



În acest număr:

*Ce este
un film
mare?*

nr. 10
ANUL VII (82)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică
BUCUREȘTI — OCTOMBRIE 1969

**Coperta I**

MARGA BARBU sau Anița, doamna haiducilor.
Acum filmează noile capitole ale serialului.
Iată-o în versiunea modernă a fotoreportajului...

Aurel Mihailopol

**Coperta IV**

SHARON TATE, a fost cea mai frumoasă și mai tragică promisiune a Hollywoodului.
Citiți în almanahul revistei «Cinema»: «Crima de la Bel-Aira».

Foto: Rank Organisation

CINEMA

ANUL VIII NR. 10 (82) OCTOMBRIE 1967

Redactor șef: Ecaterina Oproiu

<p>Ancheta noastră</p> <p>CE VOM VEDEA LA CINEMATECĂ ÎN '69-70</p>	<p>Cronica cineaștilor</p> <p>CE ESTE UN FILM MARE?</p> <p>de Ovs. Crahmălițeanu</p>	
---	---	--

<p>Filmul românesc și idelle lui fixe</p> <p>CAPCANA SPECIFICULUI</p> <p>de Gh. Milețeanu</p>		<p>ION BESOIU</p>	<p>Cronica unui posibil cineaștilor</p> <p>PĂDUREA ȘI ARBORII COTIȚI</p> <p>de Marin Sorescu</p>	<p>Documentarul</p> <p>ULTIMUL REFUGIU AL NURCILOR</p> <p>de Călin Căliman</p> <p>Cineclub</p> <p>O CINEMATOGRAFIE FĂRĂ VEDETE</p> <p>de Mircea Mahor</p>	<p>Publicul</p> <p>REVOLUȚIILE OBȘTINUTEI.</p> <p>de Ana Maria Nartî</p> <p>Actualitatea</p> <p>«CAMERĂ» ȘI PEDEAPSĂ</p> <p>de Radu Cosoșu</p>
<p>Actorii noștri</p> <p>GHEORGHE DINICĂ ȘI MUZA DE CELULOID</p> <p>de Mihai Iacob</p>	<p>MARIA GRAZIA BUCCELLA</p>	<p>Festival</p> <p>FESTIVAL PE O ALTĂ PLANETĂ.</p> <p>de Albert Cervoni</p>		<p>Panoramic #9</p> <p>CRAIUL MIHAI AL ROMÂNILOR</p> <p>de Eva Sirbu</p>	
<p>Noi filme românești</p> <p>«BALADĂ PENTRU MĂRIUȚA</p> <p>de Sergiu Selian</p> <p>Interviul nostru</p> <p>JANY HOLT: CAUT ÎNCĂ ROLUL IDEAL</p> <p>de Alice Mănoiu</p>	<p>SENTA BERGER</p>	<p>Festivaluri</p> <p>TRISTĂ ÎNTILNIRE.</p> <p>de Mircea Alexandrescu</p>		<p>Anatomia filmului</p> <p>FILMELE CONJUGĂ A FI</p> <p>LA TOATE TIMPURILE</p> <p>de R. Florian</p>	<p>Tribuna cineaștilor</p> <p>WESTERNURILE CU OAMENI ÎMBRĂCAȚI ÎN COW-BOY.</p> <p>de I. Mocarov</p>
<p>Exclusivitate</p> <p>GERALDINE</p> <p>FIICA LUI CHARLOT</p> <p>de Manuela Gheorghiu</p>	<p>Pe ecrane</p> <p>VIRIDIANA</p> <p>ORASUL VISURILOR</p> <p>DON JUAN FĂRĂ VOIE</p> <p>TESTAMENTUL DE MABUSE</p>	<p>TV</p> <p>LECTURI LA RAZA TUBULUI CATODIC</p> <p>de Valentin Silvestru</p>	<p>Cineglob</p> <p>BELMONDO: NU MAI VREA SĂ SPUNĂ ÎNTOTDEAUNA DA</p> <p>KURT HOFFMANN UN CINEAȘTILOR OBOSIT?</p> <p>de Magda Mihăilescu</p>		<p>Curier</p> <p>Cinerama</p> <p>Bibliorama</p>

CINEMA

Prezentarea artistică: Radu Georgescu

Redacția și administrația: Piața Ștefaniei nr.1—București

Prezentarea grafică: Ion Făgărășanu

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Ștefaniei» — București

Exemplarul 5 lei

Citorii din străinătate se pot abona la această publicație adresind comenziile la Cartimes, P.O.B. 134—135, București, România.

41 017

ancheta
noastră

CE VOM VEDEA LA CINEMATECĂ ÎN '69-'70 ?

*În lume există cinemateci
care polarizează intelectualitatea
unei țări (Cinemateca franceză),*

*care au determinat
crearea unor școli naționale
(«Noul val», «Free cinema»),*

*care conduc mișcări culturale
de interes național (Cinemateca din Milano).*

*Pentru ce Cinemateca noastră
este încă atât de sfioasă?*

*Pentru ce în fiecare an
se deschide atât de anevoios?*

*Pentru ce nu se găsește
o soluție de înlocuire a acelei chinătoare
traduceri orale?*

*Pentru ce rolul Cinematecii
este încă atât de șters?*

(Continuare în pag. 14)

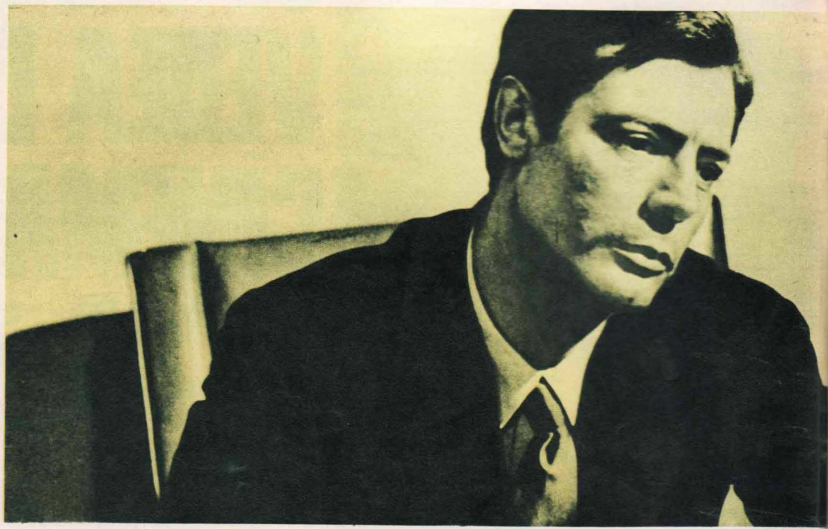
*Un clasic film al Cinematecilor de pretutindeni:
«Nibelungii» de Fritz Lang*

«Procesul
de la
Nürnberg»
un film
mare

●
«Război
și pace»
un film
mare

●
«Deșertul
roșu»
un film
mare

●
Dar
sînt ele
mari?



«Ce este un mare scriitor?» Tudor Vianu s-a oprit odată asupra acestei întrebări, supunîndu-ne-o meditației. Și observația pe care o făcea el de la început ne izbîște și în domeniul cinematografului. Auzim vorbindu-se adesea de filme «marie»; publicul e generos în calificative: «Procesul de la Nürnberg»? Da, l-am văzut, asta era un film mare! «Război și pace» a fost iarăși pentru mulți un film mare. Un film mare susțin în puțină că este și «Deșertul roșu». Dar, cum remarcă Tudor Vianu, dacă în unele cazuri epitelul ni se pare la locul lui, în altele ne deranjează, ne dă impresia a fi folosit cu ușurință. Nu judecăm estetică se simte contrarietate în cazul de împrejuri, ci senzația exactă. Cu alte cuvinte, și noi credem că filmele despre care e vorba sînt bune, interesante, poate chiar foarte reușite. Dar sînt ele și «marie»?

Tudor Vianu ținea să ne atragă atenția că grandoearea unei opere nu coincide cu perfecțiunea ei estetică. O curioasă modificare de conținut a impresiei se produce în această distincție pe care o operează spiritul nostru. O operă literară perfectă nu este neapărat o mare operă literară. Perfecțiunea și mărimea aparțin unor sisteme deosebite ale evaluării. O poezie de Mallarmé este poate un lucru perfect prin convergența absolută a mijloacelor sale, prin acea fel de a fi al organizării ei, din care nimic nu poate fi cîștită fără ca întregul să sufere. Este însă poetul francez Stéphane Mallarmé, un mare poet, în același mod ca Eschil, Dante, Shakespeare sau Goethe?»

Tudor Vianu ajunge la concluzia că sentimentul grandorii îl dă într-o operă de artă o dimensiune etică mai generală. Creațiile mari nu se mulțumesc să ne smulgă doar aprobarea, ci ne tulbură, ne răscesc, ne urmăresc multă vreme, luîrînd asupra noastră în adîncime. De aceea se asemănă prin efecte cu experiențele cruciale ale vieții, adică, la fel ca ele, nu ne lasă așa cum am fost, ci ne imprimă urme puternice în noi, ne modifi-

fică ființa. E cazul atunci să ne întrebăm:

Există oare filme «marie»?

Unii vor rămîne perplecși. De unde a răsarît brusc înolăia aceeași? Dacă există poeme, romane, piese, opere «marie» în cîmpul picturii, sculpturii, muzicii și arhitecturii, de ce n-ar exista și filme care să aibă aceeași calitate? Și totuși, întrebarea nu e fără rost. Cinematograful rămîne o artă cu o condiție absolut singulară; ceea ce în altă parte e aproape imposibil, aici se dovedește mai mult decît ușor. Dar și anumite privilegii de care se bucură o carte sau o statuie, filmului îi sînt refuzate. «Marile» opere literare, muzicale sau plastice își exercită acțiunea răscolitoare asupra ființei noastre, așa cum arăta Tudor Vianu, și pentru că prilejul a o face le este asigurat în timp. Sentimentul grandoriei vine și dintr-un consens social pe care istoria culturii îl creează. Orice om cu o minimă educație artistică la cunoștință, formîndu-se de «Iliada», de «Divina comedie» sau de «Moise» al lui Michelangelo. Se întîmplă oare la fel și cu filmele care ar avea șansele să joace un rol asemănător în existența noastră? Ne duces în chip firesc sistemul educației culturale să vedem «Crucișătorul Potemkin», «Cetatea-n Kâna» sau «Luminile orășului», de pildă? Pot trece ani și, cu toate cinematicele existente, prilejul acesta să nu se ivească. Filmele «marie» sînt osîndite să-și cîștige un asemenea titlu în existența etemă de care o cunoaște arta ecranului, cîl timp nu trec la «arhiva» și se păstrează pe ecrane, cum se spune. De aci, o anumită reținere a omului de cultură, să opereze cu noțiunea grandorii în cîmpul cinematografului. Cunoșc multe persoane cu un gust încercat, receptive la noutate, dar nedispuse să admită vreo comparație între filmele cele mai bune și marile opere literare sau artistice. A pune alături de «Don Quijote» sau «Imlittii și obidiile» lui Dostoievski, pe Charlott

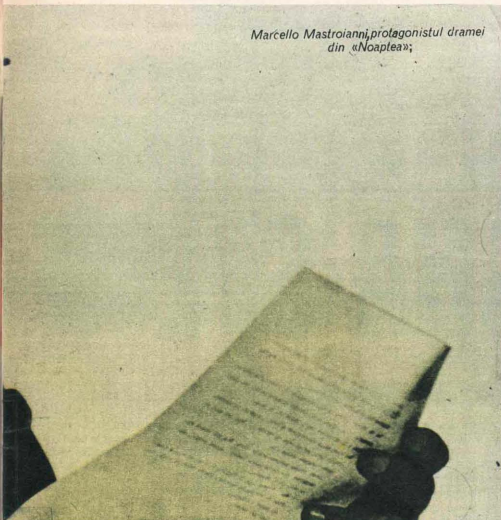
personajele unui film ca «La strada» îl se pare o adevărată impetate. O astfel de rezervă, dacă n-are adesea îndreptări principale, e pînă la urmă inteligibilă.

Misterul «marimia»

Să trecem însă peste aceste crispări pe care nu le încercăm spectatorul de rînd. Cîtă vreme cinematograful se va încăpăcina să revendice un tratament egal cu restul artelor, va întîmpina mereu alte afronturi fatale. El e, void, nevoid, în cîmpul culturii, un «parvenit». N-are titluri de noblete care se numără cu veacurile, n-a împlinit niciodată o funcție sacră, și-a început dimpotrivă cariera în bilcuri; nici pînă astăzi nu s-a lăsat de urlițele-deprinderi comerciale; umblă după aplauzele de noblete. Dar puterea lui fantastică de a mișca nemijlocit sufletul multimilor, îl aduce suficiente satisfacții, ca să nu-ndescurajeze asemenea etichetării umilitoare. Orice s-ar spune, filme «marie» există, tocmai fiindcă cinematograful poate realiza uimitor de rapid, ceea ce alte arte înfăptuiesc pe scară largă socială abia după decenii și secole. Practic, asentiimentul social are prilejul să se creeze aici chiar într-un răstimp foarte scurt. Cînd însă noțiunea «marimia» acoperă efectiv sentimentul la care se referea Tudor Vianu? În film, dimensiunea etică, relevată de el ca o condiție a admirației respectuoase capătă o evidentă extradoră. Sînt creații cinematografului care ne farmecă. Cine ar putea uită incintarea resimțită urmînd un film ca «Domnișoarele din Rochefort», de pildă, spre a mă păstra la exemple mai recente. Acolo totul are o grație desăvîrșită, culorile, mișcărilor, banalitatea. Nicăieri nu se lovea vreo strîdnicie, nici un amănunt nu era nelalocul lui. Ceea ce se desfășura înaintea ochilor noastre reușea să fie amuzant și plin de înțelegere. Dar avem de a face cu un film mare? Hotărîră că nu! Atară de senzația plăcerii n-am trăit nimic altceva. Din sală am ieșit ca înămă, fără nici o

RE?

Marcello Mastroianni, protagonistul dramei din «Noaptea»;



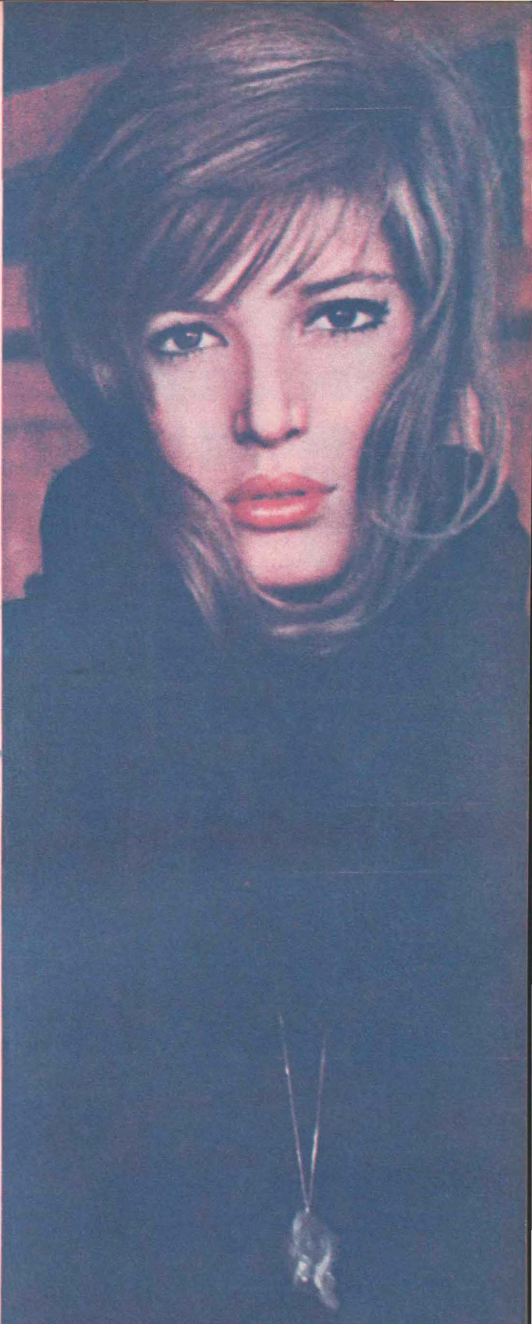
zguduire lăuntrică. Dimensiunea de «mărimă», care-și asociază o semnificație etică mai generală, a lipsit. Să luăm acum și un film tulburător ca «Desertul roșu» de Antonioni. Aici, nu senzația plăcerii ne coplesțește. Mai degrabă s-ar spune că spiritul nostru trece tot timpul spectacolului printr-o surdă încordare. Imaginile se succed într-o vâltă discontinuită. Ca să le legăm, ni se cere să împlinim mari goluri. Ne simțim siliți să depunem un serios efort spre a «prinde» ce vrea să ne comunice autorul; stăm cu atenție la pîndă și gîndirea e mobilizată. Plăcerea se naște desigur și ea, dar abia pe o altă cale mai dificilă. Ne dăm seama că ni se propune un nou limbaj spre a putea percepe universul anxios în care se mișcă eroina, felul cum lumea li asaltează conștiința și o umple de spaimă fără cauze precise. Am trăit o experiență ușită din comun, ni s-au făcut sensibile sub expresia lor vizuală obsesiile secrete ale unui suflet amenințat de umbrele nebuniei... Filmul e, cum spuneam, tulburător prin originalitatea mijloacelor cu care izbuște să ne transmită senzația acută a acestei clătîriri terifiante de ape întorioare. Arta lui Antonioni de a face ca obiectele înconjurătoare să dobîndească o agresivitate insuportabilă n-are pereche. Filmul însă nu e «mare». Semnificația lui etică mai generală (vidul vieții pe care îl aduce o societate hipertehnocratizată) nu iese din planul secundar. Interesul principal se fixează pe starea patologică a personajului. Cu niște «cazuri» avem de-a face și în «Aventuraz» și în «Noaptea». Dar acolo, implicațiile etico-sociale ale nevrozelor, contemporane apărreau luminate cu o rară forță sugestivă. Eram neîndoișoi mai aproape de niște filme «maria».

Și încă o condiție capitală...

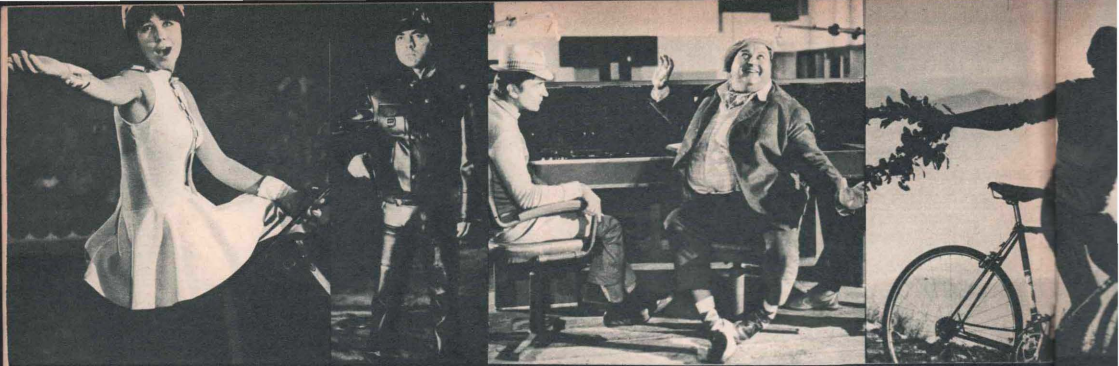
Am atins un punct care, poate, în aspectul literar al problemei noastre nu se lasă aflat de bine precizat. Cînd stîm

în fața unui film «mare», dimensiunea lui etică se înalță pe o largă cuprindere socială: o secțiune vastă din viața omenească e cuprinsă în sfera problematizării morale. Un exemplu iarăși din filmele mai recent proiectate pe ecranele noastre ne stă la îndemînă și nu trebuie să cotrobăim în arhive ca să-l descoperim: «La dolce vita» a lui Fellini reprezintă, după părerea mea, un film «mare». Nu avem în față o operă perfectă din punct de vedere artistic. Autorul se bîlbîie din cînd în cînd; pe alocuri recurge și la efecte destul de ieftine. Dar puterea de cuprindere socială a filmului și convertirea ei într-o tragică dilemă etică e excepțională. În cinematograful, actul identificării spectatorului cu personajele centrale devine mult mai direct și mai intim ca în literatură. Problematica morală trebuie să ofere așa dar o suprafață foarte largă de contact. Ca să se simtă răscolit sufletește, spectatorul are nevoie să descopere pe ecran un univers care-l implică, fie și numai prin dorințele sale inavuabile. Dacă marelui public nu seduce și ține, «la dolce vita», măcar odată a jînduit după ea; într-o expresie paroxistică, delirantă, furioasă, Fellini supune discuției morale cîteva din fascinațiile societății moderne de consum. Nu e de mirare că filmul zgudue, că după ce l-a văzut, spectatorul are sentimentul de a fi coborît în infernul satisfacerii omenești fără frîu, de a le fi măsurat pentru o clipă vanitatea. Aștept ca publicul nostru să vadă și el «Odiseea spațiului, 2001». Vom avea atunci prilejul să reluăm discuția, verificînd reacțiile lui în fața acestui halucinant vis contemporan, materializat și problematizat. Poate ne va fi atunci și mai ușor să înțelegem ce este un film «mare».

Ov. S. CROHMĂLNEANU



Monica Vitti, o prezență tulburătoare în «Desertul roșu»



Sar, cîntînd, obstacolele...devin așî ai tirului...

...își exercită posibilitățile muzicale...

filmul
românesc
și
ideile
lui
fixe

CAPCANA «SPECIFIC»

Cîtă cerneală va fi curs pînă acum pe tema specificității artiștilor actorului de film? Cîte locuri comune va fi generat în critică dezbateră: «teatrul actorilor de film de a etrece rampas», etc., etc. Discuțiile despre actorul de film iau de regulă aspectul înșiririi interminabile de nume și date biografice.

Sexul ingerilor

Chaplin, zice-se, a încercat să facă teatru și tentativa a dus la o cădere. Pe cînd Jeanne Moreau a debutat în teatru, la Comedia Franceză! Bresson filmează numai cu neprofioniști. Se știe însă că Marilyn Monroe, în culmea gloriei (și numai ea!) a pornit să se desăvîrșească urmînd școala actoricească.

Dar aștea și aștea alte vedete ale cinematografilor mondiale de azi n-au primit niciodată instrucțiune profesională și se luptesc de ea cu ușurință și fără mustrări de cuget.

Ce înțelegem în general din profesionalism cînd vorbim despre actori? Enorm de multe. Firește, și mîdierea vocii, și suplețea trupului, și atenția distributivă și concentrată, și memoria, și capacitatea de orientare instantanee, și emotivitatea, și stăpînirea ei lucidă, foarte, foarte multe. Și totuși, harul esențial, piatra de încercare a înzestrării, dar, mai presus de orice, a meșteșugului unui actor, nodul care leagă insușirile, lui, unul singur, ar putea fi numit *organicitate*.

Îmi trec prin fața ochilor minții scene de teatru și de cinema memorabile, jucate de actori de toate sorișurile și de cele mai diverse evoluții, debutanți, consacrați, celebriități, profesioniști, profesioniști și neprofioniști profesionalizați — în toate cazurile

organicitatea cuvîntului rostit, a gestului, a mimicii, a mișcării, realizată prin minuția înălțurii lor, dau măsura profesionalismului actoricesc. Tot restul apare, într-o asemenea examinare, fie ea și superficială, drept o simplă chestiune de doaj.

Convenția cinematografului

La urma urmel, de ce se acordă importanță hotărîtoare faptului că actorii de film, pus în imediata apropiere a camerei de luat vederi, trebuie să își adapteze jocul condiției acesteia de întimitate limitară care îl demască pe de-a-ntregul, mărîndu-i la dimensiuni uriașe și porii pielii, și picăturile de sudoare de pe frunte, și ridurile, și ceărnele, și pupilele ochilor?

Nu-i cerem oare actorului de teatru să se adapteze de fiecare dată ambiantei în care evoluează? Nu-l dorim oare la fel de convingător atunci cînd joacă în teatru decît în cinema? Să fie oare adevărat că o minciună scenică este mai puțin supărătoare pentru spectatorul de la galerie decît pentru cel din fotoliul de orcheștră? Mi se pare absurd să conchidem, cum au aerul să o facă unii, că teatruul prin înșăși condiția lui, obligă la minciună. Filmul nu cunoaște și ei convențiile lui, la fel de mincinoase?

Nu în apropierea scrutoare și perfidă a aparatului de filmat îmi pare a se afla specificitatea actorului de film, căci de termenii țasa toc nu putem scăpa. Examinarea serioasă a profesionalismului actorului de film e înfricoșător îngreunată de situația aproape paradoxală, echivocă, în care cinematograful își

pune interpretii: ce le oferă cu dreapta, le ia cu stînga.

Văd și revăd scene din filme românești. Actorii urcă și coboară scări, cînd în goană, cînd țîrșind pașii, se tirăsc și sar obstacole, se dau jos din trenuri și se agată din mers de scara ultimului vagon, aleargă de-a lungul mersele, se cațără pe dîmburi, se rostogolesc la vale, se fugăresc de-a lungul gardurilor, zidurilor, grînjelilor, deschid și închid uși, porți, porțite, își fac loc prin multime pe stradă, în gară, în autobuz. Este de necrezut cît de numeroase sînt în filmele noastre aceste cadre pur informative. Filmic vorbind, orfi ele foarte expresive; doar că expresivitatea lor provine din efecte de imagine și montaj. Ca efort interpretativ sînt nule.

Să adăugăm acestor cadre și un număr foarte mare de prim-planuri mute care fixează faza imposibilă a actorului. Ele semnifică, în intenție, că eroul își amintește, gîndește, meditează, reflectează, visează, înșoțit sau nu de o voce, a lui sau a altuia, din off. Departate de mine gîndul de a pune la îndoială buna credință profesională a actorilor aduși în asemenea situații. Ei vor fi gîndind, meditînd, rememorînd, vîsînd cu o sinceră trăire și simțire. Dar nu jocul lor, neconcludent cînd e rupt din context, umple aceste cadre. Aici se află exploatare de fapt, expresivitatea intrinsecă a fizionomiei filmate. Din nou regizorul, operatorul, monteurul, nelincenzători parcă în virtuțile interpretative ale actorului, i se substituie, joacă în locul lui.

Să adăugăm la asta și sumedenia de planuri-detaliu, rupte și ele din lanțul la a cărui continuitate și minuțiozitate, verigă cu verigă, cade în sarcina actorului de teatru și vegheze: degete care apasă pe butoane de sonerii, «săvîtor» sau «navos» și «insistent»,

...își pierd urma în vîltoarea străzii...

...își înecă amarul prin crîșme...

...își exteriorizează emoțiile...

...ori și le interiorizează.





...câștigă curse de viteză...

...sau le pierde candid...

...visează în zăpadă...

...ori în lanul înșorit...

EFICULUI »

*În culmea gloriei Marilyn Monroe
lua lecții de actorie.
Colegii ei mai puțin glorioși
nu se simt vizuți?*

le ia cu
Actorii
tirind
trenuri
aleargă
bururi,
urduilor,
și, porți,
în gară,
boase sint
ve. Filmic
expresii
montaj.
arte mare
posibilă a
eroul își
visează,
din off,
ială buna
asemenea
memorind,
nu jocol
ct, ample
i expresii
Din nou
fiziore par-
ve substi-
-detalii,
și minu-
actorului
butoane
sistent),

trag manete, mototolesc batițe, răsucesc robinete, se crispează pe cite o balustradă, rotesc «mecanic» cite un pahar, se înverșunează împotriva unui chibrit, bat cu febrilitate darabana, etc., etc., etc. Ah! miinile care, despărțite de trup, ese cauză și ese gâtesc», se string «crinca» punni și se destind «molețaca». Și apoi «tăpăie goale», pantofii, bocancii, cizmele, papucii, care pășesc, strivesc, se împleticesc, se bășăie nervos, ezită, tropăind pe loc ș.a.m.d. Încercași să stabilizezi cită măiestrie actoricească profesională a fost investită într-un film și în ce constă ea, cînd regizorul a fost act de «generos» cu actorul și l-a «usu- rita» în felul acesta considerabil misiunea. Atunci, într-adevăr, un diletant nu face față mai puțin onora- bil solicitărilor filmului decît un actor de cea mai înaltă clasă.

Invitație la diletantism

Pe de altă parte însă, în momentele de cotitură, de maxim dramatism ale acțiunii, cînd se recurge la dialog, dependența actorului de film față de regizor este mult mai mare decît a celui de teatru. Dacă n-ar fi decît un text nedebaci sau de-a dreptul fals, peste care în scenă s-ar putea «trece ușor», care ar putea să fie escamotat, justificat, epe glumă», epe paro- dia», pe falsă melodramă (în privința asta, regizorii noștri de film sînt uneori enervant lipsiți de simțul umorului). Pe ecran un asemenea text e «înărămata», se pedalează pe replici cu toată seriozitatea, iar interpretul e pus într-o situație care îl inspiră miilă. În asemenea momente, actorul plătește mult mai scump în film decît în teatru lacrimile de price- pere sau de gust ale regizorului. Așa că un actor de cea mai înaltă clasă riscă să se-nfățșeze pe ecran

publicului ca un diletant nevinovat.

Stilul e actorul

Actori de teatru dintre cei mai de seamă ai scenei românești, solicitați să apară în roluri mai mult sau mai puțin episodice în film, actorii cu individualitate bine definită, cu un «stil» propriu de neconfun- dat, care nu-și desmint pe platou experiența stră- lucită a atîtor ani de carieră dramatică, îmi par ade- sea mult mai convingători din punct de vedere cinematografic decît partenerii lor care se vrede- duțeseră singurcinos să nu fie ateatrali».

În mai toate rolurile pe care le joacă în film, Ștefan Ciobotărașu aduce aceeași frază largă, rotundă, sculptural intonată, nițel vicleană. Nimic mai puțin cinematografic decît felul lui Ciobotărașu de a-și savura vorbele, de a le lăsa să cadă greu, strecura- te parcă pe-ndelete printr-o ușoară răguseală, suite și coborîce ca o melodie. Înlepceciunea actori- cească a artistului se sînchisește, s-ar spune, prea puțin de exigentele ritmice ale cinematografului. Și ce ciuda! Rostite așa, frazele cele mai puțin cinematografice devin posibile, adevărate, se încară- de emoție și capătă forță de convingere. Încă mai uluitoare (privită prin prisma ideilor preconceptute) este prezența pe ecran a lui Emil Botta, actor tragic de covârșitoare concentrare, care nu-și dețice în film maniera. Inflexiunile unice, atîte de personale ale artistului, muzicalizate, răsuțite și apășate, cu goluri surde și accente neașteptate, pătîrznătoa- re, fac ca proza incredințată lui Botta să sune pe ecran înnobilit, ca versurile. Secretul reușii lui rezidă poate în conștiința actorului de factură shakespeariană că fiecare cuvînt este un virtual carat,

că pentru a fi inegalabil totul trebuie să fie fleșcut și transparent, că nici un detaliu nu trebuie văduvit de expresivitatea lui latentă. În relație cu persona- jele alăturate lor, eroii cinematografici ai lui Botta sînt organici, normali, necesari. Dacă asta se nu- mește «teatralitate» — ei bine!, teatralitatea a- ceasta este a lor, nemijlocită și foarte cinema- tografică!

