», rețin atmosfera de documentar poetic a filmului «Piine amară» (Moldova-Film, regizor V. Lisenco, operator V. Kolesnikov), rețin nervul și mobilitatea imaginii din «Nuntă la Malinovka» (Lenfilm, regizor A. Tutışkin, operator V. Fastovici), rețin, mai cu seamă, «Triumghi» (Armenia-Film, regizor G. Mallian, operator S. Israelian). Acest «Triumghi» a reținut dealtfel atenția tuturor invitaților la festival. Este o mică poezie în alb-negru, o poezie despre copilărie, despre copilăria unui băiat de fierar. Cu mintea noastră de oameni moderni ne-am dus cu toții la film convingi că vom vedea o poveste de dragoste în trei. Dar nu. «Triumghiul» este de fapt atelierul de fierărie,



Dragostea pentru zilele noastre («Contemporanul tău»)

Dragostea pentru dragoste («Din nou despre dragoste»)



lumea în care puștii a deschis ochii, pe care o descoperă, o iubește și încearcă s-o înțeleagă. N-am văzut de mult o mai frumoasă și sinceră incursiune în universul copilăriei, n-am întâlnit de mult atîta prospețime a notației pe peliculă. «Triumghiul» are ceva din naivitatea crudă și induișată a lui Rousseau — Vameșul.

Așteptat mult și de toată lumea, filmul lui Iuri Raizman, «Contemporanul tău». Așteptat, pentru că era «un Raizman», dar, cred, și pentru că era un film contemporan. Așteptarea nu ne-a fost dezamăgită. Am înțeles un Iuri Raizman așezat, știind bine ce și cum spune, într-un film așezat, solid, serios și conștient de sine. Povestea inginerului care se se luptă cu formulele înșepente, pentru dreptul de a greși dar și pentru dreptul de a-ți repara la timp o greșală, este mai degrabă pretextul unei incursiuni profunde în viața contemporană sovietică cu tot ce presupune ea: relațiile dintre oameni, relațiile dintre generații, prejudecăți învinse, prejudecăți care se mențin încă. Filmul este excelent interpretat și are — și grație interpretării — acea notă de humor

de bună calitate care îi ferește de patetismul uneori inerent temelor grave.

Din păcate, o schimbare neașteptată de program ne-a făcut să pierdem două dintre cele mai interesante filme: «Cruce de piatră» și «Eu v-am iubit». Am văzut în schimb — în cadrul programului de filme în afara concursului — două foarte frumoase pelicule pe aceeași temă, întotdeauna contemporană: dragostea. «Din nou despre dragoste» de G. Natanson și «Treii plopi la Pliuși» de Tatiana Lioznova. Amîndouă se bucură de interpretarea excelentă a Tatianei Doronina. Când spun «se bucură» nu este o fioură de stil, ci adevărul însuși, pentru că această Doronina, actriță de teatru și de puțină vreme și de film, are harul, foarte rar, de a înnoia cu persoana ei orice rol. N-aș vrea să se înțeleagă prin asta că fără ea filmele n-ar fi existat, ci doar că le-a împlinit frumos cu personalitatea ei. «Din nou despre dragoste» are la bază o piesă de teatru, dar transpunerea cinematografică făcută de G. Natanson a știut să se sustragă pericolelor pe care le implică o asemenea bază de pornire. E o poveste tristă și delicată, povestea unei femei pe

care frumusețea n-o fericește, a unei femei pentru care nu există altă dragoste decît cea care se scrie cu majuscule. E un film despre căutarea dragostei, făcut cu mare înțelegere a psihologiei feminine și spus cu simplitatea adevărilor evidente.

Dacă «Din nou despre dragoste» este «căutarea», «Treii plopi la Pliuși» este nostalgia dragostei pierdute. O femeie care trăiește la țară cu soțul și copiii ei, pierdută printre treburile gospodărești, o femeie tandră și robustă, nemăcinată de false bovarisme, înțelege într-o bună zi că trăiește fără dragoste. «Nu m-ai mîngiat de mult» — spune ea, iar replica soțului, replică-cheie a filmului este: «Da, ce ești tu, vitică să te mîngiez?...» ...Un drum la oraș — drum pe care-l face adesea încărcată cu două geamantane cu carne de vînzare — un șofer de taxi căruia i se face milă de neajutorarea ei, o conversație de rigoare din care prospețimea femeii scoate o adevărată minune de comunicare între doi oameni complet străini, un început, poate de dragoste, apoi o înfîlire la care înțîi uită să se ducă, apoi nu vrea, apoi se răsgîndește și finalmente nu mai poate să se ducă pentru că a răstăcit cheile apartamentului și resemnarea ei în fața ferestrei de la care îl vede plecînd, după un ceas de așteptare, resemnarea cumva fericită, pentru că, de fapt, așteptarea aceea era foarte grăitoare. Apoi întoarcerea acasă, cadourile pentru copii, banii luați pe mărfa pe care soțul îi numără cu luare-amînte și o melodie la radio — emisiunea «Melodia Dv. preferată» — pe care ea o cîntase, fals și cu convingere, șoferului de taxi. Și dintr-odată nostalgia, o nostalgie cumplită a dragostei care a trecut pe lîngă ea, poate pentru ultima dată. «Treii plopi la Pliuși» este un fel de «Scurtă înfîlire» dar cu mult mai adevărată, pentru că Tatiana Lioznova n-a literaturizat o poveste din viață, n-a făcut să fie nimic «ca-n filme», ci a lăsat simplitatea și prospețimea întregi și nealterate.