Notiunea de «tipaj»

Maestrii încap cu greu în notiunea de «tipaj». Ei își aduc de pe scenă neștirbită personalitatea, dar își compun personajele cu amănunție și migală. Se pretează mai «voievoe «procedeele caracteristice» cinematografului, dar meșteșugul lor verificat și sigur, pe care regizorii, se vede, îl «tolerează» resemnați, se dovedește salutar clipele de reală înțelegere în fabula filmelor. Cît despre interpretii centrali, obsedați, terorizați, împreună cu regizorii, de comandamentul «firidului» cinematografic, ei pun atît de grijuliu surdină jocului lor, se rețin cu atîta spaimă să nu «sară peste cal», încît li se întîmplă să înceteze cu totul de a mai juca! Și asta tocmai atunci cînd un mușchi care se contractă bolnăvnicos, o contorsiune bruscă sau o izbucnire vehementă în glas și atitudine ar putea însemna o culminație. De unde se vede că ideea fixă a «specificului»... poate funcționa cîteodată ca o capcană primejdoasă, mai de temut chiar decît aparatul de filmat cu temura lui indiscreție.

Gh. MILETINEANU

...ori și le interarizează, perfid...

...cultivă gestul retoric...

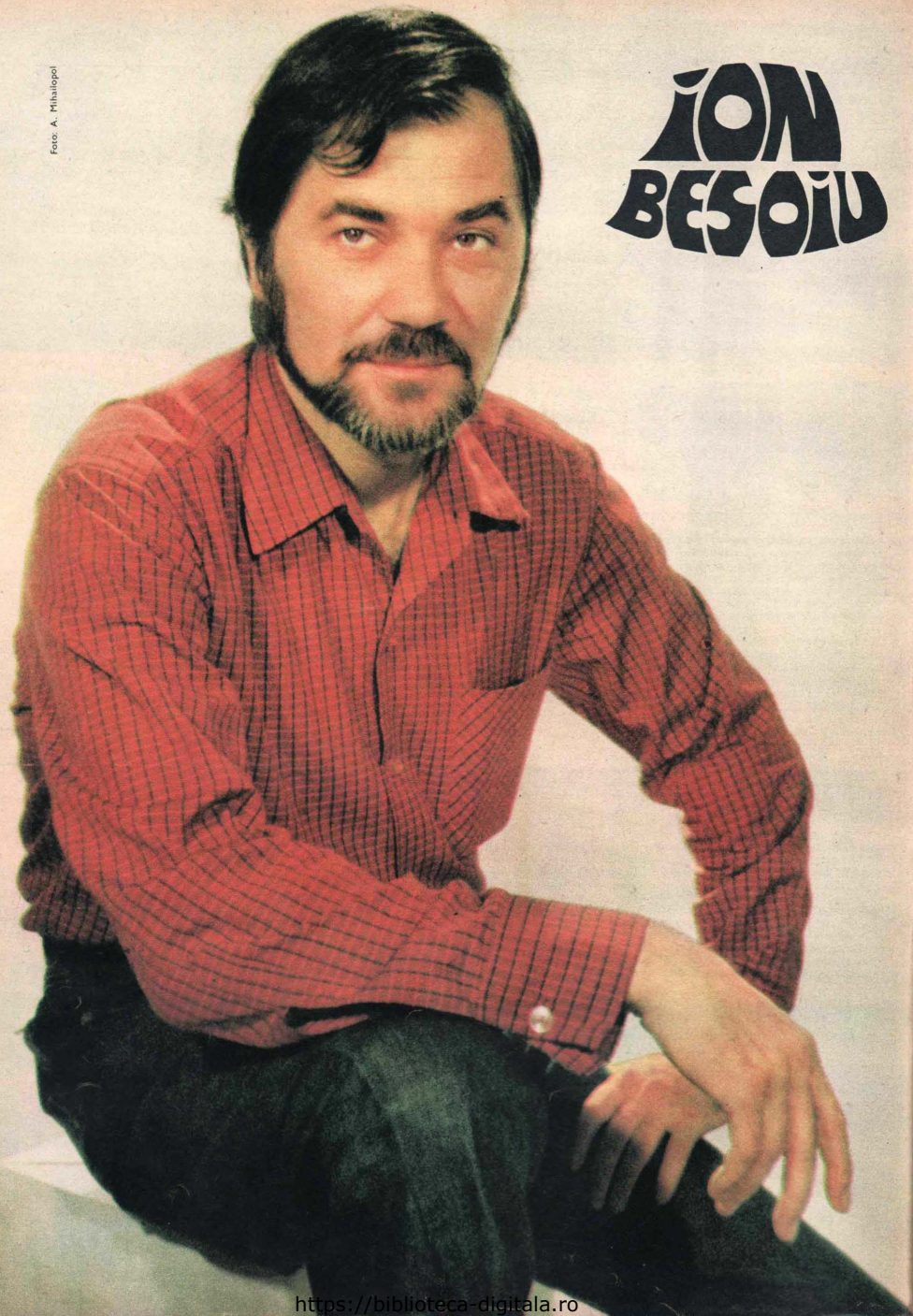
...ori pe cel... educativ...

...gîndul li se cîstește pe față.



Foto: A. Mihalopoi

**ION
BESOIU**



PĂDUREA ȘI ARBORII COTIȚI

Motto:

*Dați-mi un om treaz
și vă discut problema cheie.*

(O vorbă în vînt)

Această problemă, pentru lumea filmului, a fost și rămîne soarta vedetelor. Ele reprezintă omenirea în ce are mai bun, mai tehnic, așa cum arborii cotiți ai mașinilor au legătură cu pădurea. Două curente acționează asupra vedetelor, ca în ocean: unul de suprafață, cald (entuziasmul maselor), și altul rece, pe dedesubt; ultiarea, eroziunea timpului, banalitatea, într-o povestire fantastică a lui Borges înțîlnim următoarea observație: „Adevărul e că trăim amîndint tot ceea ce poate fi amînat; poate că sîntem în adîncul ființei noastre, că sîntem nemuritori și că, mai de vreme sau mai tîrziu, fiecare dintre noi va face totul și va ști totul”. O problemă de viață și de moarte. Sîntem nemuritori prin reprezentanții noștri. Vedetele fac totul, la un moment dat, renunță la amînarea admisă. Din cauza asta se impun, intră în conștiințe cum se zice, intră în conștiințe ca-n urdă, întrucît, studiind psihologia maselor, vezi că acea așa-zisă conștiință e ca și urdă: foarte ieftină. Intră pe-o ureche și iese prin porii. Spuneți primul nume de stea care vă vine în minte. Preferabil să fie mort, adică timpul să-și fi spus cuvîntul, să-și fi dat cu părerea despre el. Cutare? Da, merge. Ce a rămas după el decît niste kilometri de poziții, grimase și atitudini? Atunci pentru ce toată lumea dă buzna să-l vadă? Goana după eroi se explică prin singurătate. Trebuie să pornim de la constatarea (amară) că nu avem nici un prieten. Dar absolut niciunul care să te ajute, nu la nevoie — i-ai cere într-adevăr prea mult — dar cînd ție bine. Să te ajute nițel cînd ție bine. Povestea cu cei doi amici — unul a rămas să țină o zi locul celui/lei care fusese condamnat și trebuia să meargă să-și ia rămas bun — știind că dacă prietenul va întîrzia un minut mîncîna papara în locul lui — e frumoasă, foarte frumoasă, dar s-a petrecut demult. Prietenul de azi n-ar rămîne în locul său la ananghie, să știe nu că-și sacrifică viața, ar fi prea mult, ci un deget — i se va tăia degetul mic, dacă tu vei întîrzia. Nu, să nu-l-pui pe el la

încercări de-astea că nu rezistă! Las'că și tu ai întîrzia, sigur ai întîrzia. Lepră! Pentru că mijloacele de transport sînt acum îngrozitoare. Atunci se mergea pe jos. Deci lista noastră de persoane scumpe (verificată la miezul nopții, cînd, cu capul sub pătură, n-are niciun rost să mai faci concesii, că tot adormi) — cade. Așa s-a născut arta. Dintr-o insuficiență pe linja prietenilor adevărați. Dintr-o insuficiență pe linja iubirii. Că nici nu ne iubește nimeni. Și așa te pomenesci că începi să urmărești marii actori, să te pasioneze acești „prieteni”. O istorie a cinematografului ilustrată e și mai evidentă decît o istorie a cinematografului neilustrată. Pentru că, printre altele, te face să-ți dai seama și de modul cum a evoluat idealul de frumusețe prin decenii. Miss Univers din 1930 era înaltă, drăguță și nepocîtă. Cea din anul următor deja avea un dram de urîtenie. Acum se tînde spre pocitanii. O diagramă a talilor fetelor astea ar fi demnă de tot interesul și s-ar putea trage, studiind-cum am studiat-o eu, ani în șir, următoarele concluzii: A) se duce și talia la femei. Ne lasă. B) s-a schimbat foarte mult modul de alimentație în epoca războaielor moderne. Se bate prea mult pe făinoase, care depun grăsimi, deformează bustul, strică în dreapta și-n stînga. C) mersul pe stradă nu mai are farmecul de odinioară. Mai mult se duc decît vin. Vezi o femeie, pentru prima dată, într-un film și-ți vine să exclami: a trecut și asta! De fapt unde se duc toate? Unde, domnule, cînd viața e așa de scurtă? Nu vedeți că experiențele, de transplant de cord n-au reușit? Că sîntem lăsați pe spețele proprii inimii? — pînă în pinzele albei!

La fel migrează idealul de vitejie la bărbați. Vitejii de demult erau mai viteji. Îi ardeai o labă lui Tarzan, nici nu se cunoștea, de parcă îl poțea la ceai. Acum țî dai un bobîrnac lui Hussein și gata — uită în ce film e. Asta am văzut la mulți actori cînd se bate: uită în

ce film se găsește, îi apucă amnezia din te miri ce. Apoi nici gustul filmelor nu mai e același. Gustul filmelor vechi e dulcag; de lacrimă tăvălită prin pudră; pe obraz pînă în colțul gurii care tocmai se antrena pentru zîmbetul Giocindei. Al celor din peliculele moderne e amar. Ar fi mult de discutat la o cafea în plus despre toate cele ale vedetelor. (Tudor Vianu are o foarte interesantă articlă despre „Arta actorului”, care merită o analiză aparte, cînd vom avea ocazia). Prin ce mijloace înfrîngese ele asupra noastră? De ce sînt necesare? Care e — cu o formulă a lui Ralea, „Sociologia succesului” și cum se face că dintre toate soarta actorului de teatru și de film e pînă la urmă att de îngrată?

Arborii cotiți sînt de fier. Rugina se depune pe pădure. Greta Garbo rămîne un model de stea. Filmele ei te înfricoșează prin adevărul simplu, ca o propoziție simplă. A știut să se retrăgă la timp — iată o mare înțelepciune, pe măsura marelui talent. O analiză așadar a destinului vedetesc se poate face științific. N-avem timp și pentru știință. Inșă trebuie combătută opinia mediocrităților care confundă succesul instantaneu și interesul sfîrșit în public cu lipsa de vocație. Nu orice vedetă e autentică, desigur, după cum nici toți anonimii nu sînt genii. Datele nu are un cerc special pentru stelele de cinema. Acest cerc totuși trebuie să existe. Poate în purgatoriu: să aștepte vesnic să se pronunțe verdictul... Asta pentru că s-au făcut vinovate de pe poză cu premeditare.

„Există fluturi care nu trăiesc decît o zi. Se nasc dimineața la ora 5, cînd pleacă lumea la slujbă, mai de vreme, și mor seara, pe la 11.30, cînd se iese de la spectacole. Dacă au noroc de o zi ploioasă, imaginea despre lumea asta le e cam aburită. Dacă e soare — cred c-au trăit în rai, în raiul pe pămînt. Oricum, fluturii sînt folositori societății, pentru varietate în viață, varietate în moarte, iar în filme dau culoare. Stelele de mare. Fluturii și frumoasele filmelor se nasc și mor pentru noi cu o inconștiență și-o generozitate de admirat.

MARIN SORESCU



Unde, domnule, cînd viața e așa de scurtă?...

ULTIMUL REFUGIU AL NURCILOR

Descriptivismul
domină încă
filmele
documentaristilor noștri

*În ultimul
timp
„Studioul
Alexandru
Sabia”
ne-a arătat
cîteva
filme
remarcabile.
Dar...*

Documentarul românesc și-a cristig, nu ușor, o bună obișnuință aceea a „scort-metajelor”. După fel de fel de experiențe, mai mult sau mai puțin fructuoase, s-a obținut — nu de ieri de azi — o „rețetă” sui generis, care s-a încetăținit în practica studioului. Filmul scurt, prin aceeași înțelegându-se filmul într-un act (maximum în două) domină de departe producția documentaristilor și nu vedem nimic rău în această „formatare”. Dimpovski. Este foarte bine așa. Nu numai pentru că, din totdeauna, conțzia, exprimarea lapidară și la obiect au constituit principalele atu-uri ale filmului documentar (și nu numai ale acestuia). Dar și pentru că documentaristii dovedesc, prin acest refuz al „taclalelor”, disponibilități mai mari, pot aborda un registru tematic mai amplu, își pot diversifica și adinci preocupările. Dacă în urmă cu ani de zile, puteam să obținem cu ușurință „lungimile” cuturii și cuturii film documentarist, astăzi ne vine mult mai greu să facem această observație, pentru că, din capul locului, filmele se dovedesc — în marea lor majoritate — „economicoase” cu imagina, nu se întind decît atît cît le tine plapuma. Această victorie împotriva timpului pierdut nu s-a cucerit ușor, fără luptă, dar s-a cucerit.

Din timp în timp însă studioul Sabia simte necesitatea unor „filme de bilanț”. A unor filme mai ample, care reprezintă în fond altceva decît scurte indurțiuni într-un mic univers de viață sau de idei. Astfel de filme își au rostul lor, sintetizează o experiență. Cu atît mai mult, cu cît ele nu apar dintr-un hazard, ci a par în anumite momente de „bilanț general”, atunci cînd tara întreagă își rememorează etapele parcursе, pentru a putea privi — în bună cunoștință de cauză, înainte, față, de pildă, „România, orizont '69”, un film de sinteză, prin care cineștii, documentariștii și-au propus să sintetizeze anul celui de a 25-a aniversării a Eliberării. Avem de-a face cu un film colectiv. Mai mult scenariștii (Eugen Mandric, Ion Moscu, Dumitru Done), mai mulți regișorii (Ion Moscu și Dumitru Done), mai mulți operatori (Chiamil Chiamil, Paul Holban, Gheorghe Petre, Jean Michel) — ca să nu amintim decît pe aceia care „țin firul”, și-au dat întâlnire pe o aceeași partitură cinematografică. Întrecînd să cuprîndă în imagini panoramice realizările obținute de poporul nostru, în ultimii ani și în diferite domenii de activitate. Aparatul de filmat face salturi spectaculoase: de la Combinatul siderurgic gălățean spre „orizontul” ecluzelor de la Porțile de Fier, de la Centrala de cercetări atomice spre Universitatea timișoreană, de la spectacolele ansamblului „Perința” spre Centrul de perfecționare a cadrelor de la Otopeni. În sfîrșit, de la insolita „Sură a Daclilor” din Poiana Brașovului spre acea „năzdrăvăna” creație de pășuni de pe melagurile Clujului. Și salturi spectaculoase, precum apneam își amîntim doar cîteva, care izbucnesc să schiteze un portret de ansamblu al țării; la „orizont '69”, adică azi, adică la „nivelul 25” al României socialiste. Un astfel de film își justifică plener existența, și este necesar avînd menirea să închidă în el suma unei prodigioase experiențe de viață. Poate că, în cazul de față, comentariul nu servește cum se cuvenea imaginii și, oricum, filmul de care vorbim este „dominat” de eveniment, dezanunțat (merente, poate) servitului ale „bilanțului”. Dincolo de acestea, cineștii au izbit să ofere spectatorilor — și să lasă posterității — o imagine veridică, de ansamblu, a țării, azi, și acest lucru — înainte de orice — e important și meritoriu.

Studiourile de televiziune au răspuns însă mai convîngător — parcă — misiunii de a rememora, la acest „nivel 25”, paginile unei istorii apropiate, de atîta importanță pentru destinele țării. În filmul „August 44”, realizatorii — scenariștul Paul Anghel și regișorul Virgil Calotescu — au obținut o sinteză riguroasă a momentului Eliberării, a zilelor insursecției victorioase din august. Au adus, în sprijinul evocării, mărturi contemporane dintre cele mai diverse... Au însoțit naratiunea martorilor oculari cu imagini elocvente de arhivă. Au confruntat cuvînte și imagini, într-un dialog pasionant, patetic, de mare forță emoțională. Film de montaj, „Un sfert de veac din două

mileni” (semnat de Eugen Mandric), de asemenea, cu multă putere evocatoare, cele mai importante momente prin care a trecut țara în ultimele decenii. Selecția imaginilor de arhivă este revelatoare; memoria peluciei, vie, e însoțită de un comentariu personal, atractiv, care descrie semnele și semnificațiile unei ample deveniri.

Arta genului scurt

Să revănim însă la constatărele de început. Filmul scurt domină producția documentarelor, și bine face, pentru că în astfel de cazuri pelucilele poate fi mult mai ușor cîntărit pe o idee unică, fapt foarte important în creația cinematografică. În primul rînd, pentru că astfel — prin concentrare — se permite acea decantare a ideilor, acea sedimentare a „problemelor de fond”, fără de care filmul nu e film, și documentarul nu e documentar. În al doilea rînd, pentru că un film scurt evită, prin definiție, prolixitatea. Excepții există și în această ordine de idei. S-au văzut destule filme scurte care s-au dovedit a fi în cele din urmă obștitor de lungi și sînt, de asemenea, unele filme lungi în care „lungimea” nu se simte de fel. Excepții există. Dar regula e alta.

Gînduri și imagini

Întrecînd să exemplificăm cu cîteva filme recente, pe va fi ușor — din diferite perspective — să decelăm unele pelucile semate de Titus Mesaros (și operatorul Carol Kovacs): „România înedită” și „De la străbunul la strănepoi”. În „România înedită”, autori și-au propus o idee limpede și simplă: aceea de a oferi spectatorilor privescerea unor peisaje neștiute sau, în sfîrșit, mai puțin familiare. Centrat pe această unică idee, filmul (un film — album, totuși) are posibilitatea să reliefe pragonul gîndului regișorului. Imaginile sînt felurite — vedem podul natural de la Ponoare, cea mai mare pădure de hieș din țară, o peșteră unică în lume (ascunsă în interiorul unui crater vulcanic), Delta Dunării, cu ultim refugiu european al nurcilor, sau o „potâna a narciselor”, necunoscută, la fel de spectaculoasă ca aceea atît de bine știută — dar autorii rămîn consecvenți unei pașuni singulare, descoperirea ineditului, și acest fapt se simte permanent. Acționează direct și prompt în fațoarea filmului. Acești lucru se petrece și în calidoscopul de relievo arheologic, alcătuit de aceeași cineștii, prin care se demonstrează permanența și vechimea poporului român pe melagurile noastre; și de la străbunul la strănepoi” constituie și el un argument.

Referințele noastre urmază „recolta” de filme prin care cineștii documentariști au cîntit evenimentele festive ale anului în curs. Exemplele pot continua. În „Lumina de pe Argeș” sau construcției gigantice de la Porțile de Fier, regișorul Erwin Szekler a marcat momentul de început al unei alte mari lucrări hidroenergetice (hidrocentrala de pe Lotru, care va avea o putere de 500 MW, adică atît cît produc Districtul și Argeșul la un loc). Fără a avea o „personalitate” bizantă, filmul impune cîteva discursuri „pe viu” cu constructorii de pe șantier, izbind astfel să dea culoare ambiantei umane de la „fața locului”. Tot despre oameni (și fapte) își propune să „vorbească” și „Păulești”, documentar semnat de Florica și Paul Holban, prin care autorii poposec din nou în comuna Mariei Zidaru — la mulți ani după ce acest sat a devenit celebru în felul său, prin hărnicie, dăruire și devotament. Prezentele investigații cinematografice se dovedesc de la sine edificator.

De ce ne-am intitulat, totuși, rîndurile de față cu un titlu pitoresc și aparent „periferic”? Poate pentru a trage un semnal de alarmă: descriptivismul domină, totuși, întreaga producție, a documentariștilor de la „Sabia”. Și acest fapt nu este de loc de natură să ne bucore...

Călin CĂLIMAN

O CINEMATO- GRAFIE FĂRĂ VEDETE

*Avem peste
160 de cinecluburi.
Le folosim oare așa
cum se cuvine?*



Gelu Mureșan, deținătorul premiului pentru film experimental.

Pasiunea omului contemporan pentru arta filmului capătă forme tot mai complexe. Simpla postură de spectator pare să nu mai satisfacă setea de cunoaștere a omului de azi. Cinefilul are astăzi tendința de a păstra cu sine camera de luat vederi în orice împrejurare pentru a încerca să descopere el însuși lumea, așa cum se prezintă ea, văzută prin obiectivul aparatului de filmat. Sub ochii noștri se naște astfel o nouă civilizație, o civilizație a imaginii care, așa cum afirmă Cocteau, tinde să-și înlocuiască pe cea străveche, a scrisului. Edificatoarea în acest sens este mișcarea cineastilor amatori. În țara noastră, de pildă, dezvoltarea acestei mișcări s-a făcut în progresie geometrică. Dacă acum zece ani cinecluburile puteau fi încă numărate pe degete și existenta lor trecea neobservată, azi, pe întreg teritoriul țării, există peste 160 de cinecluburi, în care, oameni de vârstă și profesii diferite, reprezintă toate sectoarele de activitate socială, încearcă să exprime, în captivantul limbaj al filmului, un conținut nou, specific epocii noastre, România de azi. Acești cinești ai anonimatului au creat în scurt timp peste 700 de filme de scurt metraj într-o luxuriantă varietate de genuri, de la jurnalul de actualități cinematografice la filmul experimental.

Revelații

Evident, în condițiile unei acumulari de asemenea proporții, idea unui Festival Republican care să pe-

mită un schimb de experiență la nivel național, selectând totodată valorile create până în prezent, nu putea fi decât salutară. Filme ca: „Mozaic”, „Esenta”, „Obsesia”, „Luminii”, „Punțile”, „Foia de staniol”, „Poveste neterminată”, „Căările apelor”, „Plăoia nu cade din cer”, „Reteniu pentru o insulă”, „Dahul cerbului”, „Toamnă timșoreană”, „Bega timșorenilor”, „Pe vals de Chopin” și altele au venit și sîrplătesc din plin efortul zilelor de vizionare. Deseri, în aceste filme, gesturile obișnuite, prozaice ale existenței de fiecare zi, și-au dezvăluit sensuri noi de o ciudată și tulburătoare frumusețe. Goana teilor incandescente minute de muncitori în volte pline de grație („Pe vals de Chopin”) a căpatat dimensiunile unui dans cosmic, de o meazmutică poezie. Altfel: trecutul și prezentul s-au contrapunctat surprinzător, dezvăluindu-ne sensurile intime ale evoluției noastre, în lucrări care surprindeau specificul național mai bine decât au izbutit să-o facă adesea chiar studiourile profesionale. „Plăoia nu cade din cer”, de pildă, se afirmă ca un film în care trecutul și prezentul se intertrădă sub imperiul unui suflu unic, în coloana fără sfârșit a istoriei.

Încotro amatori?

Adinea înțelegere a universului interior propriu celor mai mici dintre noi, a durerilor și bucuriilor care umbresc și luminează vîrsta copilăriei („Foia de staniol”), curajoasa

abordare a raporturilor dintre părinți văzute din unghiul celor mici („Oare se cunosc părinții mei?”), poezia fără egal a adolescenței („Toamnă timșoreană”), farmecul pămîntului natal („Bega timșorenilor”) sînt alte teme care au intrunit sufragiile spectatorilor festivalului. O deosebită impresie au produs-o filmele experimentale („Obsesia”, „Luminii”, „Punțile”, etc), gen de creație cinematografică în care artiștii amatori au excelat în mod deosebit.

Important este și faptul că prin marea număr de filme pe care la reunim, Festivalul a prilejuit o privire de ansamblu asupra creației cinecluburilor, permițîndu-ne să desfrîm specificul cinematografiei de amatori, calitățile și serviciile ei, direcțiile pe care tinde să le dezvolte.

Prin realizatori ei, care au cele mai diferite profesii și care provin din toate sectoarele de activitate socială, unde se află în contact nemijlocit cu problemele majore al omului contemporan, cu mutațiile infinte-zimale care au loc în psihologia acestuia, mișcarea de amatori se delinște ca un avansat al artei cinematografice în cotidian, un avansat apt să surprindă și să reflecte operativ nou. Două sînt speciile cinematografice care răspund cel mai bine acestui specific: schița cinematografică și filmul experimental. Judecăt din acest unghi, cinematografia de amatori prezintă o filozofie cert diferentiată de cea a cinematografeii profesioniștii și nu trebuie înțeleasă în nici un caz ca o mîrare

a acesteia, ci ca o cinematografie de sine stătătoare, suplă și operativă, aptă să-și creeze operele ei majore, să acopere în peisajul cinematografic național golurile lăstate de artiștii profesioniștii.

Amator și diletant

Din păcate prea desori am confundat noțiunea de amator cu cea de diletant, prea desori am judecat filmele produse pe acest fîrîn cu un zîmbet condescendent, cu ideea preconcepută a obligativității rabulului de calitate. Nici juriul Festivalului n-a avut o concepție prea clară în această direcție. Astfel a premiatul cinecluburile și nu pe realizatorii filmelor, inaugurînd în practică curioasă în istoria competițiilor de acest gen, a trecut cu deosebită ușurință una din speciile care dă filozofia specifică mișcării, filmul experimental, a arătat preferință pentru unele imitații după documentarele Studioului Sahia („Minute, lei, tone”) în dauna căutărilor de tip Mc. Laren („Mozaic”) și a ideilor lui Joyce („Esenta”). Acestea admirabile filme au fost trebuite de fapt să figureze în palmares.

Festivalul a demonstrat uriasle resurse de pasiune, talent și energie creatoare de care dispune poporul nostru pe tărîmul artei cinematografice. El a demonstrat și multe deficiențe în acest sector de activitate. Decalajul existent între regluni, orase și cluburi, coexistența operelor de artă autentice cu simpla fotografie animată au pus în evidență insuficiența, uneori inexistența instruirii a cineastilor amatori în spațiul limbajului specific artei filmului. Existenta unor filme care deblează pur și simplu producția studiourilor profesioniștii vădește neînțelegerea specificului și rostului acestei cinematografii.

Instruire și sprijin

În altă ordine de idei, baza tehnică a cinematografeii de amatori oferă un peisaj eterogen. Aparatele de filmat de toate tipurile și vîrstele, pe 8 mm și pe 16 mm, îngreunează considerabil posibilitățile amatoriilor de a se familiariza cu elementele limbajului cinematografic. Posibilitățile de sonorizare sînt aproape inexistente și nu aruncă decalajul dintre imagine și sunet (magnetofon) a schimbărilor fenomenale sensurilor unui film. În multe din cazuri filmele se realizează pe peliculă al cărei termen de garanție a expirat. Distribuirea teritorială a materialului tehnic nu este nici ea echilibrată.

Actualul stadiu de desfigurare a mișcării de amatori reclamă măsuri care să-i favorizeze dezvoltarea ulterioară. Este dezlul de ciudat ca o cinematografie laborioasă ca aceasta să nu aibă spectatori și de asemenea ca spectatorii de film nu pot viziona în prezent sub nici o formă realizări emoționante ale mișcării de cineamatori. Se mai impune organizarea unei masive participări sustinute a filmului românesc de amatori la Festivalurile internaționale specializate, unde putem concura cu succes.

Mircea MOHOR



Spectatorul e liber să cumpere filmul care-i place („La dolce vita”)

În săptămânile în care nimic deosebit nu îl atrage spre sălile de cinematograf — nici prestigiul numelor de genese nici fama titlurilor de actori — ceva îl aduce, totuși, pe spectator în fața ecranului: obișnuința. Este una din pirghiile hotărâtoare ale vieții cinematografice.

Despre această față a relațiilor film-public nu este ușor de vorbit. Istoria cinematografului cunoaște lungi momente statice în care notorietate și plăceri de deprinderi definitive dar și răsturnări neașteptate de reacții în stare să neghe brusc stabilitatea lucrurilor care intraseră în obișnuință. Aparele se pot da în toate sensurile. Perioada de glorie a filmului „vorbit”, după apărirea sonorului și pînă la sfîrșitul celui deal doilea război mondial, se întemeia pe ceea ce teoreticienii nu numit atunci „moviest-dollars război mondial”, ci înțemeia pe ceea ce teoreticienii nu numit atunci „moviest-dollars război mondial” — adică toată pe o foarte temeinică tradiție de a veni mereu la cinematograful în afara oricărei curiozități selective, numai de dragul fascinației ecranului. Acest mod de legătură cu producția cinematografică părea atât de adine înrădăcinat în psihologia spectatorilor încît se vorbea, atunci, despre o nouă necesitate a omului, despre o sete vizuală pe care nimic nu îi putut să-o stingă. Vremea de după război, și mai ales perioada care a început în jurul anului 1956 a fost, dimpotrivă, o vreme a destrămării deprinderilor vechi, a revoltei publice împotriva reacțiilor sale de ieri, a nașterii unor noi „reflexe cinematografice” la Cannes „Aventura” înregistra un uriaș succes de critică însoțit de un violent scandal de public; croniciari prevedeau apărarea circulației restrînsă a operei. Se vorbea de 5 000 de spectatori, mai mult sau mai puțin de elită, inclusiv snobii. Nimeni nu și-ar fi putut închipui că, în câteva zile de proiectie la Paris, Antonioni va deveni unul din marii favoriți ai multimei. Același lucru s-a întimplat, după cum știm cu toții, și în noi, nu cu „Aventura”, care apăsese pe un teren puțin pregătit, dar cu „Noaptea”, „Eclipsea”, „Desertul roșu”. Faptul a fost confirmat și de succesul de public al unor cineaste tineri, cîteodată foarte dificili, ca Godard. El își găsește o continuitate în țara pătrunderă pe piața mondială a filmelor de artă cehoslovace și ungurești, filme care nu fac nici o concesie tiparelor învechite de relație cu publicul.

Plăcerea de a explora

Nu putem privi, deci, obișnuințele spectatorului sub un singur aspect — acela pasiv, al inerției de gust și de reacție. Există, fără îndoială, deprinderi active care pot fi destul de ușor aprinse: deprinderea de a căuta actul filmic neașteptat, plăcerea de a explora imagini și mișcări încă nelătmite, bucuria de a privi un film ca pe un spectacol deschis care poate să ne mulțumească întotdeauna bîlîndu-ne receptivitatea, trăindu-ne prin jocurile la care supune inerțiile noastre. Și în psihologia cinematografului, ca în orice domeniu al psihologiei, obișnuința poate acționa în sensuri contrare și poate deveni automatism morbid, gîndind de vreo relație privitorului cu imaginea de pe ecran, aștîndu-se cu încredințarea usucăă de tot ceea ce este dinaintea ochilor și fîltînd; sau poate elibera o mare energie creatoare tocmai pentru, că transformă în reflex psihic gesturile descoperirii, mișcărilor exploaratoare. O politică inteligentă de public, o acțiune sistematică de educație estetică se cîdește în primul rînd pe stimularea acestor deprinderi active.

S-ar putea ca viitorul să aducă revoluții și mai însemnate în lumea cinematografică. S-ar putea ca evoluția tehnică a vieții de fiecare zi să aducă odată reformularea totală a deprinderilor spectatorului. De aceea este mai mult decît greșit obiceiul — tarăși obiceiul, în sens negativ, desigur — de a privi tiparele de astăzi ale relației cu publicul ca etorne modele ale receptivității filmice.

Godard se întreabă ce se va întîmpla cu întreg sistemul de producție și difuzare atunci cînd filmul nu va mai trăi în primul rînd în sălile de spectacol public, ci va pătrunde în fiecare casă, ca televiziunea, devenind egalul cărții: cînd pelicula nu va mai fi exploatată în principal prin vizionări colective, menite să trezească un răspuns larg și imediat al masei, ci va fi vîndută tîmpăt spectatorilor care o vor putea cunoaște în locuința lor, în intimitate, reținînd-o de cite ori vor, așa cum fac acum cu volumele literare sau cu discurile. Ipoteză nu e apărtoare nimeni lui Godard; am înțînîm-o de pîdă, și în unele însemnări ale lui Mihail Romm, încă înainte de discuțiile începtute de cineastul francez.

Plăcerea de a selecționa

Publicul va cîștiga astfel o libertate — față de producție, față de difuzare, față de reclamă — pe care astăzi nu și-o poate închipui. Natura succesului se va schimba, se va apropia mult mai mult de natura succesului literar, în care dreptul de alegere și spontaneitatea cititorului se mișcă încomparabil mai nestîngărit decît în lumea spectacolului cinematografic, unde reacția prupurilor poate fi ușor dirijată prin exploatarea deprinderilor dăunătoare, prin crearea unui climat de isterie colectivă. Cînd privitorul nu va fi obligat să opteze pentru unul sau două filme din cele zece titluri noi ale cinematografulor, ci va fi mîntretrupt invitat să aleagă din sutele de titluri, noi și vechi, expuse în „librăriele cinematografice”, cînd el va putea să-și formeze părerea nu în una sau două vizionări grabite, impuse, în timp, de programarea cinematografulor, ci se va bizui pentru asta pe multiple și înlișnite proiectii „casnice”, cînd, în sfîrșit, el va avea posibilitatea să compare oricînd, după criteriile sale, un film cu altul, să ar putea ca cele mai multe din reacțiile de astăzi ale consumatorului de film să se schimbe. Cine va avea gust să-și invadeze locuința cu supra-producții pretins istorice pline de mongoli, soldați romani, vikingi? Cîți spectatori se vor grăbi să-și înunde camerele de locuit cu stridente și agitate comedioane cu muzică? Nu putem ști. Dar este de crezut că plăcerea de a selecționa, bucuria de a cenzura, gustul contemplației vor cîștiga un loc nou în psihologia spectatorilor. Filmul de unități care gîndesc și reacționează original, și recompunîndu-se din ele, masa va dobîndi o nouă personalitate.

Ana Maria NARȚI

"CAMERĂ" SI PEDEAPSĂ

Soția lui Polanski a fost măcelărită. Regizorul, care imaginea cu umor crime macabre, a leșinat. Viața face concurență artei, nu mai e nimic de ris...

În vară ce s-a dus, pe vremea când alergam să vedă a cincea dată "La dolce vita" în grădina "Aria", și a treia oară "Deșertul roșu", tot la grădini, căci problema respirației pe caniculă în șălile bucurăsenne rămâne cea mai intimă problemă a vieții de cinefi și trebuie tratată cu discreția specifică particularităților excelente, în acele nopți frumoase, în acele zile când:

- Blaberg murea,
 - un puști de 21 de ani, cîntăreț pop, cădea electrocutat într-un concert la Londra, fulgerat de un scurt-circuit al microfonului (întus în mîna dreaptă),
 - un cascador murea în Sena, cu mașină cu tot, încercînd să bătă recordul mondial la sărituri automobilistice,
 - la Saint Malo avea loc sub președinția domnului Robert Surcouf cea de a cincea adunare a Asociației nepoților și strănepoților de corsari,
 - și un american sergutangan pleca a patra oară pe Ararat să găsească Arca lui Noe, așa cum fusese informat foarte precis în vis.
- În acei timp două filme de lung metraj se plimbuu prin zăarele epoci, paginate unul înghesat, mină-mină, cu dezvoltarea îndrăgostitor pe plajile lunei, la lumina soarelui și a lunii.

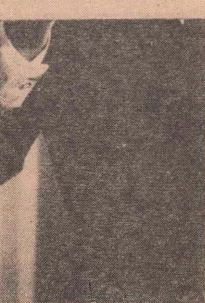
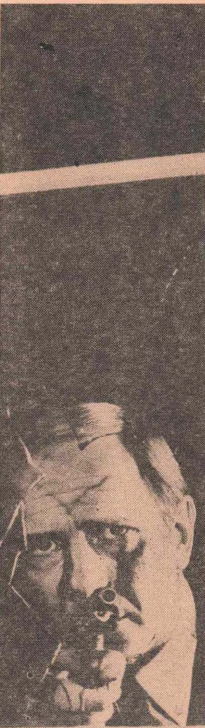
Un film francez și un film american.

Filmul francez avea un scenariu scris de Simonen, deși — în mod excepțional — nu se petrecea în cea parte a rîului sau în Parisul brunos, ci sub soarele provençal (conform titlului din ziarul "Le Figaro": "Assinera de Lucile Isoard: un roman de Simonen, avînd în vîrstă soarele provençal"). Filmul avea un castel ruinat, castelul avea o singură tură intactă din secolul XVIII, un parc în paragina și o proprietar bătrîn, la 71 de ani, viconte Jacques de Regis de Gastinel — „purînd o vestă în zădărnice, un pistol de vagon, o barbă de salohar, dar vorbind curtenitor, în tradiția rangului său". Filmul începea cu înmormîntarea domnișoarei Lucile Isoard, guvernanta vicontelui, femeie voinică la 63 de ani, călăcată de o mașină chiar în fața castelului, în timp ce se îndrepta spre oficiul telefonic unde o chemase un aviz. Mașina dispăruse. Înmormîntarea se desfășura pe o căldură toridă de amiază și, ca de obicei, în stricte intimitate — trei rude, un prost, patru proapi, flori putine, o coroană și o jerbă de gladiozi. Și chipșa jandarmi discreți, veniși să constate dacă, din întâmplare nu a apărut la cimitir, cum scrie la carte, vreun necunoscut, asasinul. În bucătăria murdară a castelului, blind o cafea proastă, viconte — „vege care moare ca-n lonesco" — concedia zăriștii:

— Mă plicitești cu povestea asta, domilor — a fost un accident.

Accident? În clipa cînd guvernanta era lovită de mașină, viconte discuta vinzarea castelului cu un domn la 56 de ani și o doamnă superbă la 42. Castelul ruinat, plus cele 54 de hectare încă mai valoroase 600.000 de franci. Doamna și domnul dooreau să-l cumpere. Guvernanta se opunea de lîni de zile. Vicontezele, azi, avînd telefoniu nu se știe de cine venise. Mașina — un D.S. alb — demarează brusc și în 500 de metri atîngese 70 la oră, omorînd pe loc victima care mergea pe partea stîngă a șoselei. Șoferul încercase să lichideze și martorul scenei — o femeie pe o bicicletă cu motor — dar aceasta se aruncase într-o grupă, o fură era un accident. Se lucraze cam Matigret. Căpîl de la castel e imediat anchetat, alibiurile sale sînt plauzibile.

Filmul american e cu Sharon Tate (vezi coperta acestui număr), soția lui Polanski, lansată de el în "Bălușimul lor", gravida în luna a opta, ca și Rosemary din "Rosemary's baby" al aceluiași regizor, specialistul nr. 1 al filmelor cu suspense îngrozitor, îngoasă, sînge, ris negru, ris galben și crime luate peste picior. „Un impostor" — zic detractorii săi și chiar mulți critici „bine". Un impostor? Impostorul e la Londra ca să semneze două contracte noi. Doamna rămîna în vila de lângă Hollywood — pret de cost: 200.000 de dolari — pîzîrit de un băiat de 19 ani, condamnat cîndva la doi ani închisoare cu suspendare pentru complicitate de minore. În noaptea de 9—10 august, poliția e alertată de un cîtețean care, trecînd prin fața vilei, vede pe peluza un trup omensc scaldat în sînge. Poliția seosește și numără cîinci cadavre. Sharon Tate, pe jumătate dezbrăcată, e strînsă de altă cu o frîngie de nyal al cărei capăt, trecut peste o bîrnă, o leagă de Jay Sebring, fostul ei logodnic, coșofor de



Cine a ucis-o pe Sharon Tate? Scend din "Pendulum". Unde-i Polanski?

reputație internațională; fata lui Jay e acoperită cu un capșon. În cămășă de noapte, pe iarbă — Abigail Folger, fata unui rege al cafelei, asociată cu Sebring în exploatarea unor secole de coafură. În tîmțuși hipny, mai încoale, doi bărbați — unul mai în vîrstă, actorul și scriitorul Vojtek Ficowski și un băietan de 18 ani, Steven Parnet, prieten al paznicului, ajuns nu se știe cum în această companie. Pe poarta vilei e scris cu sînge: „apsi" (porci). Regia și enigma par a fi dintr-un film al lui Polanski impostorului; după autopsie, nu se constată la victime urme de drog sau de alcool; nici un indiciu cu șar-fî dat vreunului intrasasin și asasinat; Sharon Tate a fost ucisă cu lovituri de cutit în spate ca și cei doi coșofari asociați, ceilalți doi au fost împușcați. Niciunul din cei cinci nu murib din propria lovitură, pe loc. Se crede imediat că e vorba de un „masacr ritual", tot ca în filmele lui Polanski. Nu. Șeful brigăzii de omucideri scoțotește că măcelul n-a fost săvîrșit de un singur om, de un deșazat ei că — dimpotrivă — cîteva persoane au lucrat figuris machind cu elemente absurde o crimă care nu avea ca mobil nici jafu, nici nebunia. La Londra, în noaptea crimei, regizorul participa la a dîneia; în clipa cînd li s-a anunțat vestea era prins într-o conversație despre decesele spectaculoase ale marilor personalități. La auzul veștii, Polanski leșină. Zăarele comentază în stilul lor înimitabil: „Realitate, această realitate pe care el o amesteca atât de des cu ficțiunea în filmele sale de umor macabru, la-a-juns din urmă în toată oroaarea ei". În „Le Monde", cronicăra de film Yvonne Baby scrie: „Că această lume imaginată de un artist obședat da sunete pe cît de straniu pe_aît de crude, în ciuda interferenței cu umorul — poate deveni reală, iată ce ne înghesă de groază..."

În ce mă privește sînt înghetat nu de groază, ci ca într-o fascinație, de altceva: de forța diavolească, de lupta drescască dintre artă și viață, care pe care suspense, ca-n „Căpîțul în apă". Nu mai există teroriții far demarcat între ele, nu mai există limite, legi, hărți de estetică cu garonții venice. E adevărat ce spune Wilde ani de zile, un paradox strălucit și suspect ca orice paradox: „Natura imită artă". Crimile au devenit adevărate ca în Simonen. Nevrozele sînt din Anghoniu. Sîrșierile intelectuale au chipurile lui Marcello și Steiner din „Dolce vita". Viața devine vestoară și, cum zicea Shakespeare, lumea e un teatru. Trăim printr-un suspensuri. Ii spun unui filozof: „Sîntem într-o zodie Hitchcock...". Imi răspunde: „Am fost întodeauna dar nu ne-am dat seama...". Poate că nu ne-am dat seama încă de pe vremea, lui Homer că sîntem într-o zodie Homer, într-o zodie Cervantes și trebuia să ajungem la Balzac pentru a înțelega că arta poate face concurență științei civile. Astăzi ne o clar că starea civilă face concurență artei. Viața capătă puterea de expresie a romanelor bune, creoză metafore, hiperbolizează, e grotescă și sublimă fără rușine, fără teamă de iliresc. Viața e romanescă, românește sînt documente de viață: benzii de magnetofon, muzica e o mașină de cursă Porsche cu frîme în flăcări. Înghetați de groază ar trebui să sînt proști care mai împușcă scriitorii subțofai de viață că sînt livresți și teazăi. Viața e ilirescă, ea scrie ca Balzac și nu poate scăpa de pasărea dostoevleiană. Viața e tezistă pînă la-a-și viri degetele în ochi ca Antonioni în „Blow Up", ca moartea lui Sharon Tate: „Nu trebuia să rizi de moarte, domnule Polanski! Nu trebuia să-ți bati joc de cadavre! Trebuia să te temi! Trebuia să tremuri!" — iată cum îi vorbește cu cel mai îngrozitor didacticism, ca o profesora de grădiniță. Acum, înghetane! Viața scrie și mearse „Crimă și pedepsă", obședată — ca Bresson — de Raskolnikov căzută la piciorale Sofiei Marmelodova,

Ani de zile, o anumită estetică a văzut în artă o ficciō supusă a vieții. Viața, bine cunoscută, năstă artă. Probabil — n-am timp de polemici fiindcă oameții merg pe lîună ca în Jules Verne, cascadorii mîr în Sena ca în Lelouch, filozofii vorbesc ca în Cehov vîndînd la viața de peste două sute de ani, bărbații și femeile se despart ca în „Scurta întîlnire", pînă și simplitatea vieții e vădită ca în Jean Jacques Rousseau. Fieci supusă sau nu, arta trăiește cu viața, viața procezează artă, arta năște viață — e un inceat. Singurul care nu-mi repugnă, înghesă cu mă fascinează.

Radu COSAȘU

CE VOM VEDEA

Optimismul nostru rămîne neclintit cu toate că:

traducerea orală ar putea fi înlocuită, dar încă nu știm cum

deocamdată nu avem sală, dar în 1971...

vom deschide stagiunea, dar încă n-am fixat data

anul acesta vom fi găzduiți, dar încă nu știm unde...



Dumitru Ferencă: Cinemateca este, după părerea mea, un muzeu al filmului în care cinefilul trebuie să găsească altă operă clasică cît și pe cele de avangardă, care vor deveni poate la rîndul lor clasice. Cinemateca nu poate influența și forma singur gustul întregului public, dar împreună cu cinematografele de artă — care n-ar strica să fie mai numeroase și cu programe mai selecționate — ar putea să direcționeze gustul publicului către cele mai bune opere cinematografice existente.

Cinema: Acesta este unul dintre scopurile principale ale tuturor cinematelor din lume. Dar care sînt căile pe care v-ați propus să le urmați în atingerea lui.

D.F.: Căile sînt diverse. Cinemateca franceză, de pildă, își organizează programele mai ales prin retrospective pe autori; cea britanică preferă cicluri pe tematici, genuri de filme sau prezintă câte o tînră cinematografie a lumii. Noi am încercat ambele formule, dar cred că prima greșală a fost aceea de a fi făcut ocesis criteriului comercial. Or în programele de cinematecă artistică, de culturizare, trebuie să primeze chiar dacă spectacolele fac sau nu sală plină. De altfel cinemateca franceză, cît și cea britanică, ca să mă refer la cele mai cunoscute nouă, prezintă un film într-unul sau maximum două spectacole. La noi același film făcea patru sau șase reprezentații. De unde și nevoia de a se face concesiuni unui gust mai larg și implicit mai puțin selecționat.

C.: În afară de educarea gustului spectatorilor, cinemateca de care vorbim au avut un rol precumpănitor în crearea unor școli naționale de film cum au fost „Noul val” și respectiv „Free cinema-ul”.

Credeti că cinemateca noastră ar putea grupa în jurul ei o asemenea mișcare de idei care să forțeze apariția unor curente de opinii printre creatorii și criticii noștri. Sau în ce fel ar putea asista la promovarea tinerelor talente?

D.F.: O anume influență a Arhivei Naționale asupra vieții culturale a existat și la noi. Dar nu de natură să declanșeze curente în cinematografia națională (de exemplu, nu am promovat în suficientă măsură filmele studențești și de loc pe cele ale amatoriilor).

Influența Arhivei s-a exercitat însă permanent, deși într-un fel mai puțin vizibil din afară. Noi punem la dispoziția studenților I.A.T.C. 15—25 de filme săptămînal. Cinești văd filme la sediul nostru sau la Carcul de critică al A.C.I.N.N.-ului. Arhiva ar fi bunăsoasă ca la ședințele speciale de documentare pentru cinești, pe lîngă filmele noi vizionate în mod curent, să fie prezentate și achizițiile ei de ultimă oră. Mai dificil mi se pare situația celor care nu se încadrează direct în sistemul cinematografic: mă refer la studenții de la alte facultăți, la literați sau plasticieni. În rîndurile cărora se află mulți cinești amatori și din milciul cărora ar putea răsi talente interesante. În anul viitor, Arhiva va participa împreună cu Universitatea populară și Asociația cineștilor la organizarea cursurilor de cultură și istorie cinematografică din București și din alte 11 orașe ale țării. De asemenea vom colabora la dirijarea cluburilor de cultură cinematografică.

C.: Restrîngînd sfera discuției, am dori să aflăm cîte vea despre programele Cinematecii din stagiunea care începe.

D.F.: Schita de program a fost întocmită tînd seama de toate recomandările care ni s-au făcut în anii din urmă. Am proiectat în deschidere o retrospectivă a filmului bulgar. Apoi una a filmului din Republica Democrată Germană și a filmului ungar.

Cinema: Ce v-a determinat să alegeți aceste cinematografii?

D.F.: Fiecare dintre aceste țări organizează la rîndul lor

retrospective ale filmului românesc, în_cît programele retrospective se încadrează în schimburile de reciprocitate pe care Arhiva le întîrește cu foarte multe țări. De asemeni, în luna ianuarie vom prezenta Filmul modern din Republica Federală a Germaniei, iar în luna martie amplă retrospectivă a filmului suedez. Cinemateca sovietică ne va pune la dispoziție în luna aprilie un mare număr de filme inedite dedicate aniversării centenarului nașterii lui Lenin. Tot cu începere din toamnă vom dedica săptămînal o zi comemorativă care să marcheze 75 de ani de la nașterea cinematografului, aniversare care este înscrisă și în planurile Federației internaționale a arhivelor de film și ale UNESCO-ului.

C.: În cei nouă ani, de cînd funcționează cinemateca noastră, cum credeți că au fost reprezentate programele dedicate filmului românesc? Ce părere aveți despre posibilitatea de a prezenta o antologie selectivă a documentarului românesc, sau de a relua filme artistice care nu au fost întelese sau apreciate pe deplin la apariție, cum ar fi „Viața nu iartă” al lui Mihai și Marcus?

D.F.: În decursul celor nouă stagii au existat programe selective despre filmul nostru. Am prezentat activitatea actor și regizor a lui Jean Georgescu sau pe cea a lui Jean Mihail și de asemenea cîteva programe de filme mute sau de la începutul sonorului românesc. O preocupare organizată și constantă în acest sens a lipsit însă. Acum ne



Cinemateca este un muzeu al filmului în care...

gîndim să întocmim paralel cu o lucrare de cercetare științifică care va cuprinde filmografia completă a filmului românesc pînă la naționalizarea cinematografului, și o antologie în imagini cu fragmente din cele mai interesante producții ale noastre. Tot cu prilejul sărbătoririi a trei sferturi de veac de istorie a cinematografului vom alcătui și o retrospectivă selecționată a istoriei filmului românesc.

C.: Fata de interesantele programe pe care le propuneti, ce măsuri ati luat pentru îmbunătățirea condițiilor de vizionare care au fost pe drept criticate ca necorespunzătoare?

D.F. Sala Magheru a intrat în reconstrucție generală pînă la sfîrșitul anului viitor, cînd sperăm să avem cea mai frumoasă sală din București. Se va reduce numărul locurilor pentru a se oferi condiții mai comode de vizionare, se vor schimba aparatele de proiectie, de sunet, ecranul.

C.: Dar sistemul de traducere orală, care a chinut literalmente spectatorii, va supraviețui?

D.F. Traducerea simultană orală, altă de hultă de toată lumea, ar putea fi înlocuită într-un singur fel și anume prin sistemul luminițărilor, ceea ce presupune însă o investiție financiară și de muncă imensă. Sau s-ar putea adopta alt sistem, practicat de altfel în toate cinematelile străine, și anume acela de a prezenta filmul în versiune originală, chiar atunci cînd este vorbit în japoneză sau suedeză. În această situație spectatorul are la dispoziție fișe biofilmografice complete

despre principalii realizatori, subiectul, aprecierile asupra importanței filmului respectiv. Cu timpul vom adopta și noi acest procedeu dar în prezenta stagiune nu este posibil, deoarece Arhiva nu dispune de utilajul corespunzător pentru multiplicare rapidă a materialelor explicative și documentare.

C.: În ce sală va funcționa atunci programul Cinematelii în această stagiune de tranziție?

D.F.: Acum, cînd stăm de vorbă, vă pot spune numai că stagiunea se va deschide în jurul datei de 15 octombrie, așa cum ne obligă respectarea obligațiilor noastre internaționale. Cinemateca va fi gădărită, cu un singur spectacol pe zi, poate accidental două, fie de Casa prieteniei Româno-Sovietice, fie de un cinematograf obișnuit.

C.: Știm că Arhiva Națională desfășoară, pe lângă această activitate de mare popularitate de organizare a spectacolelor de film în cadrul Cinematelii sau a altor instituții de cultură, și o activitate publicistică și redacțională de specialitate, care este mai puțin cunoscută. Vreți să ne spuneți ceva despre aceasta?

D.F.: La Congresul Internațional al arhivelor naționale de film ținut în primăvara acestui an la New York, activitatea redacțională a Arhivei române a fost apreciată a fi printre cele mai bune. Cu acest prilej am prezentat o bibliografie internațională a cărții de film realizată prin schimburi cu 62 de unități

bibliografice din lume, lucrare care va apărea și în anul următor într-o ediție adăugată. Pe aceeași linie, în 1970 urmează să fie editat la un centru unic, în România, un repertoriu internațional al filmografului național. Profesorul Jean Mitry a întocmit în Franța o astfel de filmografie internațională, dar în ea s-au strecurat zeci și sute de greșeli, pentru că el nu a avut o informare corespunzătoare asupra filmografului național. De asemenea secția de documentare și cercetare a Arhivei editează lunar un „Caiet de documentare cinematografică” — culegere de articole teoretice traduse din toate revistele de specialitate importante — și „Iulian, Cinematografia în presă”, apreciată de către Comisia de catalogare a Federației ca fiind o lucrare unică în felul ei. Interesul stăruit cu prilejul Congresului internațional de care vă vorbeam, ne-a determinat să luăm măsuri pentru a publica materialele și într-o limbă de circulație internațională.

C.: Ce tiraj au aceste publicații?

D.F.: „Caietul” lunar apare în 250 exemplare și are 70 de abonați, iar „Cinematografia în presă” apare în 125 de exemplare și... avem 2 abonați. Vă surprinde, nu?

C.: Poate că există o defecțiune de publicitate. Poate că cei interesați nu cunosc existența acestor publicații sau le consideră de uz intern, deci inaccesibile. De altfel reclama pare să fie o gravă lacună a activității dumneavoastră. Ne gîndim și la vizionările Cine-

matecii care nu au un anunț corespunzător. Programul sălii Magheru se confundă în cotidiene cu cel al sălilor curente. Pot fi date și alte exemple.

D.F.: Într-adevăr noi am vîndut prost o marfă bună. Dar să revenim la preocupările noastre editoriale. În 1970 vom publica și o broșură-dicționar cu date biofilmografice ale cineastilor noștri.

C.: Ce alte relații internaționale întreține Arhiva noastră?

D.F.: Ele sînt multiple și de mari proporții. Nu voi insista însă asupra lor acum. Vreau să menționez doar că în urma acestei dreptăți România a fost aleasă de trei ori pentru cel de-al 28-lea Congres al Arhivelor Internaționale a serbătorilor de film care va avea loc în 1972. În vederea acestui eveniment pregătim următoarele lucrări: filmografia producției românești de filme, repertoriul producțiilor de filme jucate în România, ambele de la anul zero al cinematografului și pînă în 1970; montaj o antologie a filmului românesc pînă în 1948, completată cu un album cuprinzînd istoria ilustrată a filmului românesc, care va fi editat în colaborare cu o editură sau poate cu o revistă de specialitate, cum ar putea fi „Cinema”. De asemenea întreprindem studii la Cluj, Arad, Iași, care să fie reprezentative pentru o istorie a fenomenului cinematografic în țara noastră de la începuturile lui.

C.: După un panoramic atît de vast și care dă toată, după cite am înțeles, doar o schiță

asupra activității Arhivei naționale, am reveni cu o întrebare mai concretă: care sînt achizițiile făcute de Arhivă în ultimul timp și pe care le considerați mai interesante?

D.F.: Sînt destul de multe ținînd seama că anul Arhivei importă jumătate din numărul de filme aduse pe ecran de către Direcția difuzării. Am să dau doar două exemple. Cu Cinemateca de la Toulouse pregătim un program inedit despre primitivii francezi, care se găsesc acum în unicat la noi. O parte din aceste filme au fost găsite la colecționari particulari din țara noastră. O altă parte la Toulouse. Cum însă în Franța există o lege care interzice transpunerea filmelor inflamabile, Arhiva noastră și-a luat obligația să restauzeze și să transfere pe peliculă neinflamabilă aceste filme. O altă achiziție internațională este filmul „Senzation moară pe Siret”. O cor. le se află la un particular în Cehoslovacia. A fost descoperită de Arhiva națională cehoslovacă care ne-a înlesnit și achiziționarea ei. Acum în laboratoarele noastre se reconstruiește pelicula fotografată cu un aparat de film în treacăut treburile să vă pomenească de această muncă de restaurare care este una dintre cele mai laborioase și utile activități ale noastre.

C.: Vă mulțumim, tovarășe Ferroaga, pentru datele prețioase pe care ni le-ați făcut cunoscute asupra activității Arhivei și Cinematelii, și sîntem convingeți că ele vor stîrni interesul cititorilor noștri.

...cinefilul
ar trebui să afle
opere clasice și de
avangardă



GHEORGHE DINICĂ ȘI MUZA DE CELULOID.

— Ar fi
mai bine
să te ocupi
de alții...

«Finta lui Rameau se înmulțește parcă. În privirile, în strigătele, în mișcările sale se reflectă caleidoscopic imaginea lumii... Plînge rîde, suspină... imită cînd o femeie zdrobită de durere, cînd un bătrîn senil... E furios, blînd, melancolic, inspirat, frenetic... Natura retrăsește în el cu ape vîjelioase și unde line, cu suieratul vîntului și prăbușirile trînzeturii... Rameau imită noaptea, umbră, chiar și tăcerea, caei, spune Diderot, și „tăcerea poate fi vedea prin sunete”»

Acetea rînduri scrise de Valentin Lipițu cu mult înaintea montării de „Lucia Sturza Bulandra” ar fi trebuit să-i inhibe sau cel puțin să-i înspăimînte pe cei care — mai mult de un an — au vegetat între ogîzile lor mobile, gesturile, pașii, nemiscarea, rostogolirile și zîmbetele menite să schimbe meditația în spectacol și parantezele în evenimente. Erau trei: regizorul David Esrig, actorul Marin Moraru și actorul Gheorghe Dinică. De atfel — și asta îmi place cel mai mult — unul îi include și pe ceilalți doi. Cel care trebuia însă să reflecte caleidoscopic imaginea lumii era Dinică.

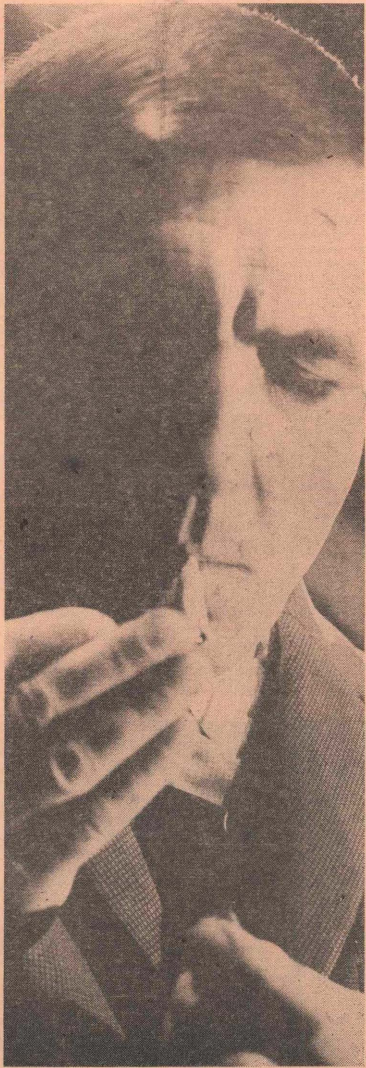
În artă înfi vine talentul, pe urmă o mîncă diabolică. Dinică a reușit și — în paranteză fie zis — spectacolul a constituit un eveniment. Păcat că Rameau n-are și un echivalent cinematografic. Firește, păcatul îl împărțim cu Diderot.