Zece zile, douăzeci și cinci de filme în concurs cam tot atîtea în afară de concurs, un număr imens de documentare, jurnale de actualități, desene animate pe care în mare parte nici n-am apucat să le vedem, orele de proiecte fiind aceleași pentru toate trei săliile în care se vedeau filme. Se poate spune că bilanțul a început să fie cu adevărat fructuos abia după ce am văzut «Contemporanul tău», «Treii plopi la Pliuși» și «Din nou despre dragoste», pentru că, grație lor, fața monumentală istorică a Leningradului, căpăta culoarea vie a contemporaneității.

Eva SÎRBU

KARLOVY VARY '68

*un festival
cu trei jurii*

La festivitatea de închidere a celei de-a XVI-a ediții a festivalului cinematografic de la Karlovy-Vary, președintele acestuia, profesorul Brousil, a ținut să sublinieze că întâlnirea cinematografică din anul acesta și-a propus să pună bazele unui nou festival, a unei noi modalități de întâlnire internațională între cineaști și filmele lor.
Cu începere din 1969 Karlovy-Vary va deveni un festival anual.

Prima măsură luată în acest sens încă de la actuala ediție a fost înființarea a trei Jurii: al autorilor, al actorilor și al tehnicienilor, cu scopul de a reduce și limita la maximum numărul de premii acordate. Din păcate, Juriul Autorilor nu a respectat noul statut al competiției, acordând un număr destul de mare de premii, ceea ce a pus prezidiul festivalului în situația de a-și exprima, printr-o declarație oficială, dezacordul față de Palmares.

Selecția e de vină!

Karlovy-Vary e un orașel pașnic a cărui ambianță patriarhală invită la calm. De aceea, în sala de proiecții nu s-au auzit niciodată fluierături și proteste vehemente ca la alte întâlniri internaționale. În schimb, rare au fost peliculele la care publicul să rămână până la sfârșit. «Selecția, selecția neriguroasă e de vină» se murmură pretutindeni. Dar oare ce putea face comisia de selecție în fața secetelor artistice ce bîntuie mai toate cinematografele, chiar și pe cele cu o producție masivă?

Considerate cele mai interesante filme ale Festivalului, «Amintiri ale subdezvoltării» (Cuba) și «Cînd voi fi mort și livid» (Iugoslavia), au luptat pînă în ultima clipă pentru trofee, împărțindu-și în cele din urmă ex-aequo Premiul FIPRESCI și obținînd fiecare cîte un Premiul Special din cele patru (!) acordate de către Juriul Autorilor. (Filmului cubanez, spre care au mers majoritatea preferințelor i s-a decernat și Premiul Cincuburilor). În «Amintiri ale subdezvoltării», Tomas Gutierrez Alea — regizorul numărul unu al Cubei — ne-a înfățișat procesul de destrămare morală a unui individ incapabil să se integreze ritmului de dezvoltare a noii societăți. «Cînd voi fi mort și livid», povestea unui bărbat care nu poate găsi de lucru decît cu prețul unor serii de concesiile și împlîniri ce îl vor costa în cele din urmă viața, a impresionat audiența prin realismul său riguros (cu nuanțe de naturalism) și abilitatea cu care regizorul



Katharine Houghton debutează într-un film incununaț cu două premii «Oscar» 1967, «Ghici cine vine la cină?»

Zivozin Pavlović jonglează cu acel tragi-comic specific filmelor iugoslave.