Toate reușitele sînt pilduitoare și de aceea ne ocupăm de Dinică. (Probabil și nereușitele sînt la fel de didactice, dar nu sînt compatibile cu biografia). Oricum, păstrînd proporțiile obligatorii, în film același Dinică a realizat, începînd cu Zamfir din „Comoara de la Vadul Vechii” și sfîrșind — pînă în clipa de față — cu Bastus din „Columba”, o serie de roluri în care firescul nostru se suprapune — rar lucru — pe o plastică studiată de o uluitoare expresivitate. Și mai e-cuiva caracteristic la acest actor: o totală lipsă de caracteristic. De la personajele pozitive cu care a debutat, adică după Zamfir și Duma (Străinul), pe urmă Dumitrana (Procesul alb) și Maiorul (Maiorul și moartea), trecerea la Bastus a schimbat radical optica regizorală înestîtenită la Buțea și a reamintit de Lupus din piesa „Centrul înaintaș va muri în zorii”. Mai exact a confirmat că Dinică nu are numai o voce caldă, ci și mari posibilități interpretative. În teatru ele se cheamă „Umbră”, „Procesul Caragiale”, „Troilus și Cressida”, „Capul de rătăoi”.

Dar să revenim la pîdele reușite. Mă voi opri la cîteva, pe care le-as putea rima: mîncă, modestie, crez artistic, prietenie.

La punctul mîncă s-ar putea nota că la un moment dat foarte tîrziu Dinică (e născut în 1934) undea ziare prin anul 1949, făcînd diverse treburi funcționarești ca să se întrețină, dar nu se sflia să se înfățișeze la Oficiul de placare de unde prelua pentru una sau mai multe zile atribuții de muncitor necalificat; îndeletnicirile pe care le-aș putea dezvolta, la Obor, sau te miri pe unde, cu accoși rivină cu care mulți ani mai tîrziu — după terminarea Institutului — făcea în fiecare zi, începînd de la ora nouă, exerciții de mișcare științific la Teatrul de Comedie, sau acasă la fosta profesoară de la Institut, Doamna Sibylle, pentru „Umbră”, mai înfi, și pe urmă pentru fiecare spectacol și chiar fără spectacol... Pînă cînd profesoara a inventat și pentru ceilalți elevi o figură, numită și în ziua de azi, „figura Dinică”.

Nu vreau să cred că biografiile accidentale de tipul Gorki sau Saroyan sînt absolut obliga-



... furios, blînd, melancolic, inspirat, frenetic...

torii pentru cariera artistică, dar nu pot nega că observările directe, varietatea medior, nomencluririle și bucuriile trecute prin gîri, i-au furnizat actorului un bagaj de reacții umane, de memorie emoțională, de detalii capabile să diferențieze momentul autentic de clișeu.

La punctul modestie voi începe cu rîsul. Un om care rîde ca el, e foarte om. Și oamenii normali, oamenii întregi se plasează undeva în societate; întotdeauna vor găsi desigur lor destule trepte care să-i apropie de cei așezați sub ei. Lășind însă filozofia la o parte, voi încerca să-i imit pe Adrian Păunescu și să reproduc cît mai fidel o parte din conversația de dinaintea medallionului.

— Ar fi mai bine să te ocupi de alții, mi-a spus el.

— Am spus și eu ceva.
— Nu e bine. Toți tinerii știa fac declarații. N-are nici un rost să mai fac și eu.

— Ce-ți imaginezi că o să te întreb ce e arta? I-am liniștit, perfid.

— Eu de unde să știu?

Ceaf ce nu însemnă că la Dinică nu s-a manifestat o permanentă obsesie a fenomenului teatral, începînd cu debutul din 1952 în echipa P.T.T., unde a jucat rolul locotenentului Stamatescu din „Titanic vals” — regia Virgil Sacarolăanu — poate cea mai fixată amintire, lucru mai mult decât firesc.

Au urmat altele. Bogoliu din „Jocul de-a vacanța” de Mihail Sebastian, tot într-o echipă de amatori. De astă dată la C.C.S. Colegi în spectacol Marian Hudac — actualmente actor la Teatrul Național, și alții deveniți profesioniști: Florescu la C.F.R. Giulești, Herdan la Constanta și Gina Transilvanica la Ploiești. Regizorul spectacolului: Nic. Moldovan.

Pînă la intrarea în Institut, Dinică a perseverat în dorința de a se crede actor. După aceea începuse să se îndoiască, genm că începuse să devină așa ceva. La clasa Dinai Cocea s-ă împrieteni cu Marin Moraru, coleg de bancă, de speranțe și de ambiții. Foarte curînd li s-a adăugat un al treilea. Un tînar brunet, cu părul cîrliștat și cu ochi scăpărători, care voia să facă regie; se numea David Esrig.

Și așa am ajuns la ultimul punct, în care toate se împletesc ca-n Dickens, și unde la prima vedere primează prietenia, la o a doua o mare sarcină autoasumată. La a treia o foarte nobilă pasiune, la o a patra o crîncenă emulație, la o a cincea o neșteptată responsabilitate socială, la o a șasea o permanentă școală și pînă la urmă o revenire la punctul anterior, adică la ceea ce se cheamă cu adevărat un bine definit crez artistic.

Dar datele lui Dinică, raporturile lui cu muza de celuloid, sînt departe de a fi fidele. Rolul din „Sentința” nu e esențial. Profesioniștii de actor de teatru și cei de actor de film sînt în bună măsură asemănătoare dar și la fel de diferențiate. Există rare și ferice cazuri în care una și aceeași persoană se poate — cîz puțîn virtual — integra în amîndouă.

E cazul Dinică.
În unele cinematografil se fac diferențe între vedete și actori.

Dinică poate fi un foarte bun actor de film. Numai că în această artă, artă de industrială, virtuțile individuale reclamă un context mult-puțîn favorabil.

Nu e numai cazul Dinică.

Mihail IACOB

fi
ne
pi
...
ega
or,
iri,
tii
alii
tic
ul,
nii
eva
ora
cel
te,
să
tia
-a
iti,
o
s-a
lui
ipa
ta-
gli
rev.
e-a
pă
în
tor
lo-
la
sti.
se-
pă
use
să
că,
s-a
cu
are
are
la
oua
o
onă
sa-
stă
tuf
vă-
cu
le-
vite
fnt
fel
uri
cel
re
im,
lă,
te-
DB

MARIA

GRAZIA BUCCELA

*Pentru ea
anul '69
a fost
anul „marii
sperante“*



Sur le pont
d'Avignon
on y danse,
on y danse...

dar
se
și
discută

NA



Există mari festivaluri: Cannes, Veneția, Karlovy-Vary, Berlin, Moscova. Ele își au și meritele, dar și limitele lor. Să nu ne ocupăm azi de ele. Dacă soarta lor ar putea fi favorabilă unei mai bune cunoașteri a a cinematografului mondial, o cunoaștere mai bună prin critici și cinești, care culeg toată miera, din care dau apoi publicului doar o linguriță — în fond folositoare și asta — ar fi un fapt sigur, un lucru, deși contestat, totuși sigur.

Planeta Avignon

Aș dori să vă vorbesc azi de pe o altă planetă, despre singurul festival al publicului care există în lume, după cite știu, despre festivalul din Franța, din Midi. — festivalul de la Avignon.

Formula — în principiu — poate să pară neașteptată. Știu bine și știu din experiența mai multor cazuri pe care le voi evoca, că publicul neprofesionist nu lipsește nici de la Pola (Iugoslavia), nici de la Pesaro (pe țărmul italian al Adriaticii), nici de la Cracovia), unde localnicii umplu mai bine de jumătate din sală. Intenționat n-am vorbit de Cannes, unde până acum singurii spectatori neprofesionisti (nici ziaristi și nici cinești) trebuiau să plătească un preț atît de mare pentru un bilet de intrare, încît devenea un cartofic de spionism financiar.

— pe cînd invitațiile pentru neprofesionisti erau distribuite după unicul criteriu al simpatilor locale, oficiale și officioase, de la președintele consiliului municipal în orașului pînă la portarii marilor hoteluri, care au relații foarte serioase. Anul acesta la festivalul de la Cannes s-a schimbat ceva: s-au distribuit bilete gratuite la sediilele S.F.R. (Societatea realizatorilor de film) dar aici nu a fost vorba decît de o manifestare exterioră festivalului propriu-zis, o manifestare marginală în raport cu programele lui, și care din cauza lipsei unui public popular și a unui public studențesc în oraș, a reușit să atragă în mod exclusiv pe liceenii din Cannes, care fugeau de la școală și veneau să-și petreacă în mod plăcut o dimineață; sau publicul profesionist — cinești și ziaristi — recuperat înăd după miezul nopții, adică după încheierea programului competitiv — pentru filmele cele mai străgtoare ale selecției internaționale stabilite de S.R.F.

Cinești voluntari

Să revenim deci la cazurile bune, la Pola, Pesaro și Cracovia, și alte locuri din lume. Publicul dorește să aibă acces la proiectii, e adevărat, și intră, după ce plătește — în general un preț modest. Dar este totuși aceasta soluția cea mai bună? Desigur, nu putem decît să dorim ca această participare publică, deschisă, să continue, dar este oare suficient să intri ca să-ți poți face o imagine de ansamblu asupra scurtmetrajelor internaționale, numai pe motivul că ești cracovian. — să descoperi dintr-o dată producția anuală a cinematografului Iugoslaviei, sub pretextul că locuiești la Pola și nu la Rijeka, la cîțiva kilometri mai la sud? Și aceasta fără nici o pregătire, fără nici o informare prealabilă! Sub acest aspect Avignon-ul poate oferi un exemplu bun, un subiect de meditație.

După rezultatele cifrice — deși inferioare celor reale — au fost înregistrate în anul acesta cel puțin 36.000 de bilete plătite la sediilele cinemelor ale festivalului de la Avignon, care a avut și sectoare de teatru, coreografie, muzică, coruri, plastică, etc., etc. Publicul local a avut acces la sedințele plătind un preț foarte modest. Dar originalitatea festivalului este că publicul neprofesionist și neinvitat de directia festivalului nu este numai publicul local, care profită de o ocazie leneșnică, ci un public național și internațional de voluntari (care cel mai adesea își sacrifică cel puțin 10 zile din concediu ca să consume filme în doze intensive). Pentru că politica Avignon-ului este clar, este o politică de anti-selecție; nu este cîtuși de puțin vorba de o triere a filmelor rezinate pentru o elită privilegiată a culturii. Scopul lui este să prezinte maximum de filme realizate în maximum de

corespondență
din
Paris

Jean Vilar a făcut din Avignon o Mecca a artelor
Acest articol este un apel
Trebuie să se știe pretutindeni
că Avignon există
Că trebuie să i se trimită filme

MAPE O ALTĂ PLANETĂ

Venita.
Eie își au
Să nu ne
ar putea
osteri a
un-ostere
care culeg
publicului
măitoare și
vucru, deși

pe o altă
publicului
nu, despre
festivalul

te să pară
experiența
evoca, că
te nici de
lesaro pe
la Crăco-
bine de de
am vorbit
și spectă-
și și nici
pres, act
financiar,
ofesonisti
criteriu al
fioce, de
pal al ora-
hoteluri,
mul acest
mbat ceva:
pedinele
de film)
o manifes-
prio-zis, o
cu progra-
mii public
pe în oraș,
pe liceenii
școlă și di-
—cinești
și mize
ogramului
mai atră-
se stabilită

bune. La
locuri din
și acces la
te în anu
pedest. Dar
mai bună?
ca această
continue,
—să și poți
apra scur-
pe motivul
ări dintr-o
—selecție. Av-
și la Polă
mai la sud?
—fără nici o
—bun, un

inferioare
te în anu
plite la lu-
la lu de
de teatro.
—selecție, etc.
la pedinte
ar origina-
neprofes-
—selecție. Av-
pre profită
neționale
ce mai la
de din con-
—selecție. Av-
—selecție; și
o triere
și prive-
—prezente
maximum de

țări, genurile și etenditețea fiind indle-
rente, cu condiția doar să fie semnificative,
deosebite de ceea ce se lucrează în anul
respectiv în Franța sau oriunde. Regula de
aur a festivalului de la Avignon este, în fond,
abundența. Vreau să atrag atenția celor care
nu cunosc încă resursele acestei manifestări
necompetitive, că nimeni nu vine pentru
ca să culegă o etichetă glorioasă, un trofeu,
un greier de pus sub un clopot de sticlă, ci
vine pentru a înfrunța interesul și judecățile
pasionaților de cinema. Pentru a putea de-
plasa un maximum de pasionați, e limpede
că tot la maximum se mizează pe atunul
ineditului, al originalului, al aceluia «ceva»
nevizionat încă pînă atunci.

Un festival democrat

Spectatorii francezi și străini au venit
anul acesta la Avignon pentru că:

1) știu că vor vedea filme diverse, practic
inexistente în Franța (chiar dacă au fost văzute
în mod excepțional de un mic grup de pro-
fesioniști în cadrul unor mici festivaluri);
anul trecut, de exemplu, eu am fost *singurul*
critic francez prezent la pasionantul festival
de la Mannheim); că aceste filme sînt reali-
zate deoptrivă de țări cu tradiție și produc-
ție importantă cinematografică, ca și de
țări începătoare (astfel Elveția a prezentat
două filme, de Michel Soutter și Francis
Reusser, ambele foarte personale, semnifi-
cative și pentru autorii lor ca și pentru
țara pe care o prezintă);

2) știu că vor avea dreptul la o retrospectivă
Harry Langdon, consacrată acestui mare
actor american de comedie, demn de pus
alături de Buster Keaton, și în anumite mo-
mente chiar de Chaplin, ale cărui filme se
credeau definitiv pierdute au fost găsite
(doar un număr de copii) printr-o întîmplare
fericită de conservatorul Muzeului de Artă
Modernă din New York);

3) știu că vor avea dreptul la o vizuire
de ansamblu asupra tinărului cinematograf
japonez (circa 10 filme), asupra filmelor
făcute și apoi refuzate, asupra marilor filme
japoneze prea independente, prea originale,
prea îndrăznețe, prea libere și, în fond,
prea marcate de intențiile acelor care vor
să continue și, într-un anumit sens, chiar să
depășească emarele cinema care s-a realizat
în sistem, prin sistemul și, în definitiv,
impotriva uriașului sistem capitalist și de
voceație strict comercială, care este cinema-
grafia niponă (amintesc printre altele,
filmele lui Mizoguki, Kurosawa).

Astăzi condițiile economice noi (concep-
ția realizării filmului de mic buget sau cu
buget relativ mic în comparație cu cel
necesar superproducțiilor comerciale), condi-
țiile tehnice (simplificarea materialului
pentru turnări, întrebuințarea din ce în
ce mai sistematică a unor actori foarte
personali, individuali — care nu sînt în
mod obligatoriu vedete sau star-uri) —
duc la o cinema nouă, care fără a fi ușor
de făcut și cu atât mai puțin ușor de difu-
zat din cauza vechilului sistem care rezistă,
a devenit realizabil.

Nu voi vorbi în amănunt despre progra-
mele de la Avignon, prea numeroase, prea
bogate. S-au proiectat 120 de lung-metra-
je în două etape: una de un ritm moderat
(două filme pe zi), timp în care publicul
era atras și de celelalte discipline artistice
(premierile teatrelor de amuzament, coreografice) și
totuși gîșea răgazul să se intereseze de
cinema — și alta, de un ritm intens (patru-
cinci filme zilnic) pentru obsedații de ci-
nema, grupăți pentru o perioadă de 10 zile,
și care, grație unui sistem de repetare a
ședințelor, permitea cteodată să gîșească
timp și pentru a vedea o piesă, un ballet sau
să asculte un concert de orgă, să viziteze
expozitiile de pictură, sculptură și artă
fotografică.

Voi spune numai că Avignon-sector «cine-
ma», și-a dovedit libertatea, programînd
la numai 7 ani de la război din Algeria,
un foarte frumos film al tinărului artist
Slim Riad — «Calea» — care arată ce anume
a fost în Franța și în Algeria, lagărele de



Ce a mai rămas din Hollywood? După Agnès Varda doar «Dragos lea Iellora».

«regurarea» (traduceti «de concentrarea»
pentru partizanii independenți algerieni.
Voi spune doar că nu numai Elveția, dar
și Belgia s-au prezentat bine la acest festival,
în special cu foarte romanticii, foarte clasici
și foarte rafinați film «Domnul Howard»
al lui Harry Kummel — un fel de basm inspirat
din sensibilitatea romantică și aproape fan-
tastică a secolului XIX. Voi releva că filmul
«Gurua al americanului James Ivory este,
fără îndoială, una din cele mai frumoase
măturii consacrate vreedată civilizației in-
diene, că «Dragos lella» al lui Agnès
Varda este o schiță despre ceea ce a mai
rămas din Hollywood, cu accente critice,
satirice, care muștește de unor și emană
duoșie.

Voi trage concluzii, analizînd în mod
special importanța dezbaterilor organizate
în timpul festivalului.

Să deschizi porțile unei astfel de mani-

festări pentru marele public, încă n-ar fi
lesnemat mare lucru, dacă direcția festiva-
lului n-ar fi realizat un acord cu organizațiile
de cineret ale Educației Naționale (școli,
colegii, etc), prevăzînd în localurile obișnuite
în această perioadă de vacanță, cazarea și
masa pentru stagiarul voluntari, în schimb
un contribuții modeste. Mai mult, pentru
acest public organizat, au fost prevăzute în
mod sistematic întîlniri cu Jean Vilar, di-
rectorul festivalului, cu Jacques Robert —
responsabilul sectorului cinema, cu Agnès
Varda, Philippe Arthusy, Gérard Vergez,
cu tinerii japonezi, cu realizatorii prezenți,
etc.

Rămîne doar regretul că aceste dezbateri,
în general foarte fructuoase — din care
una a constat — dintr-o confruntare între
criticii profesioniști și citorii ori spectatori
— nu a beneficiat de o publicitate mai mare
ce și de la fiece accesibile și publicului larg,

neorganizat, la întregul public participant
la festivalul de la Avignon.

Acest articol este un apel. Trebuie să se
stie pretutîndeni, că manifestări ca Hyères și
Avignon există, și că din timp (ștîndu-se
seama de anumite condiții tehnice) tre-
buie să li se trimită filme. Desigur, nici un
cineast nu va revendica aici «palme d'ora»
sau «leul de argint» sau «cupa de cristal».
Dar va găsi, va întîlni spectatori animați
de pasiune arzătoare pentru cinema, va face
o spîrtură în sistemul de obișnuit inefi-
ciență la distribuții comerciale, va urca încă
o treaptă spre difuzarea în circuitul cine-
matografic de artă, adică, spre o primă a-
proprie cu publicul francez și cel al țării
vecine. Pentru că nu pot crede că spectatori
străini ai unui film vizionar la Avignon nu
vorbes de el la Întocarea lor acasă, în
Anglia, Germania, Suedia, America, Elveția,
Olanda ș.a.m.d.

Albert CERVOINI



CRAIUL MIHAI AL ROMÂNILOR

panoramic
'69

«Mihai Vodă care trebuia să fie o clipă — destul ca să ne amețească
cât vom trăi de acum înainte —

*Craiu Mihai al românilor,
sau înșirind ca odinioară pisanii din cancelaria lui,
domnul Ardealului, al Țării Românești și al Moldovei.
Ce vis nebun, doamne!»*

Nicolai Iorga

Ciobanu, Piersic, Sever: Buzescu.



Un film despre Mihai Viteazul este deopotrivă tentație și îndrăzneală. Mihai Vodă nu a fost doar un erou al legendelor, cu înfățișarea dăruită de alții, cu viața născocită, presupusă, ci a fost, a existat și toată lumea știe cum. Chipul lui nu poate fi altul decât acela cunoscut, viața lui, faptele săvârșite nu pot fi altele decât acelea lăsate nouă de istorie. Trebuie să-i fie foarte aproape, să ajungi să-l cunoști foarte bine, pentru ca filmul să-l aducă oamenilor așa cum a fost. Tentația e mare, spunem, pentru că n-a existat în toată istoria noastră figură mai copleșitoare ca a lui. Îndrăzneala e mare, spunem, pentru că nimeni nu a fi dispus să-i ierte pe cei care se încumetă să reconstituie figura lui Mihai Viteazul și o dată, cu aștepte ani din istoria țării, pentru nici cea mai mică gresală. Și totuși, scenaristul Titus Popovici și regizorul Sergiu Nicolaescu s-au încumetat să-și asume toate riscurile: îndelung pregătit, filmul «Mihai Viteazul» se află pe platouri.

Mihai Viteazul va fi Amza Pellea. Imaginea e în mintile unui foarte bun actor, George Cornea. O distribuție solidă — citez doar câteva nume: Ioana Bulcă, Ilarion Ciobanu, Ion Besoiu, Florin Piersic, Dan Nasta, Aurel Rogalschi, Septimiu Sever, Nicolae Secăreanu, încă «cântăra speranță» Andi Herescu și însuși regizorul Sergiu Nicolaescu într-un rol nu de mare întindere însă foarte important. O echipă de filmare rotată — Nicolaescu își păstrează secunzii, Doru Năstase, și Lucian Mardare, așa cum își păstrează, de la film la film, aceeași montajă, Iolanda Mintulescu — și o pregătire de aproape doi ani, cresc, cred eu, șansele ca «Mihai Viteazul» să iasă un film așa cum îl așteaptă toată lumea.

Ce spune regizorul

L-am întrebat mai întâi pe Sergiu Nicolaescu de cînd dorea să facă «Mihai Viteazul»?
— *Imediat după «Dacia». De fapt, chiar în timp ce lucram la «Dacia».*

știam că voi face «Mihai Viteazul». Problema cea mai grea care m-a îndrăginit multă vreme, a fost alegerea interpretului. Pregătirea însă și documentarea a însemnat partea cea mai frumoasă a lucrului. A umbra pe urmele lui Mihai, a căduta să-i înțelegi caracterul, calitățile, defectele, au însemnat pentru mine momente extrem de interesante și care m-au apropiat teribil de el.
— De ce v-ați ales tocmai rolul lui Selim Bey?
— *Selim nu e un rol de întindere, dar este o personaj foarte interesant. Deși turc, prieten cu Mihai. Există între ei un fel de amicitie foarte bărbătească ca între «profesioniști». Mi-a plăcut rolul lui Selim încă din perioada scrierii scenariului. Acum există un avantaj în plus: între Amza Pellea și mine există o prietenie, ca între personaje noastre, prietenie care sper să se reflecte și în film.
— Pentru că vorbați, de «profesioniști». În scenariu există foarte multe relații umane de tip western. Nu numai amicitia Mihai-Selim, dar și foarte*



multe situații se bazează pe acest fair-play, pe psihologia filmelor cu oameni puternici...

— Așa este. Și dacă vrei, e împotriva legilor filmului istoric. Pentru că, în toată istoria cinematografului, filmul istoric este bazat pe relațiile mari, între imperii. Accentul cade pe grandoare. Mii de oameni, lupte (de unde și lentoarea mișcărilor, cadrele lungi). Acolo se înfruntă oștri, nu oameni. Spre deosebire de western, care, după mine, este primul gen de film din lume care a făcut psihologie, înaintea filmului psihologic modern. Pentru că western-ul cere relații de la om la om. Western-ul a creat acea scenă teribilă în care doi dusmani ce se vor ucide peste o clipă, se întorc cu spatele unul la celălalt, se îndepărtează douăzeci de pași și apoi se întorc și trag. Niciunul nu se gîndește că ar putea fi ucis pe la spate. Pentru că n-ar fi cinstit. Mie-mi convine teribil această relație bărbătească între oameni duri, pentru că ea îmbogățește filmul, îl dă carne, viață și pentru că în cazul acestui film, într-adevăr se înfruntă oameni nu imperii. De aceea îmi sînt importante toate personajele care-l înconjoară pe Mihai. Pentru că ele ajută să-i înțelegi caracterul, forța, personalitatea.

— Filmul va avea două părți. De ce? Nu se putea rezolva într-o singură serie?

— Nu. Pentru că a strînge cei șapte ani — cei mai zdronciși din istoria țării noastre — într-o oră și jumătate și a avea pretenția de a-i reconstitui, mi s-a părut imposibil. Deci filmul va avea două părți. Prima se încheie cu lupta de la Călugăreni iar a doua cu moartea lui Mihai la Turda. Sper să nu pară lung. Pentru mine ritmul filmului are foarte multă importanță, de multe ori cred că-i acord mai multă importanță decît merită. Sper că și de data asta n-o să mă las trenat de lungimea lui aparentă.

Ce spune Amza Pellea

— Cum e, Amza Pellea, cînd trebuie să fii Mihai Viteazul?

— Sigur că sînt puțin copleșit de personalitatea omului care a fost una dintre cele mai mărețe figuri ale istoriei. Mihai mi se pare un vizionar, un individ care și-a depășit net epoca. Într-o Europă împărțită în stăruțe, în ducate, unde aproape fiecare moșie era un stat, se gîsește un om care să aibă această idee atît de progresistă, de a uni toți oamenii



Mihai Viteazul — Amza Pellea în rolul vieții

unei țări, într-un singur popor. Era atît de temerăr încercarea, încît nici n-a putut să reziste în acea vreme. Nici n-avea cum. Dar cu cît a fost mai temerăr, cu atît mai superbă ca simbol. De aici cred că și decurge caracterul profund dramatic al personajului. El a fost singur. El a fost neînțeles. Poate că nici el nu înțelegea prea bine. Intuia mai mult. Știa, simțea că are dreptate. Actul de unire este mai mult un act de credință dăsu dîncolo de posibilitățile umane. Asta mi se pare trăsătura principală — și formidabilă — a personajului. Lucru pe care scenariul îl conturează foarte bine.

— Îmi închipui că Mihai este într-un fel «rolul vieții»...
— Este, într-adevăr. Sînt conștient că e cel mai important și cel mai complex rol pe care l-am avut. Și trebuie să spun cu nostalgie, cu greu mai întrevăd ceva «pestea». Mai dîles cît, împreună cu Sergiu Nicolaescu, ne-am propus să scăpăm de tot ce este, în cinematografia noastră, retoric, demonstrat. Ne-am hotărît să creăm un personaj profund uman. Să nu se simtă că e vorba de un film ci să

aducem, în fața spectatorilor, un om cu cele mai formidabile meandre sufletești. Mi se pare că pentru respectul pe care-l datorăm unei asemenea figuri a istoriei, trebuie să înfățișăm un om care este mare prin flacăra care l-a animat, prin țelul pe care și l-a propus și prin sacrificiul pe care l-a făcut în numele cauzei pentru care a luptat. În toată această mare responsabilitate pe care o simt apăsînd pe umerii mei, mă simt cumva asigurat de șansa de a lucra din nou cu Sergiu Nicolaescu, cu care am reușit să ne creăm un fel comun de lucru, de înțelegere. Cred că rolul mi s-ar fi părut mult mai greu, dacă ar fi trebuit să-l fac cu un alt regizor cu care n-am lucrat... Nu știu dacă nu sună puțin pompos, dar trebuie să spun că pe lîngă bucuria de a face un rol, un asemenea rol, mai e și sentimental că îmi îndeplinesc o datorie patriotică creînd un asemenea rol.

Eva SÎRBU

Foto: A. Mihailopol

panoramic
'69

etească

Orga

Buzestii.

Selim Bey: regizorul Sergiu Nicolaescu



noi
filme
românești

BALADĂ

PENTRU

MĂRICEA

*Din
concesii
în
concesii
la
ce
se
ajunge?*

Producție a studioului cinematografic «București». Regia: Constantin Neagu, Titel Constantinescu. *Scenariul*: Călin Gruiă în colaborare cu Titel Constantinescu. *Împănșina*: Viorel Todan. *Muzica*: Grigore Iosub. *Decoruri*: F. Dumitriu, N. Teodoru.

Cu: Brîndușa Hudeșcu, Ion Caramitru, N.N. Matei, Gelu Zaharia-Parsolea, Sabina Mușatescu.

Poate pentru că există spectatori care au nostalgia noștri valorice a unui film nu global, ci pe compartimentele lui;

poate pentru că există cîndva bunul (?) obicei de a închina cronici separate imaginii, sunetului, ba chiar... scenariului; poate pentru că există în cronica de film obiceiul înrădăcinat de a înregistra mai întâi calitățile filmului și abia apoi defectele lui;

poate pentru că există în cronica de film o inerție (condamnabilă) de a expedia monica operatorului într-o frază apreciativă la sfîrșit;

poate pentru că există în «Baladă pentru Măricea» a aproape un singur element aproape integral reușit și acesta este imaginea;

aș începe cronica la acest film cu un elogiu trist, la adresa lui Viorel Todan. Elogiu pentru frumusețea concretă ale talentului său. Trist pentru împrejurările inegale în care a trebuit să facă dovada măiestriei lui imaginice. Căci, debutînd în 1962, sub bagheta lui Mircea Săucan, a revenit la stilul său și al aceluiași regizor în 1966, cu «Meandru», după ce colaborase la o naratiune cinematografică masivă ca «Strănuin». Dar apoi am avut surpriza să-l întîlnim pe același Todan și, mai mult, să-l recunoaștem, într-o peliculă submediocră, care se chema «Sabetelani». Iar acum, divorțul dintre imagine și regie se depine mai manifest în «Baladă pentru

Măricea». Neplăcut destin profesional pentru un operator dotat cu o intuiție artistică valorică și cu un dezvoltat simț pictural, dar care seamănă, pe de o parte, imaginea funcțională perfect adecvată limbajului filmelor lui Săucan, iar pe de altă parte imaginea superb cinematografică și superb de gratuită la celelalte două filme.

Cu «Baladă pentru Măricea» se întîmplă lucrul ciudat că exact încadrările cele mai poetice-plastice (jocul copiilor, fîntina, ulița) sînt cele care subminează tensional ritmul și atmosfera filmului, printr-un idilișm factice, excesiv floral și aici măcar cu scuză de a se trăda prin vreun specific sătesc. Și atunci, aceste compoziții elaborate filigranate, ca și compozițiile mai obișnuite, de esență primordial dramaturgică, rîm exerciții independente, fără finalitate în ansamblul filmului, răsucite — cei drept — cu evidentă siguranță de Viorel Todan.

S-ar părea că scenariul și-a propus să fie fidel titlului. Adică o poveste baladescă despre sacrificiul eric al unei fetițe care nu apucă să-și trăiască copilăria. Dar a devenit o înșelătoare baladă, prin pasaje lirice, mult întinse și diluate cu dulceașerie. Poate a fost o concesie făcută formalității de scriitor pentru copil a scenariului Călin Gruiă. Concesie, căci de aici are de suferit spiritul dramatic pe care-l reclama filmul și în definitiv structura

de «baladă», aleasă — ca intenție nerelativă — de autori. Și concesie censurabilă, de vreme ce însuși regizorul Titel Constantinescu, în colaborare (cum precizează genericul) la compunerea scenariului, dar de fapt debutant și el, și avînd și el la activ scrieri pentru copii. Adevărul este că, așa cum se derulează filmul, ușor poetic, el pare mai degrabă o elegie. Niciun însă nu reușește să ajungă la valențele tragice pe care le implica subiectul. Rezonanțele sînt palide, superficializate. Măriceșii 1917, văzut prin prisma copilăriei și trăit dureros pînă la moarte de o Măricea sensibilă și ageră, presupune un tablou, chiar dacă pe plan secundar, cu tușe întense. Contrapunctul idilic pe care-l creează autorii este, ca procedeu, artificial, impresie pe care o degajă mizansenca operatică. Mai mult, fatisățile sînt flagrante. Filmul abundă în planuri imaginare, perfect justificate ca fiind de lumea spiritală a unui copil, dar care apar ca reverii imposibile — orășenești, militare — puse pe seama unei fetițe de la țară cu o experiență de viață aproape nulă și compuse într-un grotesc desuet care suprîmă noblețea ideii. Momentele care s-ar fi vrut dramatice au rămas doar puncturi palatative neconvîngătoare, încetate în teoria cvasi-perpetuă a filmului. Ele suferă parca influența scenaristului de onirism, în desfrătarea lor stranie și pînă la urmă suspendată în got; prezența nebunului Ion Pasăre, agitația disperată a femeilor, evacuarea satului, împărțirea scrisorilor de către bătrînul poștaş în casele pustii, prinderea moșului de către nemi. Intențiile metaforice trebiesc mai mult bă-

nuite, iar acestea — datorită... grațiozității scenelor, care sînt tot atîtea episoade nelegate și nefinalizate, fără repercurșii între ele sau asupra temei principale. Acțiunea curge trenant pînă spre sfîrșit, cînd dintr-o dată o concentrată — dramatic și dramaturgic — într-o singură secvență tot naratiunea.

Neîmplinirile sînt estinses: pelicula e ilustrată cu o muzică sablonară și laudologică, iar sunetul e filtrat foarte indecis, între veridic și stilizate, atîngînd chiar nevroșismul, de pildă în secvența în care trec un șir de care și oameni și se aude doar în prim plan pasul unui tîran.

În schimb, ciștigul neașteptat și plin de prosepime vine de la... protagonistă. Brîndușa Hudeșcu se dovedește a fi o interpretă degajată, autentică și lipsită de inhibiții, o prezență vieală și agreabilă, în partitura căreia, din păcate însă, alternează moldovenismele și replicile livresci. Oricum, însă, un adevărat copil-actor.

Un ultim și repetat cuvînt bun pentru acuratețea imaginii, care a făcut filmul mai suportabil la vizionare. Și care este totuși încă o dovadă că doar un element component sau chiar două (de obicei) se pedalează pe actori și tot de obicei se speră în intervenția salvatoare a regizorului asupra scenariului nu pot salva un film de la mediocritatea sau falsitatea.

Pe tema dată, cei doi regizori au *baladă* (la propriu neadevărat, iar la figurat, ineficace) cu instrumente improprii, pe care le-au dezvoltat aplicîndu-le unui subiect supraestimat pe plan artistic.

Sergiu SELIAN

Idilișm factice, excesiv floral

O prezență agreabilă: Brîndușa Hudeșcu



interviul
nostru

JANY HOLT: CAUT ÎNCĂ ROLUL IDEAL...

Pro sau contra

De fiecare dată, cu fiecare nou film românesc, ne vedem obligați să repunem în discuție cea mai veche și mai flagrantă dintre carentele cinematografilor noastre: dramaturgia. Ce altceva este «Baladă pentru Mărica» decât, așa cum demonstrează cronică, un exercițiu de virtuozitate operatoricească, splendid și dramatic prin grațiată sa, pe marginea unui scenariu extra-artistic. Cu două mii de ani în urmă latinul spunea: «Et nihil, nihil».

Mircea MOHOR

Nu trebuie să ne grăbim să tragem o concluzie în privința posibilităților regizorilor din acest prim film semnă de Titel Constantinescu și Constantin Neagu. Esecul este în primul rând al modului amatoristic, simplist, în care se elaborează scenariile. Altminteri, din acest film, corect și convingător apreciat de cronicar, nu lipsesc semnele unor căutări regizorale, încă haotice, dar care, nefiind lipsite de interes, s-ar putea verifica mai edificator, deocamdată, să zicem, în cadrul unor scurt-metraje.

Val. S. DELEANU

Ecaterina Vlădescu-Olt se întoarce în țară după 40 de ani. Adolescența fragilă e astăzi cunoscuta actriță de teatru și film pe care critica vremii o anunțase: «După Duse, Elisabeth Bernger, Ludmila Pitoeff, teatrul francez o va avea pe Jany Holt», iar în film fusese comparată cu Bette Davis și Katha-

Nu știu de unde să încep discuția cu actrița pe care critica franceză de film o comparase cu Bette Davis și Katharine Hepburn, iar cea de teatru cu Duse, cu Elisabeth Bernger. Jany Holt mi înțelege stînjeala. Mă întreabă ea prima:

— Ce părere ai despre obsesia tinerilor regizori: erotismul? Mie îmi face lehamite. Dar, ce simț ai montajului au! Ai văzut «Z»-ul lui Costa Gavras? Senzațional! Cinematograful e înainte de toate foarfecă. De asta m-am decis să-mi remontez filmul pentru televiziune, «Chioșcul cu muzică» după Sagan, pe care-l ratasem.

— Regizați numai? Nu jucați?

— Rar. Anul trecut am turnat în Brazilia «Le grabuge» cu Edward Luntz, un foarte interesant regizor de 37 de ani. La teatru am renunțat. Trebuie să înveți să renunți. Personalitatea noastră are 40 de ani, și de acord cu Provi. De ce ne-am încăpățânată în-țura, ca Napoleon care, obsedat de India, trecea prin foc și sabie Europa? Eu am nevoie de certitudini, de absolut. Cînd nu-l găsești într-un loc îl cauți în altă parte. Acum fac regie pentru micul ecran. Și am căpătat certitudini. Am început cu «Căruța lui Cahov» — «Farmacistă». Mi-am zis: dacă îmi frîng gîtul, mă potolec. Spre surpriza mea, am reușit. — Trei premii internaționale și comenzi pentru o întreagă serie de adaptări pentru televiziunea franceză și germană. Mi-ar place să colaborez cu televiziunea din țara mea. De asta sînt aici.

— Ați plecat demult din România?

— De 40 de ani. Mi-e dor de cîmpia Dunării în care am copilărit. Era o halță, Negoiu... Oare o mai fi existind? Mi-e teamă însă de confruntarea cu trecutul. Aș vrea să-mi păstrez nostalgia.

Oare de asta o fi renunțat la teatru? Nu îndrăznesc s-o întreb. Mă trezesc spunînd:

— Se spune că ați fost eleva lui Dullin.

— Da de unde!... Am asistat doar la cîteva cursuri de-ale lui. Cînd m-a întrebat ceva, n-am știut o iotă. M-a dat afară. De ce-o fi trebuind să ne romantizăm biografii?

— V-ați impus totuși cu roluri stranii, romantice. Succesul cu Kathi din «La răsăruce de vîntur», cu Sybil din «Omni noptii».

— Nu tocmai. Am debutat pe scenă în rolul unei fetei celtoptomane din «Creaturile lui Bruckner». Am jucat apoi «Inocența» — o mitomană perversă. A fost un mare succes; 14 lășări de cortină. Nu știam că sînt pentru mine; un prieten mi-a spus: «Citește ce scrie critică». Asta a fost gresala: m-au suprasatimat. Aveam un fizic care corespundea rolurilor. În teatru e

rine Hepburn. Modestia ei e inteligentă efasare pentru a-și cunoaște mai bine concolorator. Studiu de bună seamă folositor omului și creatorului. Pentru că acrița Jany Holt e astăzi autoarea cîtorva adaptări de succes pentru micul ecran realizate la Televiziunea franceză.



foarte important. În film, asta-i totul. Vezi strălucita carieră a Brigitte Bardot și a Elizabeth Taylor, pe deplin maritate în cinema, pornești de la exterior spre interior ca să-ți câștigi personalitatea.

— Ați imprimat personalitatea Dvs. unor eroine din teatrul lui Pirandello sau din piesa «Indiferență» a lui Moravia, despre care Colette scria: «Mîine tot Parisul o va aplauda pe Jany Holt pentru marea ei scenă cu Raymond Rouleau. Iar despre «Sfînta Ioana»...

— Am jucat adaptarea după Shaw în timpul ocupației, la «Teatru de l'Avenue». Nemții urmăreau spectacolul cu textul în mîna. Se scosesse orice referință la englezi, dar și așa ne-au interzis după 30 de reprezentații.

— Ați activat în Rezistența franceză și ați obținut Crucea de război.

— Mi-am ajutat prietenii; norocul făcea să am o casă fără portar. Asta-i tot!

Mă impresionează modestia doamnei Holt; discreția, care e poate dorința de a-și studia concolorator, curajul cu care vorbește despre înfrîngeri.

— După «Hélodie și Abélar» au urmat trei căderi, una după alta. Am înțeles că nu trebuia să insist. Dar teatrul e un catharsis. Nu mai poți ține fără el. Am jucat în filme. Peste 25. — Nu mă mulțumii.

— Dar ați lucrat cu mari regizori:

Abel Gance, Renoir, Duvivier, Bresson; — ați avut ca parteneri pe Harry Baur, Jouvet, Stroheim, Gabin, ai realizat roluri importante în «Baronul fantomă», în «Alibi», în «Țara fără stele» sau «Ingerii păcatului».

— «Ingerii păcatului» puteau deveni ușor o melodramă. Binele și Răul se înfruntă patetic, eu eram fata pierdută pe care călăuzărește căutau s-o salveze. Dar inteligența dialogurilor lui Giraudoux și rigoriga era atunci a tinărului regizor Bresson au evitat consecințele comerciale. Rezultatul? Filmul se prezintă și azi în numeroase țări. Bresson e omul cel mai onerose pe care-l cunosc. Ar putea fi bogat, dar nu face decât ceea ce crede. E greu de lucrat cu el, nu știe ce vrea, dar știe perfect ce nu vrea. E greu de lucrat, dar e magnific. Are o calitate rară: omnia. E ceea ce apreciez cel mai mult la un artist.

— Declarați cîndva că așteptați rolul important care să însemne recompensa și orgoliul unei cariere. La-ți găsit în teatrul sau în film?

— N-am încetat să-l caut. Am crezut multă vreme că e Lady Macbeth, a-cestă strănie personalitate care-și stăpînește bărbatul prin magie și viciu. Astăzi îmi pare bine că nu l-am jucat. Poate mă înșelam asupra lui. Pirandello avea dreptate: arta e o chestiune de optici.

Alice MĂNOIU





**SENTA
BERGER**

Are în palmaresul ei un număr mai mare de filme decît de ani (este acum în vîrstă de 29 de ani).

Lucrul care mărturisește că a ajutat-o cel mai mult în activitate a fost de a fi jucat alături de actori proeminenți și sub conducerea unor mari regizori. Pînă acum ea a apărut pe ecrane în distribuții împreună cu Yul Brynner, Heinz Rühmann, Richard Widmarck, Christopher Lee, Albert Finney, Charlton Heston, Kirk Douglas etc.

O vom găsi în biblioteca digitală „Testamentul doctorului Mabuse“.

<https://biblioteca.digital.ro>

festival

TRISTĂ ÎNȚILNIRE

Principalul
oaspete:
«Satyricon»
de Fellini

Cinema

Leul de aur și-a încheiat existența după 29 de ani. A XXX-a Mostră internațională cinematografică și-a propus să renunțe la criteriile de selecție exigente, la ideea de competiție între filmele preselecționate și la însuși simbolul de pină atunci ai tradițiilor întinării cinematografice venetene: Leul de aur, supremul și rivitul trofeu de către creatorii de pe toate meridianele. S-a oferit participanților, invitați cu filmele lor în galele celor 14 seri, tot ațtea după amiez și diminea, cite o «osella d'oro», un bănuș de aur din antichitate, și asta mai mult ca o amintire a ediției jubiliare. În mod practic, moneda nu are decit valoarea metalului conținut în ea, dar nici o semnificație privind valoarea peliculei realizate de către posesorul unei astfel de osella.

Mostra experimentală

Îndată după încetarea manifestării.

correspondență
din
Veneția

s-a găsit cu cale să se proclame caracterul ei experimental. Dar ce anume urma să se experimenteze, se întreba lumea. Dacă e mai bine să fie acceptate orice fel de filme, cu o largă îngăduință și o minimă exigență? Dacă e mai bine să nu se mai acorde nici un fel de premiu, pentru ca să nu se mai supere niciunul dintre pretendenții la trofee? Dacă pseudo-eclectismul practicat în alegerea filmelor n-ar fi cumva mai fructuos pentru cinematograful decit o triere severă urmărind respectarea unor criterii artistice?

S-a propus ca în fiecare an, retrospectivă să fie închinată uneia dintre marile personalități ale filmului și s-a găsit cu cale că în 1969 ea trebuie consacrată lui Chaplin. Dar nu s-a putut. S-a făcut sugestia unei retrospective Buiful. Nu s-a realizat nici ea. Și așa a apărut pe catalogul festivalului cea de-a treia formulă, o retrospectivă parțială Hitchcock (doar perioada engleză). Lui Buiful în schimb i s-a decernat un fel de premiu Nobel cinematografic pentru întreaga operă. Dar ca să asiste la această decernare (prima în felul ei) a fost nevoie să se trimită după el emisari la Madrid, care să-l convingă și de utilitatea prezenței sale fizice la manifestare.

S-a experimentat, în sfârșit, la această a XXX-a ediție și o nouă conducere care s-ar părea că vrea să găzduiască în palatul festivalului și filmul artistic și pe cel numai comercial, găsind că în acest fel s-ar face un serviciu cinematografic (cu industrie probabil).

Mostra jubiliară

Pentru buna desfășurare a întinării se fixaseră citiva pivoți de siguranță: Fellini, «Satyricon»; Pasolini — «Por-

ci»; Hitchcock — retrospectiva; Buiful — Premiul pentru întreaga operă. Se scontase desigur și pe unele apariții de ultimă oră care să mai coloreze paleta întinării.

Acum, după ce festivalul a devenit și el o amintire, se poate spune că de fapt aceste alte manifestări, aceste surprize au covârșit ediția 1969 a Mostrei, în timp ce marile așteptări n-au fost tocmai împlinite. Cinematograful trece probabil printr-o criză de conștiință și o omenirea căreia i se adresează sau pe care caută s-o oglindească. Meritul — căci ediția din acest an are neîndoielnic un mare merit nescontat de animatorii ei — este de a fi făcut posibilă demonstrarea imposibilității de a coexistea pe același plan a cinematografului de idei cu cel al formulorilor artizanale, iar instinctul de conservare ca și maturitatea spectatorului au operat selecția la care renunțaseră organizatorii întinării.

Mostra surpriză

La Cannes, la festivalul dotat de astă dată cu destul de multe premii, un film sud-american a apărut carcicum ca un out-sider — «Antonio das Mortes» al lui Glauber Rocha. Era de același nivel (oricic nu se poate pune în artă niciodată semnul egalității între opere) ca interes și emoție artistică cu filmele alese de juriu pentru Palme d'or sau pentru premiul special. Dar lui «Antonio das Mortes» i s-a acordat o distincție de gradul trei. Despre filmul lui Rocha însă vorbea toată lumea.

La Veneția, eșafodajul spectacolului avea la bază un film de Bresson, «O femeie blăjină», un altul de Nelly Kaplan, «Ireasa piratului» (un fel de

pastișă comico-erotică după «Cloche-merle», realizată cu meserie și vervă dar realizând nimic nou), un film japonez, «Bătăușul» de Nagisa Oshima; un film suedez al lui Alf Sjöberg, «Tată!» inspirat de Ibsen și fiind ca atare (deși nu era obligatoriu) foarte teatral; un alt film realizat în Panama cu citiva mari actori din Statele Unite, «Sweet Hunters» (adică «Vânătorii plini de omenie») o naïv-romantică poveste cu sensuri didactice vetuste (se apăra ideea că orice apropiere a omului de marile aglomerații sociale îi distruge poezia și îi alterează pura existență, un fel de neo-rousseau-ism exotic). Marile evenimente aveau să fie în concepția inițială «Porciul» lui Pasolini, menit să constituie un fel de treaptă spre Fellini — «Satyricon».

Totul a fost însă bruiat de prezentările de filme făcute în zilele dintre evenimentele dinaintea prezentei. Au irumput în arenă sud-americii. Mai întâi cubanezul Manuel Octavio Gomez cu filmul său «Prima sașă cu maceta», cea mai emoționantă și mai viguroasă prezentă, o evocare a nașterii spiritului revoluționar cubanez, animind împlinări petrecute către sfârșitul secolului trecut. Imaginea — realizată în puternice contraste — creează o asociație de idei cu cea pe care vremea respectivă o oferea atunci inventata dagherotipie. Se introna astfel o atmosferă de epocă dar și o distanță între epocă și noi, făcând să se nască cu atât mai viu sentimentul de continuitate a spiritului revoluționar ce stăpânește un întreg popor. Un moment istoric, începutul unei revolte populare, a prilejuit realizarea unui mare film epic dar și afirmarea unui cinematograful foarte nou. Brazilianul Carlos Diegues cu «Urmasii», film închinat generației ajunșă

A XXX-a ediție
a festivalului de la Veneția
a desfășurat preselecția și competiția.
Nu s-au mai dat premii, ci saceniri.

Sharon Tate
așa cum apare
în ultimul ei film
«12+1»

Cloche-
și vervă
un film
Dshima;
«Tasli-
re (desi
tral; un
cu cipiva
«Sweet
plini de
veste cu
apără
lului de
distruge
sistent),
exotic),
fie în
Pasolini,
treaptă
prezen-
dintre
ute. Au
nii. Mai
Gomez
maceta»,
gigroasă
spiritului
în întim-
ecolului
puer-
tate de
aspectivă
proptie.
e epocă
și noi,
senti-
piritului
întreg
ceputul
rează
re nou.
«Urma-
ajunsă

astăzi în pragul maturității și punându-și problema unui nou drum pentru țara sa, a fost prezentat la Veneția, printr-o coincidență bizară, în clipa în care telegramele de presă anunțau capturarea ambasadorului american de la Rio de către membrii mișcării de rezistență din această țară; «Macnamias», al altui brazilian, Joaquin Pedro de Andrade, e o imbinare de spirit picaresc, de tragic și burlesc în cea mai autentică ambianță de epos popular (narind de fapt peregrinările unei cete de demotștii ai soarelui în căutarea unui loc sub soarele, aici torid, nustrindu-se cu iluzii mai mult decît cu hrană, confundînd mereu dorința cu realitatea, dar nădăjduind mereu și suferind mereu); filmul acesta a constituit o adevărată bucurie după multe cesurii cernite de vizionare a unor filme canibalice: «Singe de condora» al bolivianului Jorge Sanjinies, un surprinzător amestec de sondaj sociologic proiectat pe un destin tragic dar incoștient al unei femei, a fost urmat de cea mai instructivă și inteligentă conferință de presă ținută la acest festival de către un realizator.

Pe de altă parte, «Sierra maestra» al italianului Ansaldo Giannarelli și «Benito Cerenos» al francezului Serge Roulet au căutat să se apropie de pe poziția europeană de amplă problematică socială, dramatică și eroică totodată a vieții sud-americane. Se poate afirma că cinematograful zilei sau momentul fierbinte al acestei întîlniri l-a oferit filmul sud-american. În această parte de lume, se pare că filmul nu poate fi privit ca o elaborare detașată și abstractizantă, o exprimare cu ajutorul unui modalități căutate de artist al unui punct de vedere estetic asupra unei

probleme oarecare și ca o izbușnire de viață ce capătă transfigurare artistică. Te întrebi adesea dacă nu cumva, aici, în acest cinematograf, arta nu aleargă să găzeze viața.

Mostra consacraților

Pe fundalul unor pelicule de ținută artistică care au poleit blazonul festivalului venețian — de pildă filmul lui Miklos Jancso «Sirocco de iarnă», sau cel al lui Talankin «Șteale de zăp», sau filmul lui Mimica «Eveniment», ori filmul lui Bėjart «Baktia» (care înseamnă de fapt «dragoste» și filmul este închinat acestui sentiment exprimat prin dans în India), și într-o oarecare măsură chiar prin prezența filmului canadianului Kotcheff «Apartamentul locuit în comun» (ca să nu amintim de grosul filmelor neinteresante dar zgometos populare), erau plantate două momente-cheie ale întîlnirii: «Porcii» lui Pasolini și «Satyricon» al lui Fellini. Ambele filme valorează prin dorința lor de a face procesul condițiilor morale și spirituale a societății în care trăiesc autorii lor. Primul duce mai departe o analiză a dezalcătuirii morale a unei părți de lume, analiză ce l-obsedează pe Pasolini, pentru că «Porcii» continuă de fapt sondajul necrutător săvîrșit de artist încă din filmul său «Teotima», realizat anul trecut. În fața unui film de Pasolini ai sentimentul că autorul a scris filmul cu punct și virgulă, gata să-l dea mai întai la tipar, după care s-a apucat să-l tragă și pe pelliculă. Străbătut de sculptoare observații și de acide consideratii, făcînd din întreg universul uman o entitate în centrul căreia se află el, Pasolini, raportînd totul la sine și pe sine la rest, această

ultimă realizare a autorului italian a fost primită cu respect și condescendență. «Satyricon» al lui Fellini, n-a fost în schimb primit nici cu respect și nici cu condescendență; cu iritare și violente atacuri, la conferința de presă care își prilejuie autorului o destul de stîngace apărare. Dar atmosfera este dictată și de anumite condiții locale iar valoarea filmului nu se stabilește printr-o conferință de presă. «Satyricon» care este o viziune fantastică, o expresie a unui cosmar apocaliptic, îl face pe Fellini să încerce a da o imagine nouă unei obsesii deja exprimată de el puțin acum, pentru că «Satyricon» este de fapt un fel de «La dolce vita» în strale antice. Fellini a vrut în mod evident să demonstreze riguros paralelismul istoric al decadenței imperiului roman cu actuala decadență a unei părți de lume. Plastica domină întreaga montare, dar în această fantastică imagine plastică, se scurge domol și uneori dispare prin subterane o construcție dramatică firavă. (Dar acest film care este expresia unei mari personalități, trebuie discutat pe larg în toate aspectele lui și vom face acest lucru în numărul viitor).

Mostra și noi

«Baltagul» lui Mircea Mureșan a ajuns la Veneția, cald încă, adică abia ieșit de pe platou. Transpunerea cinematografică a lui Mureșan, după binecunoscutul roman al lui Mihail Sadovneanu, a fost urmărită cu tot interesul, iar în cercurile presei acreditate în festival se considera că dramatismul puternic al acestei pelicule este în răspundere dominat de urmărire a prezenței a latursi etnografico-folclorice, dar că «Baltagul» revelează o lume de o mare vibrație tragică, o lume călău-

zită în același timp de o lucidă rațiune
Filmul «Muzica, mai presus de orice»
al Ninei Behar a fost de asemenea bine
primit la secția filmelor documentare.

Epilog

Lumea filmului își are propriile ei drame. Ultima este de mari proporții: cazul Sharon Tate. Nu-mi place să menționez că organizatorii festivalului au vrut să ne ofere, ca un omagiu adus memoriei acestei actrițe, câteva momente din ultimul ei film, rămas neterminat, realizat la Roma și în care ea apărea alături de Orson Welles. Realizarea neîmplinită se intitulă «12 + 1», pentru că, dintr-o superstiție, gazele unei sindrofii vroiau să evite a pomeni cifra 13.

Pină la urmă a poposit și Buñuel la Veneția, izolîndu-se la hotelul Cipriani, pe cea mai greu abordabilă insulă a lagunei. Dar cafeaua și doza buñueliană de whisky aveau să fie consumate tot la Lido. Veșnic cu un zîmbet amar (la Buñuel zîmbetul parcă pornește din durere), marele spaniol trecea boethian printr-o casamen. I s-a încununat întreaga operă cu un premiu. S-au mai găsit formule pentru a se acorda totuși și altora cîteva distincții. Și așa, nici nu se terminase bine festivalul și se simțise necesitatea unor răspătiri și a unor ierarhizări (fucute bineînțeles în grabă și impropriu de adte se vede). Poate că în viitoarea ediție se vor readuce nu alt premii (ca satisfacții puerile) ci mai ales principiile selecției după criteriile de valoare, alegerea pentru prezentarea în festival conferind o garanție și o distincție în sine.

Mircea ALEXANDRESCU

FILMELE CONJUGĂ LA

*I s-a imputat
cinematografului
că, fiind
prea vizual,
nu poate
ajunge
la abstracție
și filozofie.*

*Există ceva
mai abstract
decît noțiunea
de timp?*

*Bresson,
Fellini,
Bergman,
Resnais
lucrează vizual
și filozofic
tocmai
cu Timpul.*

Cum?



În cartea lui L. Peters «Educația cinematografică» am găsit un foarte interesant exercițiu indicat elevilor care — paralel cu limba maternă — ar studia limbajul cinematografic (este chiar o utopie?).

Autorul propune ca atunci cînd copiii ar ajunge la timpul verborului să le se sugereze comparații cu procedeele cinematografice care redau temporalițile: «Elevii — scrie Peters — și-ar da seama că limbajul verbal este mult mai bogat în acest sens decît cel cinematografic.»

Deși se apreciază că redarea temporalității presupune o anumită putere de abstracție, de simbolizare, care lipsește în general artelor vizuale și este proprie mai ales artelor cuvîntului, chiar și ale adevăratei invins greutăți în acest domeniu. (James Joyce, spre exemplu, învece tehnica romanului încercînd să redea simultaneitatea în timp a unor situații).

Sînt artiștii însă care-și înscriu efortul creator în limitele artii ce-o practică. Pictorul Chirico, conștient de timpul încremînt al tabloului, face din acest obstacol, expresie și filozofie; astfel timpul este sugerat în picturile sale împietrit ca și arhitectura pe care o reprezintă și cite un ceas suspendat în vreme, ori o locomotivă care parcă umește trecut, prezent și viitor încălpa clipea unei și eternă a tabloului.

Filmul, încadrîndu-se în familia artelor vizuale, este arta percepției și deci prezentul este timpul său de predicție. Fie că este evocat trecutul apropiat ori îndepărtat (o clipă, ani ori secole), fie că se anticipază viitorul — (ce titlu sugestiv, aproape o sentință estetică, purta excelent film american care încerca să redea faptele la viitor: «S-a întîmplat mieinei») — prezentul domnă adevărat. Conștiența de limite și posibilitățile artii lor, cinești «obșnuiți» încearcă să cuprindă cît mai mult în cadrul modelului lor de expresie. Că aliceva decît mîndria de a arăta că cinematografia poate orice, înseamnă experiența întoarcerii timpului (derularea inversă a peliculei) în «Cinematograful-ochiul al lui Dziga Vertov? Era naiv și poate numai cu efect didactic să vezi cum carnea din măcelărie se reîntoarce la abator, este integrată animalului sfîșiat, care sub ochii noștri revine și se realiază din nou. Dar, dincolo de limitele formale ale procedurii, Dziga Vertov se entuziasma afirmînd parcă: «Vedeți, filmul poate și așa ceva».

**«Dacă îl mai privesc o dată,
îl fac de două ori...»**

...spune un proverb românesc și el cuprinde o mare posibilitate de care dispune, uneori și chiar abuzează arta filmului: aceea de a privi în trecut, reafîcînd cronologic sau nu destiniul unor personaje. În vocabularul filmologului aceasta s-a putut traduce prin: flash-back, supra-impresie, cu alte cuvinte am putea spune că

sub ochii noștri trecutul este retrăit ca prezent.

În acest sens cineastii au cîștigat o experiență în expresie (nu numai tehnică), care merită atenției și studiul amatorilor și specialiștilor în domeniul filmului, dar și al altor practicanți ai disciplinei umane.

Mă gîndesc la două mari filme care reprezintă trăirea retrospectivă a unor experiențe: «81/2» de Fellini și «Fragii sălăbatică» de Bergman. Nu o simplă reîntoarcere în timp, ci o introspecție psihologică cu astfel de rezonanțe încît personajul privit și cel reprivit devin două ipostaze ce se confruntă («dacă-l mai privesc o dată, îl fac de două ori»). Avem de-a face cu un timp reglărit, în care personajele principale s-au instrăinat, s-au obiectivat de ele înseși. Afirmările în ierarhia socială, abdicarea marilor, deformările psihice ar putea fi punctul de reper ale *devenirii în timp* a acestor personaje — la Fellini în imagini tumultuoase baroce, iar la Bergman în imagini estompat poetice.

Eroul unor asemenea filme se poate confrunta cu cel ce-a fost, poate insista asupra amănunțelor neînsemnate care l-au marcat totuși existența. De cele mai multe ori acest moment de refacere a trecutului este necesar personajului pentru a se justifica și pe parcursul filmului eroii și spectatori găsesc fie accidentele fie firul calm al formării ori deformării în timp a acestor filme «de confruntare în timp» este deschisă plătitudinii,

melodramă și efectelor psihologice simpliste, fiind o putere cu două tășiri a cinematografului.

Cred însă că există și unele experiențe, poate unice în felul lor, care lărgesc sfera noțiunii de timp cinematografic merită a căi consemnate atunci cînd vrem să înțelegem că de mult ori cît de puțin poate acest art.

«Timpul, la drept vorbind, nu există (în afara de prezent ca limită), și totuși lui îi sîntem supuși. Aceasta este condiția noastră.»

(Simone Weil)

Regizorul Bresson și... conjugă filmele la timpul prezent. Nu este o obligație impusă cineastului de artă pe care o practică, ci un mod de a-și plasa eroii într-o înfruntare în care acest timp constituie momentul lor de autentică trăire. Este vorba de crize integrării personajelor în societate, prezentul fiind singurul timp în care trecutul lor înfrîng inerșia, iar viitorul le este posibil ori refuzat. Greutatea acestui timp al personajelor rezultă nu atât din înfruntarea unui destin implacabil, cît mai degrabă din propriile întrebări fără de răspuns, din imposibilitatea lor de adaptare la lumea înconjurătoare. Prețul («Jurnalul unui preot de tară») este fizic un prezent care înseamnă inolaia întorci Căndei cu l-ar putea sustine în viitor. Căncerul lui, boala lui, este de fapt boala



Bergman și locomotiva sa

experiment

BĂERT CINEAST

Cinegraful este poate astăzi arta care trăiește o adevărată explozie creatoare, sub îndrumarea unor maeștri ai genului: a unor personalități covârșitoare. Maurice Băert este unul din aceștia. Danșul — sustine el — este cea mai universală dintre arte pentru că sintetizează gîndirea în gesturi de o mare expresivitate, vibrație și emoție, deopotrivă artistică și intelectuală.