Coincidența tragică

Printr-o coincidență tragică, proiecția filmului american «Cu singe rece» (adaptare a best-seller-ului lui Truman Capote), document violent asupra acelei boli a Americii contemporane, numită «crima cu singe rece», a avut loc a doua zi după asasinarea lui Robert Kennedy, ceea ce a făcut ca efectul său asupra spectatorilor să fie cu atât mai zguduitor. Urmărind în primul rînd să sezeze mecanismul psihologic care i-a împins pe doi tineri să masacreze o întreagă familie, regizorul Richard Brooks a reconstituit cu minuțiozitate faptele reale, respectînd cele mai mici detalii, pînă a filma chiar în casa și pe locurile unde s-a produs asasinatul. (Cu «Singe rece» a obținut un premiu special). S.U.A. a mai prezentat în competiție filmul deja celebru în lumea întreagă «Ghici cine vine la cină» de Stanley Kramer, pe al cărui generic figurează alături de regretatul și neuitatul Spencer Tracy, Sidney Poitier, Katharine Houghton și Katharine Hepburn. Din păcate însă filmul decepționează. Punctul de plecare — un negru și o albă vor să se căsătorească dar au de înfrînt prejudecățile ambelor familii — era curajos și pasionant. Dar personajele convenționale și super-idealizate, decorul hollywood-ian luxuos în care se petrece acțiunea, tonul paternalist și lacrimogen adoptat de scenarist și regizor, anulează veridicitatea conflictului și intenția polemică. Convenționalismul și montarea de amplă desfășurare au prejudiciat și filmului «Sechestrul de persoană» (Italia). Considerat o speranță a filmului italian, tînărul Gianfranco Minogio și-a desmișcat de astă dată așteptările suporterilor săi, transformînd problema gravă și de stringență actualitate a banditismului și specelei latifundiare din Sardinia, într-un film de aventuri tip western.

Marele Premiu al Juriului Autorilor și Marele Premiu al Juriului Tehnicienilor l-au consacrat învingător al competiției pe Jiri Menzel, pentru «Vară capricioasă». Într-un minuscul tîrg de provincie, sosirea unei rulote cu un cuplu de acrobați va tulbura viața liniștită a eroilor filmului, iar plecarea ei va readuce tîhna, lăsînd însă celor rămași în urmă, un gust amar. Ambianța de tablou de Le Douanier Rousseau a peliculei e accentuată de contrastul comic și absurd dintre realismul acțiunii și limbajul secolului XVII al dialogului. În ciuda unor momente deosebit de izbutite, încadrate de un început și un final excelent, substanța filmului se diluează pe parcurs, trecîndu-se de la sătura acidă a unui mod de existență neautentic la un comic mărunț și gratuit.

Premiile obținute de «Vară capricioasă» trebuie considerate în primul rînd o recompensă adusă activității de ansamblu a lui Jiri Menzel (recent laureat al Premiului Oscar), unul dintre exponenții de frunte ai Noului Val cehoslovac.

Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină a revenit actriței engleze Carol White (o nouă Julie Christie) protagonista filmului «Biata vacă» de Kenn Loach, care deși realizat cu multă căldură, imbinînd în mod inteligent ciné-vérité-ul cu ficțiunea, rămîne totuși doar o nouă versiune revăzută a lui «Darling». În sfîrșit, premiul celui mai bun actor a revenit sovieticului Nikolai Plotnikov pentru rolul deținut în «Contemporanul tău» de Iuri Raizman, peliculă ce pune cu curaj în discuție unele probleme etice și sociale, apărute pe parcursul dezvoltării societății comuniste.

Privind în urmă, la cele 16 ediții ale Festivalului de la Karlovy-Vary, nu ne rămîne decît să așteptăm cu interes și încredere noua formulă a acestei manifestări, pe care ne-o va aduce 1969.

Manuela GHEORGHIU

CANNES '68

„Tot ce iubim la Resnais“

«Te iubesc, te iubesc», filmul lui Alain Resnais făcea parte împreună cu «Les gauloises bleues» al lui Michel Cournot și «24 de ore din viața unei femei» în regia lui Dominique Delouche din selecția franceză a festivalului de la Cannes.

Filme ale țării gazdă, ele au fost programate către sfârșitul festivalului. Dar Cannes '68 nu a mai avut sfârșit. Cele trei filme au rămas, ca multe altele, să-și caute laurii prin alte festivaluri care se vor ține, poate.

«Te iubesc, te iubesc» rămâne însă și în afara competițiilor cu premii, tot un film de festival.

Există în «Te iubesc, te iubesc» tot ceea ce iubim la Resnais. Amestecul acela ciudat, de confuzie și claritate, coexistând într-un echilibru delicat. Obsesia morții, a trecutului, a neîmplinirii dragostei perfecte. Hazardul memoriei. Eroul anti-erou iradiind forță prin omenscul slăbiciunilor sale prin care luptă să se impună vieții. Șovăieli și refuzuri contemporane unei mentalități care nu înțelege să-și caute eroii în suprarealitate.