Baletele sale stîrnesc un imens interes și proiectează cinegraful pe un nou firmament în preocupările și viața culturală a omului modern. Filmul nu putea să nu-l seducă — fie și numai pentru o încercare pe maeștrul

cinegraful. Băert a vrut însă chiar de la debut să fie un cineast complet, a ținut adică să facă un film de autor. Deci «Bhakty», acic dragoste, un adevărat poem cinegrafo-cinematografic are la bază un scenariu alcătuit din texte hinduse, alese de Băert, ilustrînd nobletea ca și covârșitoare prezentă și vibrație în viața omului a acestui sentiment fără vîrstă, care este dragostea.

Filmul lui Maurice Băert care a inaugurat festivalul internațional de la Veneția l-a prilejuit autorului să la contact (după vîrstă de platou și lumea ei) cu specialiștii vizionariilor pentru presă și cu publicul galelor



Orice operă de artă
rămâne
deschisă
către viitor

LA TOATE TIMPURILE

unei conștiințe nesatisfăcute. Condamnata la moarte (eun condamnată la moarte a evadată) nu are alt timp de existență posibil decât prezentul pe care-l trăiește cu răbdare și luciditate sifilică. Tot astfel Mouchette, Maria și poate chiar... Balhazar. Există la acest cineast o preocupare curată clasică pentru unitatea de timp și loc a filmului. Totuși *timpul* este dimensiunea expresivă în care sînt proiectați eroii lui Bresson. Cinematografic, rezorul se exprimă prin lungi planuri în care sîntem solicitați mai mult auditiv decît vizual. Imaginea este statică, încărcată de semnificații, dar austeră în compoziție. Bresson nu-încîntă de ambianța cadrului, el nu rostește «cadrul, oprește-te!» decît sub fascinația cuvîntului, ori a chipului actorului (e-ar mai putea vorbi de o tipologie bressoniană), spre deosebire de Renoir care rostește poate aceeași formulă pentru a monta în cadrul, sub înclinarea peisajului ori a plasticii decolului.

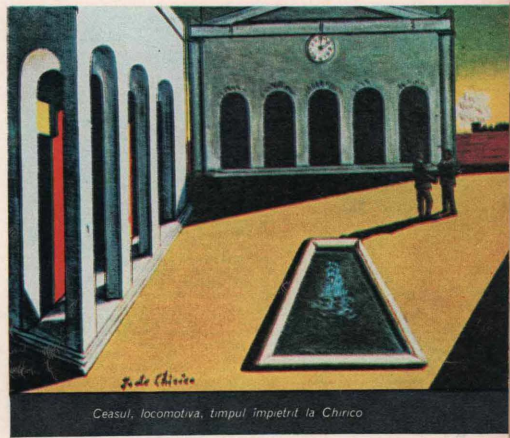
Fiecare cuvînt rostit chiar inexpresiv (în sensul lipsei de accent) fiecare grosplan al personajului, se montează hotărît, definind tragedia prezentă a acestuia. Bresson filmează timpul în dimensiunile lui reale; rezorul ascultă pauzele și tăcerea, ne face să simțim *timpul psihologic* și să participăm la prezentul semnificativ al personajelor. Nimic mai real decît timpul bressonian și totuși pare un timp dilatat pentru că filmul ne-a obișnuit cu un *timp montat* , cu semnificații mai degrabă ritmice. (Ca spectatori, admitem

lesne ralentiul și filmările accelerate, pentru că ne-am însușit experiența unui *timp cinematografic dinamic* : emiscarea devine ritm, iar ritmul limbaj) — E. Morrin.) Bresson nu-și preocupă însă de tempo; el filmează fără variații spectaculoase, pentru că timpul de rostire a unor dialoguri ori monologuri, filmate static, este esențial pentru concentrarea asupra personajului, pentru înțelegerea lui. Acesta este modul de expresie specific al cineastului aît de anti-cinematografic, în sensul tradițional al cuvîntului (mişcare). Vizionarea filmelor sale lasă senzația greutății și a tensiunii unui *timp trăit* .

«Timpul cinematografic se leagă din ce în ce mai mult de ideea dinamică ce ne-o creăm despre obiect.»

(Elie Faure)

O experiență care a trezit deruta dar și imitația a fost filmul «Anul trecut la Marienbad» de Alain Resnais. Mișcarea care sugerează staticul, șocul lipsei unui subiect tradițional, dar mai ales subiectivitatea viziunilor, singurul conflict de fapt al filmului, au sîrînit nedumerirea și refuzul. De fapt, avem de-a face cu o încercare limitată de a *filma timpul* : timpul care șterge amintirea concretă, timpul care amestecă senzațiile, timpul care păstrează și distruge, semnifică ori se topesc ireal. Influențat și de scenarist (Alain Robbe-Grillet, promotor și reprezentant de frunte



Zece (Chirco)
Ceasul, locomotiva, timpul impietrit la Chirco

al Noului Roman francez), rezorul și-a satisfîcut o înclinare mai veche, vădită și în filmele sale documentare (filmul despre Biblioteca Națională din Paris), aceea de a descifra în lumea însuflețită și neînsuflețită trecerea, marca timpului. «Marienbad» este încercarea de a desprinde din gestul impietrit al unei statui, din decorul înghețat al unor arhitecturi, *mișcarea în timp* ; de a simți în încremenirea unei lumi apropiate, reflicată, atingerea timpului care nuanțează miile de fațete posibile ale mișcării ei sufletești, de a surprinde corelația dinamică a timpului și a obiectelor.

Resnais o face privind din toate unghiurile posibile, detaliind ritmic timpul, încercînd să surprindă subiectivitatea privirii care investeste cu amănunte contradictorii o aceeași scenă ori obiect, alături imaginea negativă și cea pozitivă, urmîrînd gîndul prin imagini. Timpul filmului devine timpul în general, întîmplarea s-ar fi putut petrece în vis ori în realitate.

Putem să nu acceptăm acest timp al fantomelor, cum l-ar denumi același Edgar Morin mai sus citat (sociolog francez care în cartea sa «Cinematograful sau omul imaginar» studiază raportul dintre om și copia sa imaginată, în film). Putem socoti «Anul trecut la Marienbad» o experiență limitată de a face totuși se mai poate porni; și chiar a fost preluate

în diferite filme procedeele de amestec și topire într-un tot al timpului, iar spectatorul nu mai este chiar așa de refractar atunci cînd le înfîlțește. Ceea ce a reușit însă să nu demonstreze Alain Resnais este demn de analizat și păstrat în devenirea filmului ca artă: privirea are puterea de a sintetiza temporalitatea, imaginea poate reda subiectivitatea unor viziuni, poate aprofunda și reface universul eroilor, poate descifra raportul dintre timp și obiect. Aceste date extrem de importante pentru dezvoltarea «scrierii» cinematografice ajută la cucierirea unor puteri abstractizatoare dincolo de concretul imaginii.

Orice operă de artă rămîne deschisă către viitor. Orice film se continuă și după «sfîrșit», după *timpul proiectiei* . Atunci începe să funcționeze cinematograful fiecărui dintre noi. Propriile noastre imagini alcătuiesc *timpul viitor* . De fapt, creatorii ar trebui să le ofere spectatorilor cît mai multe sugestii pentru ca vedea continuarea posibilă a *timpului artistic* .

Esercitiul unor... conjugări cinematografice ne poate depăși și depășim chiar limitele mijloacelor de expresie ale acestei arti. Puțină «gramatică» cinematografică, deci, nu strică!

R. FLORIAN



Bresson pregătînd îndelung o secundă de viață

«Amorul» coregrafic...

...și vrăjitorul Bêjart»

venețene (o temă bună, probabil, pentru Bêjart în vederea unui nou spectacol coregrafic într-o viziune grotescă). Prezentarea filmului n-a fost lipsită de peripeții și n-a lipsit mult ca «Bakt» să nu vadă lumina ecranului din vîntul autorului. Pînă la urmă însă a fost prezentat și s-a cerut chiar revizionarea lui, pentru că, deși este un spectacol coregrafic filmat, Bêjart a știut să oblige camera de loat vederi să se apropie de interpreți în ipostazele lor cele mai semnificative. Obiectivul a devenit în mina lui Bêjart foarte subiectiv.



WESTERNURI CU OAMENI Vestibulari - URIBRĂCĂȚI N COW-BOY

*Westernul
italian
nu poate
fi negat,
dar
poate fi
analizat
la rece
(păcat că
cei
mai
mulți
n-o fac)*

Westernul european vrea să fie salvamarul genului. Despre ele vreau să vorbesc și anume despre cele italiene. De ce despre cele italiene? Pentru că sînt cele mai specifice. Sînt ele însă ceea ce am numit noi pînă acum westernuri? În afară de «Pentru cîva dolari în plus» care mica plăcut forțe mult și pe care l'ert, celelalte le-aș numi: filme cu oameni îmbrăcați în cow-boy și alți indivizi care se bat și se împușcă într-un decor cu multe stînci și plante puține și în sate unde crîmele se seapănă saloon-uri și jandarmaria eșheriff ofiului, cîvinte (în orice caz singurele din toată poliohlogia) de origină americană.

Poate sînt prea dur, dar cred că definiția le caracterizează într-o bună măsură. Replica s-a formula cam așa: pentru cine sînt făcute? Pentru publicul care în navitatez lui își închipea că orice zboară se mîlîncă neapărat. Și aici s-ar putea replica, de aceea precizez că mă refer la spectatorii care după ce înghit difileme cu ...ș.a.m.d. le mai și cad bine la stomac. André Bazin scria în celebrul articol «Westernul sau cinematograful american prin excelență» că westernul își manifestă vigoarea prin aceea că suportă contrafacerea. Să mă lerte marelle critică dar eu cred că westernul își manifestă vigoarea prin ceea ce nu suportă contrafacerea, contrafacerea le suportă publicul. De ce? Pentru că sînt bine condimentate cu ceea ce de obicei atrage dar sînt încep cu începutul.

Westernul italian (îl numesc totuși western din comoditate, nu pentru că mi-aș fi revizuit părerile) a apărut ca singura saună de a salva marile case producătoare din impas. Ceea ce n-au reușit mult trimbiștii Maciste (supranumit de altfel eșheriff anti-antichității) și Hercules plus superboiciei interpretorilor Kirk Morris și Steve Reeves, au reușit producțiile tip western. (Vreau să fie bine înțelese: producțiile cu subiect antic au avut și ele perioada lor de succes, dar mult mai scurtă în comparație cu cea a westernurilor). De fapt, nu sînt de părere că westernuri ar putea face numai americani și nici măcar că dreptul le este rezervat exclusiv lor. Recunoaște, ei îl înțeleg cel mai bine, ei sînt cei mai potrivii pentru că sînt la ei acasă, dar nu cred că o producție exteroară bună ar fi negată. Ar fi cel puțin necesită și absolut ridicol. Alceva vreau să demonstrez: ceea că realizatorii westernului italian caută absolut numai succesul de public și implicit businessul. Aceasta consider demn de condamnat. Și cum succesul nu este atins dect prin spectacolul, el este folosit din plin. Mai și înscă de care italieneii au uitat: spectaculosul atrage de cele

mai multe ori, după sine, falsul, și în cinema, mai mult dect oriunde.

Am observat ceva. Westernurile americane sînt mai variate ca subiect și marile succese cinematografice dubleză de multe ori succese literare. Cele mai bune westernuri vizionate la noi, vechi sau noi, sînt realizate după cărțile unor autori consacrați: «Diligenta» după Ernest Haycox, «Ultimul tren din Gun Hills» după Gordon D. Shirreffs, de oameni sînt ecranizări «Hombrea» și «Warlock». În westernul italian scenariile sînt cam aceleași, ca temă. Lipsește cololistul, căutătorul de aur și mai ale figura nobilă (poate cea mai nobilă) a indianului. Astfel scenariul realizat cu grijă de americani devine la italieni doar un fond pentru isprăvile bădoase ale eroului și dacă la americani pușca și pumnul sînt totuși accesorii, la italieni desin elemente de bază. Și totuși, în westernul italian ar fi trei tendințe: una perfect reprezentată prin filmele cu Giuliano Gemma (vai, pardon: Montgomery Wood), alta prin filmul lui Sergio Leone «Pentru cîva dolari în plus» și a treia prin eia umbra coltului.

Judo în Vestul Sălbatic?

Cele mai proaste sînt incontestabil primele. Regia e slabă, uneori parcă lipsește toată! Pentru încă puțini dolarii) și aceasta dă aerul acela ireal, aerul unei imitații prost executate. Toate sînt vorbite italianește. N-am nimic cu limba ca atare, nici oială limbă nu va putea înlocui engleza texanilor cu accente dure și expresii specifice. Și muzica e pur spectaculoasă, chiar dacă interpretă și numesc Fred Bongusto sau mai știu eu cum. O consider așa pentru că se vrea neapărat autentică. Cel mai prost imitați sînt însă eroii. Eroii principali sînt prea încrezători în sine și se bat prea avast, eroii secundari sînt prea omorîți de scenarist numai ca acel principal să fie mai groaz, personajele negative sînt prea convenționale și personajele feminine sînt prea des nodul gordian al acțiunii. Bătăile în special sînt enervante, prin lungime și procedee. Pumnii bărbatești sînt înlocuiți aici cu salturi morale sau figuri de judo sau karate (nu exagerez: am văzut cu ochii mei figuri clare de karate și chiar aikido). Prin Vestul sălbatic, n-am auzit să se fi deschis o școală de judo. Cu armele e aceeași poveste. Clasioul colt 45 e înlocuit tot mai des cu arme mai spectaculoase dar care nu salvează dect eroii din film. Wyatt Earp purta pe dreapta un colt. Buttline dar el era Wyatt Earp și de aceea nu suportă să văd într-un banal salon din X City 10 Buttline și alte 10 Pencemaker-uri pentru că știu că eu orice vîcar le putea minui.

«Cu colturile e aceeași poveste»...



Dușmanul mort e bun amic?

Ai doilea tip e însă mult mai interesant (am spus interesant și aici). Regia e bună și Sergio Leone e incontestabil un bun mesurier. Interpretarea e unor magistrați (cu plin Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volonte din «Pentru cîva dolari în plus» sau C. Eastwood, Lee Van Cleef, Eli Wallach în «Bunul, răul și urtutul, regia tot S. Leone). Scenariul nu e complicat cu poveste siropoasă și chiar aerul filmului e mai autentic. Lupele sînt altele regizate și le lipsește sofismul primelor. Eroii sînt alfel conturați și se încercă chiar reducerea eroului clasic care apare și dispăre cîntînd după o colină. Ele s-ar putea numi westernuri pe drept cuvînt. Dar păcătuiesc prin altceva. Prin aceea duritate exagerată, șocantă. Eroii sînt aleși la limita de jos a pozitivismului (tendință de alfel clară și în poliier-ul modern). Ei împușcă cu sine rece, calmi și calculați, sînt caracterizați de acea cinste atît de discutată a ucigășului scuabul. Manco a apărut pentru că acolo unde viața nu are nici o valoare, moartea răi are unorei prețuie! Ia dar deviza lui Django este dușmanul mort e cel mai bun prieten». Dar ei cîștigă simpatia pentru că în adfîncul sufletului fiecare ar vrea să poată împăși dreptatea chiar cu procedeele lui Manco sau Django. În aceste filme toate accesoriile n-au dect un scop: mitizarea eroului. Să-l lîngm spre exemplu pe Manco: țigara, pelerina mexicană, pistolul, calmul în discursul său acum înaltăsimile pentru că fîră el și pentru Clint n-ar salva eroul de medicatorie. Și muzica are alt scop (magistrații în «Pentru cîva dolari în plus» mai ales partea lui Hugo Montenegro) sau chiar bine dacă aerul de teroare, nelinite sau de a sublinia caracterul eroului (muzica de început din «Pentru cîva dolari în plus», de exemplu, îl înlocuiește pentru că fîră el și pentru aproprie: aventurier, singuratic, iubitor al marilor spații).

Aceste filme plac și ar putea dă destule profituri considerabile sau chiar bine dacă n-ar fi duritatea mai mult dect exagerată.

Coltul și biblia?

A treia tendință ar fi reprezentată la noi prin eia umbra coltului. Acestea speculează tot ceea ce place din primele două tipuri. Sînt vorbite și englezește și italianește, eroii sînt cow-boy dar și pistolieri, lupele sînt destul de savante dar mai mult cu arma. Eroii sînt enervanți prin aceea că exagerarea ceea ce deia era exagerat. În celelalte tipuri, eroii împușcă perfect cu șpat dar nu se întorc, e teapăn și singuratec dar iubeste tandru (Stephen Forsyth). Asta s-ar mai putea trece cu vederea dacă n-ar fi celălalt tip de colt din «Dilemască-le în paces (din felicire nevîzut la noi) care și are coltul legat cu o sloară și citește Biblia peste trupurile omorîtorilor, privește timp ce împușcă aproape fără mișcare. Despre a ceea eroi nu mai știu să că crește. Aceste filme au spectatori dar cred că nu vor rezista pentru că nu poți juca la două nuni deodată și spectatori vor observa odată și odată că acești eroi asta fac.

În concluzie, westernul italian nu poate fi negat dar poate fi analizat la rece (păcat că cei mai mulți n-o pot). El va mai dănuți cîva timp dar e sortit dispariției, pentru că spectatori se vor plătici de pumni perfect plasați și cruzimi de dragul cruzimii. El n-a adus aproape nimic original și nimic novator.

Marele regizor Fritz Lang spunea că «dacă cinematograful va renaște, atunci va renaște la Hollywood». El va mai dănuți să-l parafrazez pe marele regizor și să spun: dacă westernul va renaște atunci numai în patria lui va renaște. Poate din propriul cenusă, poate de altundeva, dar numai acolo. Sînt foarte optimist și cred că eu sîngurul.

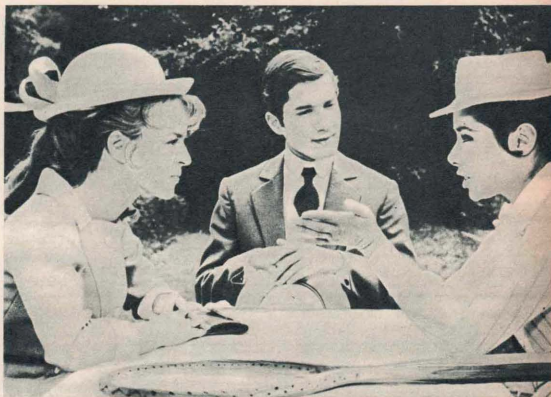
Iacob MACAROV
Hunedoara

KURT HOFFMANN UN CINEAST OBOSIT ?

Nonconformistul
Hoffmann
s-a predat
comediilor ușoare.

Nu trebuie
să dărimi
castele
ca să
te convingi
că sînt
construite
din
cărămizi

Știm de mult că există căi mai întortochiate decît ale Domului. Căile artei. Nu încapе indoiăli că la fiecare cotitură se află cite un demon care abia așteaptă să prindă un rățit și să-l sucească gîtul. Procedul este vechi, vine din imemorabilele vremuri fără imagini mișcătoare și l-a intimplat și lui Dante să se trezească la jumătatea vieții, într-o pădure obscură. Ce-i drept, din această rătăcire s-a născut Divina Comedie. Filmul, nu prea milos din fire, cum bine îl știm, nu face nici el excepție. Periodic, 2-3 cinești scapă firul drept și devin exemple noastre de emari rătăciți, emari obosiți, cum ne place să le spunem, cu eleganță. Bardem, Kurt Hoffmann, ne sînt cei mai la îndemînă, în ultima vreme. Mărturisesc că, dacă înțeleg oboseala spaniolului care a luptat să mute munții de unul singur, nu pricep, pînă la capăt, indiferența și conformismul celui care a fost cînda acit de tîlos cu «Copiii minune». Pentru că — înare roat să fim blinzi — Hoffmann nu este obosit. Și nici copleșit de cine știe ce întrebări a căror greutate ar duce-o, eventual, pe umeri. Hoffmann, după toate aparențele (îmi iau mereu măsuri de precauție) zburdă. La Spessart — unde-l trage mereu inima să revină, ori prin «Paradisul îndrăgostiților». Eu îl privesc pe Hoffmann ca pe un cineast care nu s-a ținut de cuvînt.



«Paradisul îndrăgostiților» este și cel al spectatorilor



«Hanul din Spessart» mult prea des vizitat

Alteea ascensoare n-ar trebui reparate

«Copiii minune» (1960) — de care asociem din prima clipă numele regiizorului vest-german — reprezintă momentul său de maximă împlinire artistică. Este o operă născută din năduf și încrîncenare, din sete de răfuială cu o anumită istorie de loc îndepărtată, leagăn al unui antiumanism legiferat și practicat cu sadism.

Hoffmann se anunta un nonconformist în fața istoriei încă de la primul său film de notorietate, *Mărturisirile escrocului Felix* (1957), în care răsturna, cu un zîmbet ironic, una cîte una, imaginile statornicite ale Germaniei din «la belle époque». Ironia își ascute toți colții în *Copiii minune*, pe loc, în fața noastră: de la ușoara zeflemea la adresa unei ordini tradiționale (emare lucruri spiritul de familie german), se face saltul la incizia necruțătoare, însoțită, în bună tradiție brechtiană, de songurile încărcate cu dinamită («profițazi de epoca de după război, căci se apropie cea din ajutorul războiului»). Conceput în maniera unui riguros pamflet gazetăresc, însușind și ritmul specific acestuia, filmul este nelierător cu întreaga istorie a Germaniei de la 1913 încoace, trecînd prin anii fascismului și apoi ai așa numitului emiracol economic («și veni minunea economică; nici nu e mirare după un război pierdut»).

Ridicola moarte — prăbușirea într-o gură de lift — pe care cineastul a rezervat-o eroului ce a întrupat de-a lungul întregului film toate ipostazele spiritului nazist, era un avertisment tulmănat adresat celor în cauză: «Bruno Tiches a murit. Dar mai sînt mulți de toaga lui. Acționez ascensoare n-ar trebui reparate. Li prevenim pe cei vii».

Astfel se încheia un film care, la vremea aceea, anunța un strălucit regiizor-pamfletar, unul din pușinii care știau să facă din politică o rațiune de a fi a artistului contemporan, nu o chestiune de conjunctură.

Copiii minune au rămas în urmă

Ca și cum și-ar fi luat asupra-o mult prea grea povară, de care vrea să se scuture încet-încet, Kurt Hoffmann încercă să uite «Copiii minune» și din păcate izbuteste. Se reîntoarce la Spessart (prima vizită) datează din 1959,

înaintea «Copiilor minune», și s-a concretizat în «Hanul din Spessart», însoțit de cîteva fantome pe soama cărora pune la cale un spectacol plăcut, dinamic, în care verva, malitia, gustul fantasticului și o anumită grație — surprinzătoare — fac casă bună. Nu lipesc nici aluziile-săgeți cu țîntă precisă, căci după propria mărturisire a autorului «fantomele sînt întruparea unor secole de viață germană și unor mentalități». Un ecou îndărzărit al vehemenței sale antiizbionice se face auzat și aici; cuvîntul cineastului mai are încă greutate, nu se lasă înghițit de efectele sentimentale și nici amestec de virtutea peripețiilor sentimentale. Ne-am spus atunci că poate Hoffmann «vrea să-și schimbe genul», că ce e la urma urmei nu este chiar o nenorocire. «Fantomele... părău se anunțe o comedie senină dar nu tocmai cu capul în nori, o comedie care nu uită să-și facă datoria față de unele comandamente sociale. Nu s-a întimplat așa. Cu rația în spate din ce în ce mai ușoară, cineastul a pornit pe alte căi, bine bătute de alții înainte, în direcția așă-zisului «Paradisul îndrăgostiților». Un scurt colț, o ultimă demersare a Spessart-ului («Vremuri minunate la Spessart») nu-l readuc pe Hoffmann pe drumul cel bun. Însenărea se dovedea groaie, trozneă din toate încheieturile, satira antiizbionică — plimbată de-a lungul epocilor — pare mai degrabă un hatîr pe care cineastul îl face foștilor săi admiratori, decît o profunsiune de credință.

Ceea ce s'oprește amărăciunea nu este constatarea unei simple prezențe a comicii de doi bani, a poveștilor didactice ori a sentimentalismului plat, ci senzația că Hoffmann nu opune rezistență în fața acestora, pare că se preed cu bună știință. A prîns probabil gustul unei vieți mai ușoare. Nu poate fi vorba de a încerca «alte terenuri». Nu trebuie să dărimi castele ca să te convingi că sînt construite din cărămizi.

Magda MIHĂILESCU

GERALDINE FIICA LUI CHARLOT

*Astăzi actriță
și scenaristă.
Mîine scriitoare?*



«Facă parte din generația mașinilor electronice.»

«E o senzație ciudată, amestec unic de uimire neîncrezătoare, de mîndrie și admirație nelămurită să-ți privești tatăl și să știi că ochii care îți zîmbesc sînt cunoscuți și aplaudați de o omenire întreagă. Pentru generația epocii mașinilor electronice și a rachetelor, din care fac și eu parte, cinematograful înseamnă ceva ce există de secole, de aceea poate îmi este atât de greu să concep că «papa» se numără printre pionierii lui. Mă impresionează întotdeauna să văd primele filme cu Charlot — din perioada debutului său. Este atât de fantastică diferența dintre Chaplin de atunci și cel de astăzi! De fiecare dată mă gîndesc cu un fior, cît de greu trebuie să-i fi fost să-și păstreze tînar spiritul creator și să nu se lase copleșit, de-a lungul anilor, de rapiditatea cu care se transforma în jurul lui lumea.»

Geraldine Chaplin ar putea să vorbească ore în șir despre tatăl ei, în schimb e foarte greu să o faci să spună ceva despre propria ei persoană. Extrem de modestă — calitate cu atât mai prețioasă în cazul ei, intruct de obicei copiii celebriților sînt plini de ifose și fumuri — Geraldine încearcă să-și negoe orice merit în fulguranta ei ascensiune pînă la rangul de vedetă internațională.

«Fără renumele tatălui meu n-aș fi reușit niciodată nimic. Pentru că mă cheamă înșă Chaplin, în clipa cînd — fără să fi făcut vreodată o probă filmată — am spus că mi-ar place să încerc să joc într-un film, am primit ce loc douăzeci de oferte de la tot felul de producători, atrași de avantajul publicitar pe care

li vedeau în perspectiva de a lansa pe «fiica marelui Chaplin».

Da, e adevărat că în calea Geraldinei toate porțile s-au deschis înainte de ea să fi bătut la ele, dar fel de adevărat este că dacă nu ar fi fost într-adevăr înzestrată cu talent și personalitate, ar fi rămas la debut și atât. Da, e adevărat, Geraldine și-a început cariera în umbra protectoare a tatălui său, dar astăzi și-o continuă grație propriilor ei merite.

Balet și dresură de elefanți

Ca să păstreze tradiția familială, Geraldine și-a făcut ucenicia trebind pe rînd prin mai toate domeniile legate de arta spectacolului. Prima oară a înfruntat publicul sub semnul Terpsihorei, pe scena Operei din Paris. Revistele din lumea întreagă au publicat atunci fotografia unei fragile fetițe de 12 ani, care — sub privirea emoționată a părinților ei Charlie și Oona Chaplin — își făcuse debutul în corpurile de balet al elevilor, desemnat în francezeste printr-o expresie plastică ce nu are corespondent în limba română: les rats de l'Opéra — șoarecii de la Operă.

«Am abandonat înșă destul de repede dansul, fără nici un regret de altmînderi. Nu eram suficient de dotată ca să sper că voi putea ajunge vreodată primă-balerină. Aveam doar perspectiva de a rămîne în corpurile de balet.»

Abandonînd baletul, Geraldine și-a continuat experiențele în lumea spectacolului, coborînd, fără soavire, în arena circului, printre... elefanți. O vară

întreagă a colindat în lung și în lat Franța, împreună cu o trupă de circ la care se angajase ca să execute un număr de dans acrobatic în cadrul unei dresuri de elefanți.

Cercul a fost înșă numai un scurt interludiu, ce-i drept destul de neobișnuit prin caracterul său senzațional, în cariera artistică a adolescentei pe care o aștepta adevărata ei vocație artistică: actoria. Debutul pe ecran și-l făcuse de mult, în copilărie, interpretînd un mic rol în filmul tatălui său: «Luminea rampei». La numai șase ani, dădea replica celebrului Buster Keaton.

Fetița cu codițe

Astăzi Geraldine este o stea consacrată a ecranului. Zece roluri principale, dintre care cele mai renumite sînt: «Străin în casă», «Peppermint frapat», «Capcana», «Vizuiuna». Dar ea a abandonat tradiția familială a activității multi-artistice, și din cînd în cînd consacră o parte din timpul ei scenei.

«Anul trecut am jucat la New York într-un teatru de pe Broadway în frumoasa piesă a lui Lillian Hellman — «Mîiele vulpii». A fost o experiență colosal de prețioasă pentru mine, deoarece m-a ajutat să-mi descopăr și, deci implicit, să-mi corijez unele defecte, iar pe de altă parte mi-a dat mai multă siguranță în fața publicului.»

Obsesia publicului, tracol. Oare cine ar crede că Geraldine — crescută sub

lumina reflectoarelor și a flash-urilor, are astfel de spaime? În fața personajelor mature și sigure de ele pe care le interpretează în filme, avem tendința să uităm că Geraldine nu are decît 21 de ani. În viața de toate zilele, dacă n-ar fi verigheta de pe mîna stîngă (s-a căsătorit de curînd cu cineastul spaniol Carlos Saura) — văzîndu-i codițele de fetiță, culorile de portelan ale obrazului și mai ales incredibilele mîditate — ai crede că e încă o liceană.

Scenaristă debutantă

Vorbeară mai sus de modestia Geraldinei. Cred că pot afirma, fără să exagerez, că dintre vedetele pe care le-am cunoscut, ea m-a impresionat cel mai mult prin căldura, dragălașenia și farmecul firesc al ființei sale. Am întîlnit-o la Festivalul filmului din Berlin Occidental, unde venise să prezinte ultimul ei film, «Vizuiuna», la care participase în dublă calitate: de copscenaristă alături de Carlos Saura și de interpretă a rolului principal.

«Din toate filmele făcute pînă acum, «Vizuiuna» îmi este cel mai drag, poate și pentru că mă simt într-o oarecare măsură co-autoarea lui. Sper ca pentru noi amîndoi acest film să reprezinte începutul unei fructuoase colaborări, iar pentru mine personal să fie primul paș spre realizarea unui vis mai vechi — acela de a deveni scriitoare.»

Succes Geraldinei!

Manuela GHEORGHIU

VIRIDIANA

★ ★ ★ ★

Producție studiourilor spanole, Regizor Luis Buñuel. Scenariu: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Imagini: José Aguayo, Cusi Silva Pined, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zirny, José Calvo. Film distins: Palma d'Or — Cannes 1961; Premii SECT; Marele premiu al cinematografului — Bruxelles 1961; Premiu Internațional al Academiei de cinema — 1962; Premiu Chevalier de la barre.

În fața capodoperelor, spiritul se găsește cel mai adesea paralizat. Ca și când dintr-o dată instrumentele cu care încearcă o pătrundere, o descifrare își dezvăluie inconsistenta, transparenta lor nepuțință. În această luptă a descifrării, sensurile nu se învoiesc să se lase cunoscute, arătându-ne mai degrabă fata lor falsă. Ce film este „Viridiana” și mai ales cum este el film în fața două întrebări la care încearcă să răspundă, două întrebări dintre multe altele care ar putea să conținere prezența acestui cineast mitor: Buñuel.

Ca în toate filmele sale — creații subsumate unei poetici a misterului, dar cărora li sînt alăturat un imens cinizm, un imens grotesc, ciudăz complex în care se amestecă bunăvoință dar și mizantropie — desăfășurarea imaginilor, ceea ce se vede în primul moment este de ațta pregnant vizuală, înclă goală se produce aproape rîndind retina. Literatura, sau ceea ce poate fi luat ca literatură, dispăre, pentru a se instala magia vizualului pe care puțin din cineastii moderni — și mai gîndesc doar la un Bergman sau Fellini — reușesc s-o atingă. Invadarea castelului de către sula de estropiații, leproși sau pur și simplu vagabonzi — mitologia prin excelență spaniolă — într-un moment al filmului în care o hîstie a adieculor sufletești ale eroilor, ale Viridiane, părea că se instaurase pe deplin, demonstrează această pasi-mă căutare a imaginii capabilă să dea ea singură măsura adevărului a cinematografului.

În „Viridiana” se regăsește cu evidență ceea ce constituie și a constituit dintotdeauna universul cineastei spaniol: o repunere în discuție a existenței sfîrșimă în toate unghiurile eroilor, plimbată prin toate constințele sau subconstințele, a existenței văzută cu ochii unei creații eretice care se deștece permanent de credință, Viridiana descinde pură, crescută într-o permanentă supuneră față de un Dumnezeu pe care nu-l vede, pe care nu-l cunoaște dar în care s-o obișnuie să creadă, marior într-o lume în care domnește instinctul, reflexul imediat la viața imediată. Puritatea fațoarei, logodită cu domnul într-un lăcaș al tăcerii și al absenței patimilor este încercată de dorința viscerală, a amputatului sufletește unchi, care vede în ea imaginea înțelesei moarte odinioară în chiar timpul nunții. E are această o tentărie trimisă pentru a încerca credința Viridiane? — se întreabă Buñuel. Nici măcar — căci odată cu somnul, puterile rațiunii, și o dată cu ele cele ale rezistenței, se întunecă, se voalează. Dar dacă Viridiana scapă din această încercare pe care într-un



„Viridiana este Instasi Buñuel!”

Pro sau Contra

Evident, prin însăși consistența lor, capodoperele sînt refractare la analiză; o dovadă: cu prisosință volumele de exegeză, toate relativ valabile, deși contradictorii, ce urmează apariția oricărui film „mare”. Cazul fiind și al „Viridiane”, rezervele față de eroicii săi supuse, în rîndul lor, eventuale rezerve.

În „lupta descifrării”, cronică se referă mai des la conținutul exprimat al sensurilor, decît la cel distimat. Acea „magia a vizualului” îmi pare a fi mai degrabă o „magie” a gesturilor, ca purtătoare ale inepuizabilei ambiguități proprii omeneului. Cît despre umanzarea Viridiane, perfect reală, se face tocmai prin impurificarea morali, față de care cea fizică rămîne neglijabilă. Această umanzare egilatoare este marea resemare întru rațiune a lui Buñuel; fascinat de puritate, adică de monstri, fie ei angelați ca Viridiana sau diabolici ca grupul carștorilor, el le recunoaște prin fosta evoluție, esența nevădită. În „Viridiana”, constrîns de sine însuși, Buñuel eșuează cu disperare, pe chiar calea refuzului ei cu orice preț, în acceptarea inacceptabilei rațiuni sociale.

Eva HAVAȘ

„Viridiana” este un cosmar prelungit în trezire de tipulul pe care îl ai auzi deschisind ochii în Inmucerie, singur, torturat de amintirea chinului din vis. „Viridiana” este Instasi Buñuel. Pur și simplu de împuritate. Credincios și răzvădit împotriva religiei. Vizionar, bătîndu-și joc de propriile-i viziuni și crud cum numai copiii în marea lor nevoință sînt în stare să fie. „Viridiana” este o conțință crudă pe pelliculă cu tînti îngerii și monștrii ei neobișniți și înfrîncători. Cine poate fi „contra” unei conținții?

Eva STRBU

ORASUL VISURILOR

★ ★

Producție a studiourilor sovietice. Regizor Svatko Abasov. Scenariu: Andrei Mihalov Kocetkovski. Imagini: Hatam Fatiev. Cei: Vera Vorobiei, Vera Kocetkova, Boris Năbier, Natalia Arinbasarova, Nikolai Timofeev, Tatiana A. Sosnina.

Dacă s-ar impune o clasificare, printre filmele despre, pentru sau cu copii, „Orasul visurilor” s-ar încadra doar în ultima grupă. Narațiunea se concentrează pe un balletaj ales ca erou și în jurul căruia se poliarizează o succesiune de tablouri, unele de atmosferă, altele de psihologie, multe dramatice, câteva chiar de acțiune, toate compunnd o suită dramatică variată, incertă. Ceea ce nu înseamnă că filmul s-a ales cu o structură schematică, anarhică. Există aici o foarte interesantă unitate stilistică, imprimind acțiunii o necontenită tonalitate dramatică. Ea provine din aparițiența, pe care autorii au dat-o filmului, la școala clasică a unui Dovjenko, ca să citim ceea mai evidentă sursă dintre marile regizori sovietici stabilizată. Nu sînt ca tematică: strălucia și dezorganizarea luptă pentru stabilizare politică și economică, în primii ani după Revoluție (aici, 1921 în statele din Asia); dar mai ales ca „orchestrație” stilistică. Trama se derulează permanent într-un conșuie aspru și mohorât, mai precis într-o multitudine de nuanțe ale acestui conșuie, într-o varietate de grunți aplicate adecvat în cadru, iar obiectul acțiunii aplicății îl constituie chipul încremînt și arid al pauperismului și mișcare dezențianții generale. Cu detalii precise de

Iulian MEREUȚĂ

ecrane

fizionomie, vestimentație, gestică, și cu compunerea minuțioasă a mulțimii în exodurile și haotice, e redată într-un spirit autentic atmosfera sordidă a acelor ani tulburi. Prin aceeași preocupare formală s-ar explica aparenta inadvertență care aduce în locul peisajelor solare ale Orientului Mijlociu, cenușul apăsător al mizeriei. Poate ar fi locul să notăm că scenaristul nu este altul decât autorul unui film care se cheamă „Primul Învățător”. Apropierile sînt evidente și probabil contribuția lui Mihailov-Konecalovski nu se oprește la transpunerea scenariului său pe ecran. Dar în fond interesează mai puțin cum se împart responsabilitățile. Alfel ar trebui să ne întrebăm cine — și nu de ce — se face vinovat de părăsirea dramaturgiei ascetice, dar cu profunzimi tragice, în favoarea unei anecdotei facile. E drept, drumul micului Mișă spre Tajkent implica peripezii furtive, în funcție de mediile și oamenii înțilniți, dar unele întîmplări pur aventuroase — cum ar fi prinderea banditului, în tren — sînt rezolvări banale. În stilul grandilocvent erotic cunoscut. Sînt, totuși, excepții care afectează doar în parte tonul ponderat al povestirii, suficient de veridice. Mai cu seamă că, din perspectiva bășatului, filmul era pîndit permanent de riscul — pe ansamblu evitat — al hiperbolizării. A devenit însă ceea ce și-a și propus, desigur, autorii, un mozaic semnificativ al trecerii oamenilor spre zilele noi, ca experiență de viață pentru universul receptiv al unui copil.

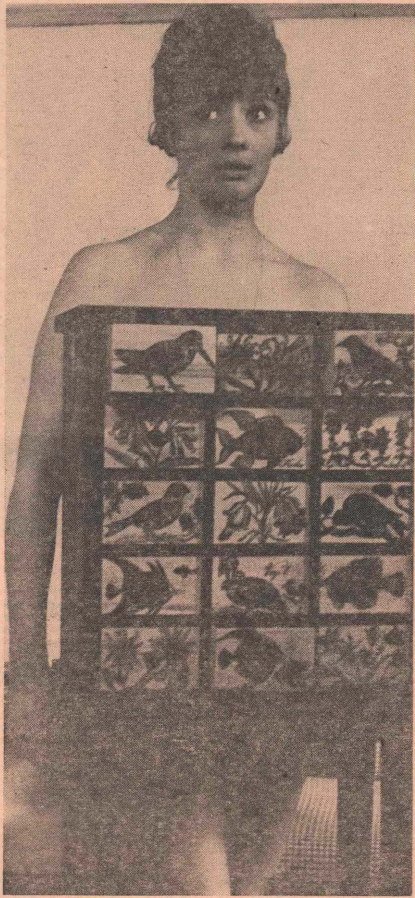
DON JUAN, FĂRĂ VOIE

★ ★

Producție a studiourilor din R.S. Cehoslovacă.
Regie: Zdenek Podskalsky. Cu: Vlastimil Brodsky, Jana Brejchová, Jirina Bohdánová, Kates Fialová, Slavka Budínová, Karolína Slunečková, Jan Lipíček.

Trebuie să venim aici cu apetitul nostru pentru comedii. Un argument în plus, numele regizorului, care, dacă nu sună prea familiar, amintit însă că semnată al unei reușite comedii, „Unde nu ajunge diavolul”, devine o garanție.

De data aceasta, nimic fantastic, cum se întîmpla cu alte filme ale comediografului ceh. Doar o transpunere. În alți termeni, a unei povești cunoscute. Căci eroul nostru este un fel de Cassanova. De loc seducător — dezavantajat și de vîrstă și de fizic, este asaltat totuși de femei, pe care fără să știe cum, reușește să le păstreze, spre disperaerea lui de sot bine intenționat. Se pare că tocmai pasivitatea lui exasperantă, împreună cu atîtă dîneală sa respectuoasă, sînt armele infailibile care înving femeile. Lipsit de puterea de a respinge sau părăsi curcuburii sale și neînțelegîndu-și condiția fatală a propriului temperament, ghinionistul își polivalentul nostru muzicant va trebui, deci, să își poarte crucea cu resemnare. Aplicați aceste date disponibilităților actricești



Pe femei să nu le atingi nici cu o floare („Don Juan, fără voie”)

ale lui Vlastimil Brodsky și iată un film al comicalului.

Apoi a fost... femeia — Jana Brejchová, felină și „inocentă” — cea mai nouă achiziție a domnului Ludvík, pe care n-a mai privit-o cu indiferență. Și așa apare al doilea filon, și o dată

cu el morala care ar fi, „și nu ne duce pe noi în ispită”.

Nar, tot acum, aventurile inutile și fără defec de intoarcechea complică mai puțin comic (sau cu un haz forțat) existența noului don juan. Să fim drepti, se poate rîde și aici, dar

comicul de situații mizează mai degrabă pe gagurile dispuse la intervale mai mult sau mai puțin regulate. Să-i dăm însă regizorului cea-l regizorului: meritul de a înlănuț alert situațiile nu neapărat veridice, și de a fi pus în valoare acela personalaj de căror aer lunatic nu aderă la intențiile serioase ale partenerilor lor. Comicul sarjat culminează în urmărirea finală, care — pregătit de gag-uri și de accente de umor absurd — descinde direct de la Mack Sennett. În sfîrșit, eroul a devenit un argument al regizorului moralist: nu blamat pentru succesele lui erotice, ci compătimit, în postura de victimă. Ceea ce este mai în ton cu filmul sînt intervențiile — începînd cu genericul — ale unui amuzant cor ă la „Swingie Singers” care comentază muzical momentele dramatice și pe alocuri emite pe note referimul: „pe femei să nu le atingi nici cu o floare” (titlul original al filmului), și pentru ca să fie sigur de eficiența lecției sale, regizorul mărește schema interperților cu doi copii plasați accidental pe strada, respectiv un băiețuș sorcovîndu-și cu o floare partenera de joacă și admonestă pentru gestul necavaleresc: tot de bunul nostru flautist — Don Juan.

Sergiu SELIAN

TESTAMENTUL DR. MABUSE

★

Producție a studiourilor vest-germane. Regie: Werner Klingler. Scenariu: L. Fodor, R. A. Steinhilber. Duhul poeziei lui Thea von Harbou. Interpreti: Albert Baur, Gus Gert Fröbe, Senta Berger, Walter Rilla, Helmut Schmid, Charles Regnier, Wolfgang Preis.

Filmul încă, neapăris de hazardat, la comparație. Povestea doctorului Mabuse realizată acum 25 de ani de Fritz Lang, film intrat ca operă importantă a expresionismului german în istoria cinematografiei, se vede concuțată cu intenții vădit comerciale. Un remake după scenariul original scris de Thea Van Harbou ar fi interesat doar satisfacînd criteriul modernității, al mondenității chiar. Subiectul oferea o zonă de excepție, excentrică (aziul de alienați mentali), spectacolul analizei freudiene, lumea fantastică a omni-culului, aventura exasperată, agentul superman o tensiune finalizată, tare și moralizatoare, toate în condițiile unei recuzite tehnice la zi. Căsa producătoare a utilizat însă dreptul de falsitate al textului în chip lamentabil, dîndu-i lui Werner Klingler libertatea de a coborî la nivelul banalității o poveste care își dovedise de mult forța. Ceea ce în tratarea expresionistă a lui Lang devenea miraculos și tenebros obsedant, aici este rizibil și jenant. Fantasticul conținut al expresionismului devine vulgară bazaconie bună, vorba poporului,

Vă recomandăm să vizionați:

capodopera
neapărat
pe răspunderea noastră
pe răspunderea dvs.
pe răspunderea D.R.C.D.F.

de speriat copiii. Lipsa de adresă și de har a realizatorilor e manifestată în toate compartimentele. Nivelul e atât de scăzut încât se refuză analiza. Personajul fabulos al lui Mabuse, unul dintre acei demoni cu nume excentrice, de anagramă, condamnată a trăi sub chip omensc, răspindind o teroare atrațioasă, îmbinând genialitatea cu nebunia, făcând parte din seria de monștri atât de dragi expresioniștilor încapuți cu Nosferatu, Caligari, continuată cu Dracula, Fantomas, Jackyll, este transformat într-o fantoșă oribilă machiată, ridicolă. Cu greu poți recunoaște intenția inițială: investirea prin hipnoză, a unui oarecare, în director de azil, de către banditul, geniu al crimei. Nici urmă din critica socială a originalului (fumea interlopă, criminalitățile oșcozilor cu falta societate) ceea ce făcuse ca la timpul său filmul să fie interzis de Gombels în Germania nazistă. Abia dacă se distacează dintre interpredicativul nu numai ca apariție, dar și ca talent, Gert Fröbe, actor de tradiție Jennings, care creează de unul singur tipul unui comisar neajutorat. Senta Berger e atât de palidă încât e de nerecunoscut.

Intenția de a da o lovitură comercială eșuază lamentabil, acest produs neputând concura azi pe ecranul cinematografelor, nici mișcar în sezonul mortu pentru care se pare că e destinat.

Savel STIOPUL



Jocul dragostei și al înfrământării („Bărbați în deplasare”)

Am mai văzut

Bărbați în deplasare

★ ★

Regiz: Grija Ostrovski, Tudor Stolanov
Că: Jorjeta Ciakrova, Ivan Andonov, Nevena Koltazova, Nelița Popov, Branimita Ananova, Gheorghe Cerkelov, Ivan Nalbanov

Cele trei schițe adunate sub un titlu unic și inspirate fiecare după cunoscuta navelă din literatura bulgară contemporană, au în varianta lor cinematografică ca-nunor comun: măsura. Măsura unui bun gust care fereste realizatorii de capcanele melodramă și de tentările lui unic comul vulgarizant — amândouă atât de la îndemână pe terenul fidelității și infidelității în dragoste, pe care regizorul li proiectează. Cele două ipoteze ale aceluiași sentiment sunt probate prin aventurile unor bărbați, celbatați sau nu, atunci când sînt plecați în deplasări „de serviciu”.

Sinceritatea cu care autorii urmăresc geografic, destul de accidentată, a sentimentelor eroilor, interzice tonul moralizator. Faptele vieții sînt luate așa cum sînt, dar pentru că nu sînt întotdeauna tocmai vestele, autorii își permit intervenții parodice care fragmentează povestirea. Un comentariu stilistic în maniera comediei-ului mite și în intenția de a face-ar fi dacă... — autori propunându-ne astfel mai multe variante pentru o aceeași situație, și aducînd accent de comedie. Așa este concepută prima schiță, cea mai împlinită dintre cele trei, în care Jorjeta Ciakrova este pre-

zentă cinematografică de o particulară atracție. Următoarele două momente, primul mai aproape de registrul comediei și ultimul într-un tonalitate lirică discretă, aduc fiecare minutul lor de adevăr experienței sentimentale pe care ne-a propus-o filmul de față.

Mai periculoasă decît bărbații

★ ★

Regiz: Ralph Thomas
Că: Richard Johnson, Elke Sommer, Sylvia Koscina, Nigel Green, Susana Leigh, Steve Carlson, Virginia North

După cele trei agenții OOX și-au secăt inventivitatea și s-au banalizat în perfecțiunea luptelor corp la corp și a trașerilor cu pistolul, iată-i detronați pe ecran de către partenerule lor. Femei-doctor în crime, femei-doctor în jiu-jitsu, femei-doctor în marile finanțe le-au luat locul. Forta nu mai exclude frumusețea, crima este mascată de ingenuitate. Bărbații lor rămîne și moară, în planuri doi, după ce înalte au servit drept punct de sprijin înșelătoarelor lor surburii, mingierii sau confidențe. Vechea schemă polițistă-aventuroasă — din care nu lipsește sarmul turistic al merou altor orașe, al yacht-urilor sau al castelelor monument istoric — reiați în forma acestui mariaj înalt al crimei, are o parte de inedit captivant. Desigur formula se va totci prin repetare ca și cea prece-

dentă, și atunci! Dar pînă atunci să apreciem în acest film antrenamentul sportiv al interpretelor, lecția de jiu-jitsu și în special scena finală a unei originale partide de șah a cărei miză nu sînt punctele, ci însăși viața și moartea jucătorilor. Pentru un film polițist-criminalistic, este o idee de zile mari.

Moartea unui birocrat

★ ★

Regiz: Torbjörn Åberg
Că: Salvador Wood, Silvia Flanagan, Manuel Essnillo, Gaspar de Santeleco, Tania Alvarez

Filmul începe cu o înmormîntare și se termină în a o ospiciu, dar genul în care se încaadrăază sîntemote comedie. O comedie de altfel destul de aparte, chiar dacă nu egal susținută. Peripețiile eroului și a actelor sale — asemănătoare celor a „Răposatului Păstăș Pascal” — urmăresc satirizarea non-sensurilor birocratistului. Particularitatea filmului constă în aceea că, de la o secvență la alta, regizorul și-a propus o imitare consistentă și o parodiere exactă a stilului marilor comici al ecranului și a celorra mari regizori și vedete. De la început, genicul neamănă ca filmul este dedicat lui: Luis Buñuel, Stan Laurel, Oliver Hardy, Ingmar Bergman, Harold Lloyd, Akira Kurosawa, Orson Welles, Juan Carlos Tabo, Ella Kazan, Buster Keaton, Jean Vigo, Marilyn Monroe. Pașajele închinăte fiecareia creează o originală suita

comică. Desigur, de loc înfrîmplător, episodul cu Stan și Bran vizitînd o de brazi a înspirat regizorul unul dintre cele mai savuroase momente, cel al distrugerii unui automobil contra regizorilor administrației municipale. Dar și momentele à la Lloyd, Marilyn Monroe, Buster Keaton merită a fi semnalate.

Familia noastră trăsnită

★

Regiz: Jan Vaisek
Că: Irina Jiraskova, Vladimir Mensik, Jirina Sijalova, Bohumila Houdkova, Jarmila Strbova, Bohus Zatorski

O familie de ochelariști, psișologi, cetrăreți și simpatici, se iubesc și se știie 24 de ore din 24 de ore, într-o comedie cam domestică. Tăciturile tatei, mamei, bunicii și a celor două fete sînt urmărite prin lupta ironiei dar și a îngăduinței. Regizorul cotează serios pe prezenta lui Vladimír Mensik, dar cu mai puțin temei. Deficiența decurge, cred, și din condeiul lui Jan Brochacka, care nu a adus în scenariu reflexul implicărilor mai adînci, așa cum talentatul, experimentat și sensibil scenarist chih și-a făcut cunoscut în altea alte filme. Comicul e de suprafață, se mizează mai curînd pe cele cinci percheți de ochelari șpații permanenți pe nasul celor cinci personaje, care reușesc doar o schiță de portrete pentru o plătă comedie.

Adina DARIAN

LECTURI LA RAZA TUBULUI CATODIC

O tele-
noapte
albă
pe
lună

●
O tele-
stagiune
consistentă
de
dramaturgie
originală
Dar și...

●
O tele-
inexperiență
pe
seama
Festivalului
de la
Mamaia

Selenaria

...dorul de a vedea și
neastimpărul întregii
făpturi...

La Fontaine

S-a scris foarte mult despre posibilitatea fantastică pe care ne-a dat-o televiziunea de a pătrunde în Cosmos o dată cu emisiari trimiși de Pământ pentru a-l descoperi. Neîndoios că așa cum am privit în direct strălucirea înaltă a știrilor lunare, vom admira și cristalele de gheață din calota polară marțiană și vălătuci de abur colorat în care e înfășurată Venus.

S-a vorbit însă mai puțin de ceea ce s-a întimplat în fața televizorului. În acele minunate ore de basm când oamenii unei emișione au trăit o noapte albă de noăuit, fascinați de ceea ce le dezvăluia fereastra abstrahă deschisă spre Univers. S-a creat așadar o împrejurare nouă, extraordinară: umanitatea poate fi străbătută, pe deasupra geografurilor, fuzelor orare, modurilor de organizare și concepțiilor, de același unel fior în fața neîmăitai și cucerante, realizând o unanimitate instantanee, privind...

În acea memorabilă noapte mulți au pus, cred, o floare de vie pe amintirea inventatorilor televiziunii, așa cum luna însăși a presărat omagiat câteva fire din netulburatul ei pină atârșit prafselener pe genele ciudatei pleoape a aparatului datorită cărui se privea cu pământul, pentru întâia oară, ochi în ochi.

Din August

Înțelesul faptelor rămâne
adevăratul scop al istoriei.

Vasari

În august, televiziunea a prilejuit întregii noastre națiuni participarea la evenimentul celui de-al X-lea Congres al Partidului Comunist Român, transmisiind cu sobrietate și inspirație lucrările impuționabilului forum, revenind mereu cu peicul punctnd neconvenit momentele cardinale ale acelei săptămâni de prospecare și organizare a viitorului deceniu românesc.

Printr-o devotată strădanie, teleștii au alăturat transmisiunii din Sala Palatului un număr considerabil de interviuri, reportaje, documentare, convorbiri colective, relații ale ecurilor din țară și străinătate care, în ansamblu, luminau sensurile multiple și profunde ale istoricului moment. Teleprogramul acelei săptămâni de august a fost complex și dens, valorind capacitatea redactorilor și realizatorilor de a descoperi înțelesul faptelor cu o gândire activă, la obiect.

Evident, o analiză meticuloasă va releva că unele filme documentare create în cineștea acestor circum-

stanțe erau afectate de generalități și monografism, că în unele discuții întreprinse reportericește, telegazetarile vedeau subpregătii, meriind, oțedată, surful ironic abia schițat al interlocutorilor.

S-a demonstrat însă, în esență, că televiziunea noastră e capabilă să facă politică — și anume cu personalitate — atunci când își încoordează voința și-și adună energiile în acest scop.

Regenereri

...înfloresc pe ele mereu
un fel de noutate, păș-
trindu-le aspectul neatins
de vreme, ca și când
lucrările ar avea în ele
un duh vesnic tânăr...

Plutarh

S-a organizat și o scurtă dar destul de consistentă telegazetă de dramaturgie originală și, poate cea ce a atras mai mult atenția, a fost reconsiderarea unor piese care, fără să fie bătrâne, nu mai sînt totuși tinere: *Surorii Boga*, *Possocaglia*...

Ani, acum nouă ani, piesa lui Titus Popovici a avut parte de regia lui Liviu Ciuleș și o interpretare remarcabilă, în care excelau Jules Cazanb, Iliea Prodescu, Forj Etterle; cu toate rezervele critice, lucrarea s-a impus discuției ca un moment interesant al aceluși anotimp teatral. Dar iată că Mihail Dimiu conștrînge piesa, în spațiul zgîrcit al televiziunii, să se condenseze, și concepe altele personaje principale, distribuind foarte tineri actori (printre care unul cu o figură iluminată de damat mesianic), făcînd un pilon din viziunea impresionantă a lui Tudorel Popa asupra unui bătrîn profesor de muzică, reîmpărțind accentele, regridînd relațiile afective ale eroului, înșind total de figuratie (amorfa), nu uita de de starea de spirit evocată de lucrare. S-a obișnuit astfel un spectacol proaspăt, demonstrînd că dramele inspirate sincer de revoluția noastră nu se fanează, ci doar trebuie și ele regîndite scenic, o dată cu trecerea implacabilă a vremii pe dimensiunile spirituale ale prezentului.

Prin disponibilitatea de a alcătui distribuțiile cele mai potrivite cu putință și a alege cei mai nimeriți regiștri, prin obligata expresă de condensare a materialului literar, dar mai cu seamă printr-o privire lucidă, actuală, asupra repertoriului românesc, teletății poate înșăptui, într-adevăr, o antologie vie de dramaturgie.

Totul e să și-o propună realmente cu un program de durată (nu pe sîrbit), fără a fi, improvizată și fără concesii artistice, adică fără să mai fie nevoie de nefericita condiție de explicatii pe care oricum n-o cîștește nimeni.

Diminuendo

...Guarda e passo, pri-
vește și treci!

Dante

Dacă se va decerna un premiu pentru cea mai urîță privilegie a unui an de televiziune — căci ar trebui distinsă și neizbînită virtuțoasă, adică săvîrșite cu tenacitate — apoi acela s-ar cuveni acordat, în acest an, transmisiiei festivalului de muzică ușoară numit „de la Mamaia” și patrecut la Constanța.

Experiența a fost de bogată și fecundă din iarnă, de la Brașov, s-a lichefiat completamente pe litoral. Aparatele au înțepit sub linia scenei, luînd vrasăciua soliișii în colimator oarecum de jos în sus, ca în fotografiile care supradimensionează miștile și piciorarele în raport cu restul trupului. O cameră stăruia obsesiv pe cele două-trei rînduri din fundul sălii, oferindu-ne, ca niciodată, imaginea zîmbăreată a personalului de serviciu încercînd să admirați în uși. Toate mișcările aparatului erau mocăite și în contrapunt. Sonorizatorul modela, prin convingeri acustice proprii, emisia vocală a cântăreților, în așa fel încît în fața ei o parte din noi arăta în plan-detaliu cum se urește vinele pe gîtul solistei și i se încrețea de efort pielea frunii la acută. În auz ne ajungea un ton pitagăiat și transferuri de exercițiu în odați capitanotari.

Avem un singur studiu-central și profesioniștii, dar dacă ar fi să dam un calificativ aceluși emișioni, i-am zice manifestare provincială de amatori.

Cu totul derutantă această transmisiune sub raportul continuității experienței generale a televiziunii; se confirmă că, din ignoranță, cuvîntoșii cîștăză sau pur și simplu din lenie, unii teleștăriarii repudiază pur și simplu realizările anterioare exemplare ale colegilor lor, refăcînd pe cont propriu *inexperiența*. Această situație e cum nu se mai poate de ciudată, nu doar sub raport tehnic, hai să zicem și profesional, ci și etic — și poate fi sesizată ca fenomen de apăsare adică neregularității în mers și în ale împrejurări din viața televiziunii.

Noi, laicii, putem privi atari anomalii și trece mai departe, dar cei care veghează asupra destinelii televiziunii în chiar incinta ei...

Ochii acelei fete...

...strecară din cînd
cînd cite o bucurie prin-
tre grilele tale

Rabelais

„Student-Club”: calm reconfor-
tant, Veselle măsurată, melodiștină
cu cuvinte bătrîne și auzite, pînă-

Vom putea scăpa vreodată de nefericita „condică de explicații“?

mime nostime și acrate, lipsă de afectare, prisos de chipuri frumoase, teleortografie insolită în montarea episoadelor. Exemplu: într-una din emisiuni (autorii E. Ghjulescu, E. Tudoran) se face imagine-pivot pentru punctuație și alternare de planuri capul înclinător al unei fete, apoi numai ochii; o privire serioasă fără gravitate, un zîmbet fin fără petulantă, un chip obișnuit, fără crispări, atenție fără efort. Această imagine-pivot adăuga poeziei scriii — realității și muzicii — simpatică, plusul inefabil al participării sincere, într-o atmosferă de adolescentină destinată.

Pe deplin justificată transmiterea în „Intervizune“, care, val de aștepta ori nu e...

Telefilie

Termeni noi

Un studiu foarte amplu despre „Influența televiziunii asupra subculturii tineretului“, de Pietro Prini, publică revista „La Table Ronde“ (nr. 251 — 252/1969).

O dată cu apariția televiziunii — zice autorul — a luat sfârșit *primatul culturii al școlii*, pentru că tinăra generație e cea dinții care a fost supusă de la naștere dezvoltării impunctoare a mijloacelor de comunicație de masă, adică unui tip radical nou de informație, globală și activă asupra evenimentelor mondiale. Putem vorbi azi de o generație o televiziunii, dînsa, televiziunea, devenind azi un nou mod de acces la realitate, o nouă formă de înțelegere a lumii. Deoptrivă, se cristalizează și un nou tip de cultură, *sinestezică* (a senzației globale) care nu mai e grafică ci cîntec și auditivă, nu mai e contemplativă ci *participativă*. Televiziunea execută azi o *tematizare vizuală a lumii* perceptibile.