Alain Resnais explică: «Pentru mine personajul de film într-adevăr slab este James Bond, pentru că este pe de-a-ntregul fabricat, imaginar. Prin ezitățile sale, personajul meu reprezintă starea în care ne aflăm noi și lumea noastră. Claude Ridder face parte din generația mea și a lui Sternberg (scenaristul filmului). Este contemporanul meu... și ca toată lumea, fără îndoială, nu am făcut decât să descriu pe cei de o vîrstă cu mine, care vin dintr-un univers care-mi este familiar.»

Claude Ridder (interpretat de Claude Rich) s-a sinucis. Într-o clinică doctorii luptă să lege firul vieții pentru o clipă curmat. Restabiliți, Ridder părăsește clinica.

Doi bărbați îl așteaptă la ieșire. Îi propun să fie subiectul unui experiment științific în premieră. Ridder a fost ales el primul pentru a fi tele-

ghidat pentru câteva clipe, într-o călătorie în propriul său trecut. Pactul cu demonii științei e semnat. O scoică uriașă cu forme involburate sculptural este nava în care Ridder, avînd ca partener un șoricel, își va retrospecta amintirile.

Experiența reușește. Ridder se regăsește exact cu un an în urmă. Este la 15 septembrie 1967, ora 16. Este pe Coasta de Azur, în apă, și vorbește despre pești cu o fată blondă, cu priviri galbene, care stă pe mal. Dar instalația se defectează. Ridder rămîne blocat în acel minut al vieții sale care se dilată înglobîndu-i parcă toată existența.

Imaginile revin: este sub apă, iese de sub apă, vorbește despre pești cu fata de pe mal. Și din nou.

Urmează o cădere spectaculoasă și ireversibilă în trecut, în care memoria lui se ciocnește cînd de un chip, cînd de un altul, cînd de un gest, cînd de un altul, trece de la un decor la un peisaj, asociind momente cruciale cu fleacuri cuibărite în memorie fără ca nimeni să știe de ce.

Reconstituim biografia afectiv-psihică a unui om: pasiunea lui pentru o femeie, dezacordurile cu societatea în care trăiește, încercările de evaziune.

Ridder își amintește de o crimă. O crimă pe care a făcut-o sau dorise doar s-o facă. Era el adevăratul ucigaș al femeii iubite sau numai ucigașul ei imaginar? Cine poate ști? Cum se poate cunoaște diversitatea realității. Regăsim tema lui Resnais: «ucidem întodeauna pe cei pe care îi iubim».

La un moment dat memoria lui reîntrește actul sinuciderii. Accident neprevăzut. Amintirea înțepenește aici asemenea brațului de gramfon în șanțul unui disc uzat. Prizonier al propriului său trecut Ridder nu mai poate evada. Implicațiile lui Resnais sînt mai adînci. Fiecare gînd, fiecare gest, fiecare act o dată înfăptuit nu mai poate fi ignorat. Și fiecare angajează, obligă, prezentul, viitorul.

Aparatele rămîn neputincioase. Știința deghizată în oameni cu halate albe îl abandonează.

«Te iubesc, te iubesc» privit în raport cu precizia și rigorile genului, nu este un film de ficțiune științifică. Este mai sigur un film dominat de o ficțiune poetică, alcătuit din imagini realiste, un film în care se încearcă să se pătrundă în obsedanta taină a morții, încercare privită ca o seducătoare experiență a vieții, luminînd, în mod paradoxal, sensurile vieții. Resnais pare să-și întrebese personajul: «crezi că se poate trăi într-adevăr la marginea vieții, crezi că poți să petreci o viață întreagă stînd de-o parte?»

Multe scene respectă timpul real. Ridder așteaptă îndelung și în repetate rînduri un autobuz. Răspunsul la aceste diferențe de ritmare ni-l dă Alain Resnais însuși cînd spune: «...poate pentru că în viață petrecem o multime de timp în așteptarea unui lucru, a unui autobuz, a unui tramvai sau în așteptarea cuiva».

Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, Jacques Doniol Valcroze, Catherine Robbe-Grillet fac figurație.

Claude Rich întîlnește cel mai interesant rol din cariera sa cinematografică de pînă acum și creează un personaj. Ar fi fost desigur printre primii candidați la premiul pentru cea mai bună interpretare masculină a festivalului de pe Croazetă, dar cinești francezi au făcut printre altele și o temporară revoluție împotriva premiilor. Olga Georges-Picot are un chip și o prezență cu totul cinematografice. Ceea ce este foarte mult. Dar tot foarte mult mai are de învățat pînă să devină o actriță.

Titlul filmului poate fi și motto-ul său. Nu este vorba numai de un «te iubesc, te iubesc» șoaptă de dragoste, ci și de un «te iubesc, te iubesc» strigat cu elan, din pragul îndoielilor, vieții.

Adina DARIAN



Olga Georges-Picot — un chip și o prezență cinematografice.

FESTIVALURI

ION
POPESCU
GOPO



despre



FLORIN
PIERSIC



Florin era pe deal înarmat cu paloșul său de fier, cu briu, cu cizme, un fel de «de-aș fi Harap Alb».

— Gata! Strig eu: Motor!

Aparatul de filmat pornește și Florin, urlând voioșeste, coboară dealul în fugă și sare în fîntină. Am dat stop și-am așteptat, s-a făcut tăcere. Florin nu ieșea din fîntină (fîntina era o groapă de vreo doi metri căptusită cu saci de paie). Ne-am apropiat cu teamă, speriați să nu se fi lovit în săritură.

Florin stătea în fundul fîntinii și-și scutura pălăria de praf.

— Nu mai sâr, e periculos! zise el mucalit. Cam așa e Florin: întii le face și pe urmă apreciază riscul. Călărea ca un cow-boy, sărea de pe cal, urca pe dealuri cu calul cu un curaj extraordinar. Odată calul a alunecat pe-o creastă de deal și s-au rostogolit amîndoi zece metri. Cînd am alergat noi, Florin era în picioare și era îngrijorat de cal.

E înzestrat cu forță și curaj. Bătaia cu ursul a fost adevărată. Ce-i drept, ursul era dresat, dar o mîngiere cu laba lui cu gheare pe obraz ar fi putut schimba cariera actorului. Aș putea adăuga multe exemple de curaj și pregătire pentru calitatea sa excelentă de actor de film, dar Florin este la fel de bun și pe spațiul limitat al scenei, pentru că are într-adevăr talent.

Îmi place să-l văd jucînd divers, roluri de tînăr sau de compoziție. În «Oameni și șoareci» a creat un personaj excelent; aștept nerăbdător să-l văd în filmul sovietic, brunet, cu mustață și cicatrice. E o nouă compoziție, o mască excelentă și, sînt sigur, folosită cu talent.



Recomandăm canapeaua extensibilă Mureș. Avînd materialul, execuția și finisajul de calitate superioară, canapeaua Mureș întrunește unanime aprecieri. **REZISTENȚA, ELEGANȚA și COMODITATEA** sînt atributele care recomandă cu prisosință acest produs superior. Lada pentru așternut, încăpătoare, precum și tapițeria realizată cu stofe de calitate, în culori atrăgătoare, completează fericit însușirile acestei canapele. Prețurile de vînzare oscilează între 2 228 lei, 2 402 lei și 2 576 lei, în funcție de calitatea stofelor folosite.



**TAPIȚAT
COMOD
DURABIL**

SCAUNUL

LOTRU

Comoditatea și rezistența sînt atributele scaunului tapițat **LOTRU**.

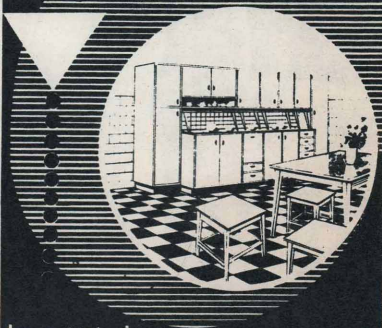
Prețul de vînzare:
188 lei tapițeria pe placaj
216 lei tapițeria pe chingă

Doriți să înzestrați apartamentul dumneavoastră cu o bucătărie modernă?

Bucătăria **MODUL** răspunde tuturor exigențelor funcționale și estetice. Se poate livra în ansamblu — 16 corpuri componente cu utilități diferite, masă și trei scaune superpozabile — sau în piese separate, după dorința dumneavoastră. Prin simpla alăturare și suprapunere a corpurilor componente se pot realiza diferite combinații ale garniturii **MODUL**, corespunzătoare spațiului destinat bucătăriei. Prețurile de vînzare ale corpurilor componente oscilează între 214 lei și 706 lei.

Prețul de vînzare al mesei este de lei 161, iar al celor trei scaune superpozabile — lei 139.

16 corpuri cu diferite utilități, asamblabile în funcție de spațiu sau dorință.



bucătăria
modul

...PE CARE LE GĂSIȚI DE VÎNZARE LA MAGAZINELE DE SPECIALITATE.

nr. 8
ANUL VI (68)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