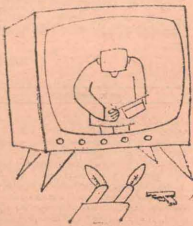
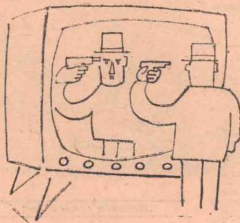
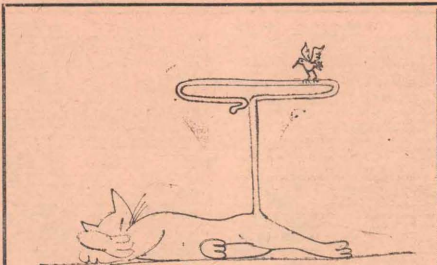
Pietro Prini pornește de la ideea că un anume stadiu de subcultură a tineretului din țările vestice se datorează parcurerii prea grăbite, fără asimilări îndestulătoare, a unor etape de inițiere — prin intermediul micului ecran — dar încheie cu adevărul că televiziunea poate produce o revoluție în formarea culturală a individului.

Păpușile din Havana

Teatro Nacional de Guinõl — care a fost anul acesta în turnee și la București — asigură emisiuni regulate cu păpuși pentru copii și adulți, dintr-o preeminență spectacolelor folclorice.

Dar păpușa apare pe micul ecran și independent, ca prezentatoare unor emisiuni muzicale, publicitare, școlare etc.

Acum, păpușarii cubanezi încearcă să fixeze o personaj-păpușă care să aibă valoare de simbol pentru televiziune.



Desene de Mircea MOHOR

Reviste

Reviste de televiziune (sau care cuprind și importante publicații consultabile în bibliotecile publice românești):

- „Gazette“ — Olanda
- „Television Society Journal“ — Anglia
- „Revue de l'UER“ — (editată de această organizație internațională la Praga)
- „Avant-scène-Télévision“ — Franța
- „Télé-Magasin“ — Franța
- „F.F. Funk und Fernsehen“ — R.F.G.
- „Radio Corriere“ — Italia

Telecorespondență

● **Silvia Colțan**, elevă — Cernavodă, propune televiziunii române să se adreseze, pentru seriale, marilor noastre literari. În acest sens ea sugerează romanul Ion de Liviu Rebreanu. Cum dificultățile realizării unui atare serial sînt importante, corespondența mai sugerează coproducții cu firme interesate din țări străine. De ce — se întreabă ea — putem produce împreună cu alți filme pe subiecte neînsănătate și de influență restrînsă și nu ne putem asocia, într-o înțelegere de însemnătate, cu efect de durată?

Aceeași scrisoare propune televiziunii un concurs anual pentru stabilirea (de către spectatori) a celor mai populari artiști români de film și tele.

Totul e rezonabil în această scrisoare din Cernavodă.

Mulțumim.

● **Emilia Matel**, studentă la Conservatorul George Enescu din Iași „în numele unui grup“ (denominalizat).

Porînd de la un articol apărut în aceste pagini, dumneavoastră vă manifestați vehement împotriva oricărei comparații între succesele internaționale (și trofeele corespunzătoare) ale unui cîntăreț și succesele internaționale (și trofeele corespunzătoare) ale unui sportiv, considerînd, dacă v-am înțeles bine, că mișcarea sportivă ar fi astfel înjosită și sportivii respectivi jigniiți.

Ce vă putem răspunde?

Dacă, într-adevăr, sînteți studentă la Conservatorul de muzică, înseamnă că vă-ați ales rău acest drum, drumul artei. Noi vom continua să stimăm pe toți cei ce contribuie la gloria țării, indiferent pe ce podiumuri s-ar urca.

Valentin SILVESTRU

.....dintre doi oameni care sînt în controversă, cel care nu avea dreptate se va supăra."

DIDEROT



C. Postolache - Timișoara: „Care e cea mai recentă realizare a Annei Kerner, neuitata noastră Sehezeardă?... Neuitata noastră etc, etc., joacă rolul unei fețe tiriole în „Alina de soseala iernii” - film, zice-se, departe de a fi grozav...”

mare marjă am plăcut filmul recomandat de proaste (de ex. „Casa mamei noastre”) pentru că apoi cronicator cu autoritate să le declare valoare. Am văzut „Flaneta mîinilor”, pe care unii cronicatori o consideră un film mediu, și care mie mi s-a părut totuși o realizare de mare valoare. Am văzut „Comediantii”, pe care aproape nici un cronicator nu le-a înțeles (neconștient probabil) curioși și neînțelegînd că Graham Greene nu a armerit să prezinte tabloul luptelor sociale din Haiti și distratul unor personaje, tipica ale romanelor sale, puse față în față cu anumite realități.

Cronica de film este, totuși - sau se pretinde - parte componentă a literaturii critice. Unele sînt atunci criticele estetice și sociologice obiective, care abuzează „gestul literaturii” să fie subiectivismul „aștu” personal, unghiul criteriul în critica de film. Aștingem în ultima analiză ca conștientism ca gesticul „publicului” și reclama comercială reprezintă singurele criterii de apreciere a valorilor estetice în cinematografie. Ce poate fi din astă, văd și să apreciez.

N. BODINGER - bibliograf
Str. Palat nr. 1
Iaji

●...Libertății spirituale a individului nu i sa pot impune gusturi sau preferințe. Nu vor exista niciodată decore, legi care să oblige la o anumită reacție de gust. Nu sînt adesea indiferenței critice sau la prudenței ce se manifestă prin tacere. Nu mă declar de acord nici cu forma caritabilă „Bundului” gust care susceptor și admite tot ce i se dă, doar pentru că este capabil de înțelegere. Ar fi în așa călă și ai cronicatorii noștri să știe că, atunci cînd judecăm, înțelegem și ai perșonii și subiectivitate, neutralitate totală este imposibilă. Opiniile - inevitabile. Gesticul pot fi orientate dar prin argumente vizibile. „Oricît de sus îți poartă frumusea capul, ca otige cu piciorul pînă la pînă...” și oare cumino nu trebuie pe pînă! Nu sînt ei cei care facoda la Paul Scofield sau la neterminata Angelica. Nu sînt ei cei care fac planul filmului și DICCE-Pulăi! Să se acorde cinei mai

mult credit publicului, fiindcă suferul unui film nu dătează criticii și spectatorii.

NICO DEMETRIADE
Str. Libertății 54
Rm. Vilcea

N.R.: Teate bune și frumoase, v-am fi clar scriserilor la rubrica noastră „Alina de soseala iernii”, după ce vor fi fost ultima frază. După ce sușineți cu atîtă ferocitate libertatea de opinie și de gust, vorbiți de dicatul spectacolilor, de ce er fi și mi mai drept dicatul criticii? În materie de ardi, nici un dicat nu bun.

●...Mă dădore cînd aud cîte o doamnă cu veștelăi mondene dînd verdictul de felul acesta: „Ce vă dațori dragă în „Eclipse”, e un film timpid din care nu rămîni cu nimic!” Cronicile noastre de film sînt fire narative. Fire pre-explicite - îndepărtîndu-se de spectatori de adăvr. Didacticismul obscen. Dar nu acceptă nici cronicatorii pletici care trec cu vederea enter un film sau cu mulțumesc cu opinii de felul: „Ce să spunem despre un film atît de vechi că „La dotie via” toamai cînd rulatea pe ecran...”

VALENTINA D.
București

Dialog între cititori

●...In nr. 5/1959 ai revistei, cititorul Dimitra Popescu (str. Alex. Moruzi 14, București, face unele afirmări cu care nu sînt de acord, referindu-se la o scrierore de a mea apărută la aceeași rubrică intitulată „De ce se bat cap în cap cronica criticilor noștri”. Mă tem că punctul de vedere al propinșului meu exprimă o opinie periculoasă. Dacă ridică problema în critica cinematografică a razei de lege. Entită film controversat, există filme larg comertiale, există filme care suțuți polemici înflăcărate, de, de acord. Zecce cronicator au susținut că filmul „X” e învagal împotriva altor zecce care l-au declarat cel mai toste film al anului. În mod precis valorea comercială a filmului va crește veritabil în toate capitalele lumii. Valoarea artistică crește nu numai în funcție de numărul de cote 20 de cronici care se bat cap în cap. Dar există și filme mari, filme atele de frumusea, filme rotunde, filme perfecte, filme ce marcează o cotitură în acta cinematografică, filme numirotoare. Aceste opere nu suportă

și nu vor suportă niciodată contracronica, polemica diversificată sau pseudo. De ani și ani la întregile festivități, criticii de film au fost unanimi în a considera „Cronica” Potemkin” al lui Serghei Eisenstein drept cel mai bun film al tuturor timpurilor. Trebuie era să vină un critic care să susțină în-tro-cronica pe opt coloane că filmul acesta e cel mai puțin șablon spanic pentru că „Potemkin” sa poată săvîri arță! Nu. În cazul capodopereger cinematografice în nici un caz cronica nu trebuie să se bat cap în cap.

CONSTANTIN PRICOP
Str. Izbucii 33
București

N.R.: În cazul capodopereger cinematografice - brecurul susținător - criticile nu trebuie, nu se bat cap în cap. Dar ce facem cu filmele care nu sînt capodopere? Sînt foarte multe. Și sînt altele atît de multe cîtote. În orice caz, vîgîșter cu care vă asțeneți de multă vreme după ce, ajut cum ajți dîrbi, criticii O.S. Crominidicovici și Ana Maria Năruț au avut înțeles opinia lor - aceeași vîgîșter nu ne dătează.

●...Nu mi pot explica de loc cum poate fi considerat mare actor Alin Delont? Atrămitele unor gesticare ca Andreea Petrescu din Petroșani, Mihaela Dinulescu și Paula Avram din București, m-au determinat să reflexeze mai serios la propriile-mi opinii. Care să mă împiedic de mult! Foarte multă lume, în legătura atît de în special elevată, sînt înnebunite de „frumusea Alin”. Este bîlat frumusea care în toate filmele poartă ruce sau zîmbetu galben ar dreptul să intre în categoria actorilor mari! Ana dreptul să stea alături de Belmonte, Jean Gabin, Gérard Philips - cei mai mari actori mareșci din ultimii ani! Eu cred că nu. Nu discut de „Sensurilă” sau de „Noile Royalcol gabone” mare mareșce. Filmele sînt filme, cu scelerici, cu plusuri, dar e al actor, cred că este grea multă fire mult actor mare. Spunemști dicteă greșesc...”

EMANUELA HINES
Institutul Agronomic
București

N.R.: Ce vă vom spune noi nu prea conștente, fole de va arde din porțce cîțvorici și mai ales a cîțvorice! Dar nu vă faceți grii, problema nu e nici de vîgîșter, nici de moștore. ●...Găsesc ideea cititorilor Mariana Bălu

(Cinema” nr. 4/1969), excelență. Cred că într-adevăr ar trebui să fie proiectate corect-metricile care să încerce să normalizăm acestor comportări necivilitate în sîlile de cinema ca și în studiourile acestor indivizi incapabili să aprecieze filme ca „Noaptea” sau „Ultimima dragostea mea” în chip de perșoni sînt sînt sărăci și că în anunturile publicitare și spectacolilor, gînditește după ce au văzut acest film. E normal un excolu, oate mîi sînt de acord.

DOMNICA VÂZDARU
Suceava

●...Spre diferenta de tov. Nicolas Stepan (Cinema” nr. 6/1969) eu nu cred că cinematograful nostru este în cealul și 12-le. Cît despre filmele istorice, vor cît mi multe. Ficare țară are istoria și echi și istorici pe care-i transpune pe ecran, de ce să nu transpunem și noi pe scelerici? Bînaș, era că nu este ușor, dar avem rezorți talentați care n-au nevoie de mila tovarășii Stepan... Nu am înțeles cum de aștia sînt de acord cu istoric, mai ales dacă este de bună calitate.

IOANA FREDA
Str. Alina nr. 1
Am. Sîrat

N.R.: Mai este dacă este de bună calitate, E și ceea ce susținea Nicolae Stepan.

Scurte înfiri

PROF. BARBU BORTEA (Str. Lizeanu nr. 21 - București): „...Recunoscător că poza lui Vivien Leigh cu Clark Gable din „Pe arhipelag vîntului”, publicată de dîr, e de deplorabilă”. (N.R.: Recunoscăm, voi!)

DOMINA CIOBANU (Sos. Vilior - București): „Singurul lucru care mă nelămură este faptul că acordai un spațiu prea restrîns comentariului meu”. (N.R.: Comentariul tău este totuși un cîștin important de aștu (N.R.: Dacă nici noi nu credem ateu atînci cine).
MARILEON MANANESCU (București nr. 19 - București): „D.R.C.C. Foșului a avut o idee minunată cu acel ciclu de filme românești toate de la Augustin Bălan. Este o idee întrînd, veți găsi răspuns cîțd chiar acest nr. al revistei noastre.”

MARCEL POPESCU (elev dl. X. Ia - Clăreț): „În final, strig: „Trăiască povestile de dragoste care te fac viu, care te învîș și asțpști și să parorzi genozos după ce ai tăia la celălă!”

LORINCZY TEREZA (Timișoara): „Nici critica și nici dicatul nuva vorbit prea mult despre filmul „Lăstregul”. N-a plăcut nimănui acest film!” (N.R.: Îngreșire întorșor. Dar dacă ne cuprîde și rășunul!)

Sintem de acord cu:

BIJU PALODICU - (Bd. Republicii 150, București), **MIHAIL D. VORONESC** (București), **LIA ORADEA** - ea și cu țuți care care scrierore la suportate de dîr, sau în Paul Scofield ne-avut sărăci publicăm fotografia. Rășunul nostru lăm dat din numărul precedent al revistei. Dîr, pînă în prezent, și situația nu sa schimbata învare decompătat post-activitate în viața noastră. (N.R.: Nu vă BUZNEA (Suceava), **PIȘU ȘEINA** (Cluj), **ANDRU NITULESCU** (Str. V. Alexandrii 8 - Cluj) - Careți - de dîr din dîr, se propunem să asțpăm vîgîșter (filmului) și a criticii dator care ne-avut scrie.

DAMIAN NICOLAE (str. Tanănuș nr. 3 - Ploiești), **VASILE MUREȘAN** (Cluj), **RELE** (București), **RAMONA I. DUMITRU** (Str. Progresului 144 - Piatra Neamț), **SILVIA GEORGESCU** (Botanșani), și mai, mai, și opinii care care sîntomăză P.N.R.

Telegrame

ISUF MOISE (Str. Hădeu 45 - Cluj): Scriește în continuare despotu felut cum se distinge și ficare filmelor în orășul de. **GEOERGE VĂLEANU** (U.M. 01057): Absolut indoscifur! Fivă mișă! **CINCIE** (Perșana „Zăd. Dol”) și **GH. BARBULESCU** (com. Unșirei jud. Ialomița): Nu vă putem ajuta cu nimic în problema de acceșorilor. Adreacivă vîștețuă! București.
SOLD. ION DINULESCU (Cluj) și **VASILE MILYU DUMITRA** (Neogăști-Ilov): Sîncere mulțumiri pentru felicitări.

TRUFFAUT ACTOR...

*După zece
ani regizorul
se întoarce
la sursă:
Cobilăria
frustrată*



... și bineînțeles regizorul filmului „Copilul sălbatic”, pentru care a făcut o selecție între două mii cincisute de copii candidați, spre a și alege interpretul pentru rolul unui copil de 12 ani. Noua vedetă a lui Truffaut se numește Jean-Pierre Cargol și are aproape vârsta personajului.

Truffaut se întoarce cu acest film și după zece ani de la „Patru sute de lovituri” la o temă ce l’obsedează. Este într-un fel o încercare la sursă: la filmul cu copii despre copii și educația lor. Mă gândesc la filmul ăsta, spune Truffaut, de acum cinci ani, de când am citit „Memoriile și raportul despre cazul Victor din Aveyron”, publicată în 1806 și reprodusă în cartea lui Lucien Malsou, „Copiii sălbatici mit și realitate”. Este vorba aici despre un copil, care a fost văzut pentru prima oară în 1797 trăind prin codri, cășărindu-se prin copaci și mergînd în patru labe. Se știe că acest copil a fost prins în 1798, când a fost adus la Paris. Cazul a strînit pe atunci o oarecare vilvă, nu din cale afară de mare și s-a scris despre el că „privirea lui aluneca peste lucruri fără să se oprească asupra nici unui”. Un copil inadaptabil pe care Truffaut vrea să-l readucă astăzi în preocupările oamenilor, studiindu-l în lumina teoriilor moderne, ca pe un caz psihotic de inadaptabilitate.

În fond, vreau să povestesc istoria unei frustrări. În „Patru sute de lovituri” era o lipsă de tandrețe. În „Fahrenheit 451” — o lipsă de cultură, în „Copilul sălbatic” — lipsă de cunoaștere. Fără civilizație — adaugă regizorul francez — omul ar fi unul dintre cele mai debile și mai neinteligente animale. Îi vom vedea deci pe Truffaut, de astă dată și în fața și înapoi camerei de luat vederi, pentru că el va fi interpretul educadorului în acest film, al cărui scenariu îi aparține de asemenea.

ANIMAȚIA... ÎNVAȚĂ

*Dar pentru ea
nu există,
nicăieri, nici o școală.
Să fie
o „scăpare din vedere”?*

Desenul animat înseamnă inventivitate, imaginație, fantezie, dar mai înseamnă și mestesug (ce se deprinde anevoie) cerînd răbdare, metodă și cunoștințe tehnice de obicei aride.

Animatul înfrumțește instinctul difanului (fără a cădea niciodată în anemie) cu inteligența vie și fantezia proasă pentru a da naștere acelor asociații neașteptate izvorite dintr-o inventivitate de savant și o finețe de giuvaergiu.

De parte de noi gîndul de a neglija prețioasa contribuție a acelor calități ce se află întrune într-un om și care sînt numite prin cuvîntul „talent”, dar tehnica animației se învață ca orice meserie printr-o utucanie plină de căutări, neglijanțe și muncă, pentru că spuneu o cineast francez, Robert Benayoun — animatorul, acest cameleon leopard al artei grafice, este — atunci cînd este — scenarist, pictor, regizor, arhitect, poet, inginer și mașinist.

Dar animația e o artă nouă și poate de aceea și cursurile de animație sînt puține. La studioul „Animafilm” inițiativele de acest fel nu au lipsit: a avut loc astfel un curs de desen animat de mare amploare organizat sub auspiciile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă la care au înțeles să-și ofere colaborarea cineștii cunoscuți: Ion Popescu Gopo, Dan Ionulescu, Bob Călinescu, Olimp Vărșteanu.

Planul și tematica cursului de animație au fost întocmite cu griji și cu simțul proporțiilor: noțiuni de anatomie artistică, de cultură generală cinematografică, de fotografie, studiul liniilor și mișcării, unghiurile corpului sau ale feței, cunoașterea mimicii, mersului și atitudinilor omenești, precum și ore de desen, desen și iar desen, desen după model, crochiuri, desen din imaginație, desen ilustrînd povestiri.

Cursul a fost împărțit în trei secții: desen, cartioane decupate și păpuși, unde „elevii” au parcurs toate etapele de studiu, de la decuparea cartounului sau construirea păpușii, pînă la animație și filmare.

Beneficiind de pricepera și experiența profesorilor, elevii cursurilor de animație au fost scutiți de multe din aspritățile și neajunsurile inerente oricărui început de drum.

Cursuri și profesori

Ion Popescu Gopo mărturisea, de pildă, în legătură cu primul său film de animație realizat în urmă cu 15 ani, că, după ce l-a făcut, s-a speriat cînd după aceea cum lucrază alții. Marele public îl cunoaște doar ca desenator și regizor pe acest „diavol binefăcător al acestui univers delicat și tonic, pe cel care a ridicat Poezeții noștri lăuși pînă deunazi în glumă și în răspăr, pînă la prestigiu mondial” — așa vorbea Tudor Arghezi despre Ion Popescu Gopo. Noi l-am cunoscut și pe Gopo-profesorul, făcînd sondaje în complicata alchimia a desenului animat, însoțind proiectia filmelor cu o seamă de considerații ce ilustrau experiența și sensibilitatea sa în această artă. Alteori făcea încheișuri în destul de amplu istoric al animației românești și mondiale.

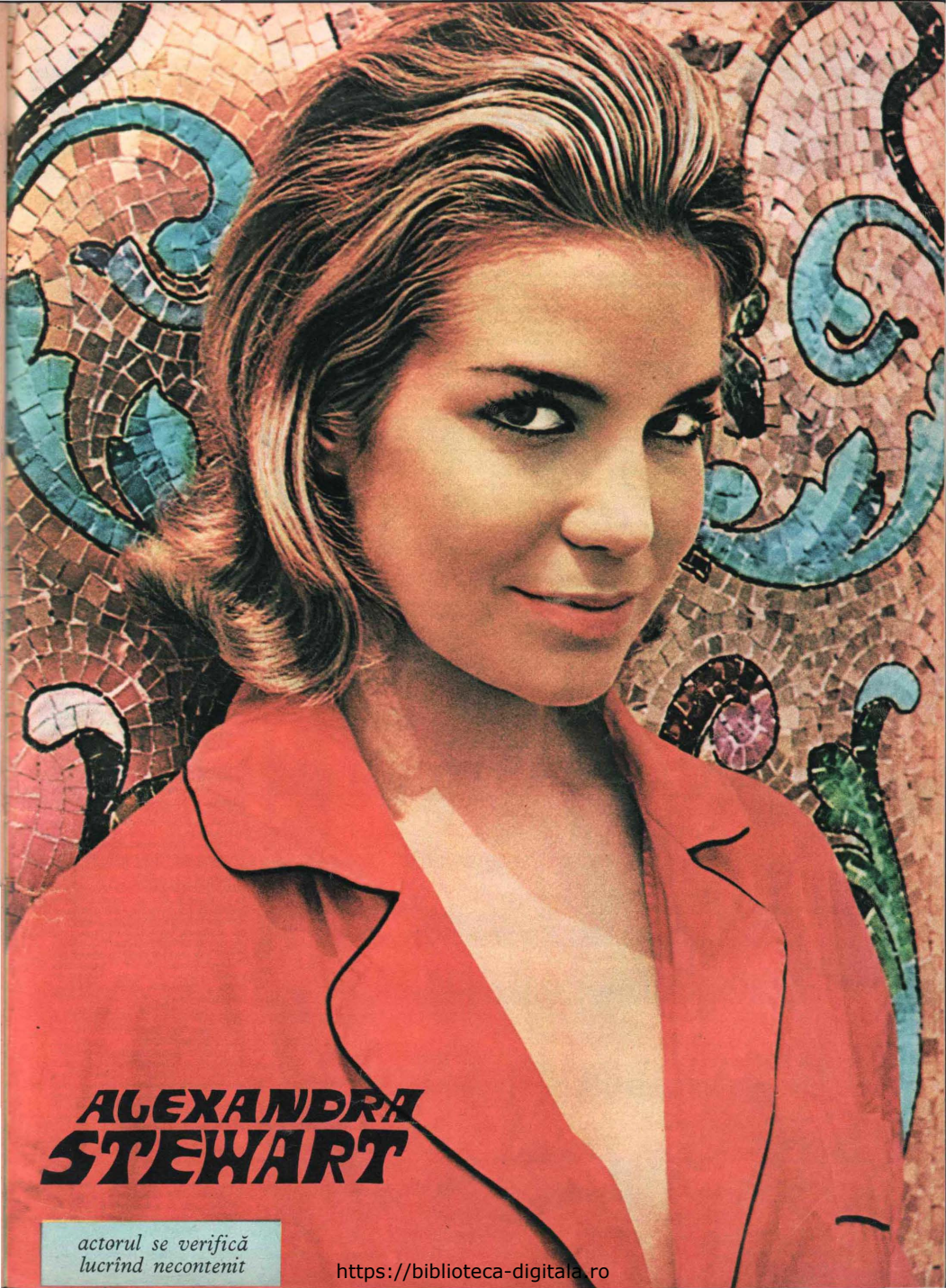
Successul acestui curs și nivelul de profesionalism atins în prezent de animatorii noștri a îndemnat conducerea studioului nostru de animație la un plan și mai îndrăzneț și amănunțit de a organiza în țara noastră un curs internațional de animație. Pînă atunci însă mai urgentă ni se pare înființarea unei secții de desen animat în cadrul Institutului de arte plastice din București, idee ce n-a fost nici măcar formulată pînă acum. Să fie o simplă scăpare din vedere? Ori urmează faptul că în istoria artelor sau, caricatura nu-și au un loc bine stabilit pentru că de fapt sînt incoadere?

Prima serie

Proaspeții absolvenți de licee sau facultăți de arte plastice, alături de oameni de profesii din cele mai diferite, foarte tineri sau destul de maturi, avînd comunității și asiduitatea, veneau după orele de producție pentru alte 4 ore... de odihnă activă. Au cunoscut zile de satisfacții, dar și altele mai cerbite, pe care le-au depășit grație îndrumării colegiale a unor animatori cu experiență.

Noi absolvenți au devenit colaboratorii studioului. Această va constitui a doua etapă a acțiunii lor, urmînd ca viitoarele filme sau chiar festivaluri de animație să spună, pe rînd, mîi multe despre ei.

Donadi CEACU



ALEXANDRA STEWART

*actorul se verifică
lucrind neconțenit*

<https://biblioteca-digitala.ro>

BELMONDO: NU ÎNTR-UN ROL BUN, CI ÎNTR-UN ROL RĂU

«Belmondo ar putea să joace cele mai bune roluri, ale lui Gabin, Fernandel și Gérard Philipe. E cel mai bun actor al generației, actorul complet»... susține Truffaut.



— *Ați turnat succesiv «Crierulu» și «Sirena din Mississippi»; ce reprezintă aceste două filme pentru dvs. ca actor?* Întrebă redactorul revistei Cinema '69.

— *Trebue să spun că «Crierulu» este o experiență de superproducție cum nu se face des în Franța — pe planul satisfacției personale însă nu m-a pasionat. Prea multă supunere față de gustul mecanic, de gagul vizual; actorii sînt sufocați de un buget prea mare, de mijloacele materiale, de accesoriile care ajung să devină adevărate vedete ale filmului. Faptul că am jucat cu actori formidabili ca Bourvil, ca Niven, ca Wallace nu a fost atât de interesant cum aș fi crezut, pentru că nu aveam de fapt nimic de lucrat împreună. Ceea ce e agreabil cînd ai mari actori ca parteneri, este contactul; mingiile pe care le întorci, ca la tenis; e preferabil să joci cu un campion decît cu un clipeac. Dar, dacă nu îți vine nici o minge, unde e plăcerea jocului? Atenție, nu vreau să spun că m-a fost dezagrabă să turnez în regia lui Oury, dimpotrivă: e foarte drăguț, știu să-ți fac pe actor să se simtă bine, turnarea a avut loc într-o atmosferă foarte*

bună, într-o bună dispoziție de altfel indispensabilă pentru acest gen de filme. Dar ca actor, eu personal am avut un sentiment de frustrare: prefer filmele în care personajele trebuie să existe cu adevărat. Așa cum este cazul cu «Sirena din Mississippi».

— *Ați fi fost înclinat să cred — cunoscîndu-vă gustul pentru comic, pentru mișcare și acest spirit — la Feydeau pe care, după cum spuneți, l-ați regăsit în timpul turnării — că ați fi apreciat mai curînd această experiență Oury?*

— *Da, e adevărat. La început exista în «Crierulu» latura situației false, a la Feydeau și credeam că filmul va fi dezvoltat în acest sens. E adevărat că adesea preferințele mele merg către filme comice, nu numai pentru că nu joc altceva cîtă mi-ar place, dar și pentru că genul îmi oferă multe posibilități ca actor... Dar în «Crierulu», după părerea mea, Feydeau a fost umbrît de helicopter, de tren, de mașina care se despică în două, de piscină, etc. Pentru un actor, comicul de situații și comicul de accesorii — care se face adesea în detrimentul personajelor — nu este de loc același lucru. În filmele lui De Broca: «Omul din Rio» și «Tribulațiile unui chinez în China», dimpotrivă, personajele existau cu adevărat și drumul era invers; ceea ce se urmărea prin intermediul povestirii era tocmai personajul de care spectatorul putea să se atașeze: micul francez descumcărât, Tarzan fără voce, antrenat în situații extraordinare și care scapă nu se știe cum... Pentru «Omul din Rio» am plecat foarte vîc în Brazilia, nu existau plajă și o ferestră la alta, ai bine, treceai Cred că oamenii simt și apreciază asta.*

— *În fond, credeți că pentru «Crierulu» ne era indiferent dacă juca Belmondo sau un altul, în timp ce pentru «Sirena din*

Mississippi» Truffaut spune că personajele nu puteau fi decît Catherine Deneuve și D.

— *Aceasta pentru că «Sirena din Mississippi» este un film de actori, dar filmul actorii în sensul bun al cuvîntului; nu era vorba să facem un număr de actorie, ci să dăm viață unor personaje care au o istorie, o profunzime. Și pentru mine a fost cu atât mai bine cu cît prin acest rol revin la un personaj pe care nu l-am jucat de mult: personajul unui bărbat care e îndrăgostit de o femeie și care o lasă înșelată de ea. O mare poveste de dragoste dramatică, așa cum am avut ararorii prilejul să joc. Și apoi textul e minunat...*

Regizori

— ...Aceasta conținea enorm pentru un actor. De ani de zile n-am spus un text așa de frumos. Truffaut îl scrie, dar dimineața tîrziu, și mă dăde paginile, și îl învîtam în citiva minute, altă de bine se lega totul, altă de mult simțeam personajele și povestea. Căci este un înzător pentru un actor, este un text foarte, foarte greu de învățat; dar n-ar trebui să spun asta, pentru că, dacă într-unul din filmele mele vîtoream un gloriu de memorie... Truffaut este pentru mine unul din rarii regizori care iubește actorii și îi cunoaște destul de bine ca să știe exact pe cine dorește în rolul cutare sau cutare. Mulți regizori au tendința înamăntă de a vroi să-ți facă pe actori mai ștersi, crezînd că acest lucru va fi în folosul mizanscenerii sau al dialogului sau al oricărui element care depinde în primul rînd de Cred că este o presuprație și dacă trebuia să treci deasupra vidului de la o ferestră la alta, ai bine, treceai Cred că oamenii simt și apreciază asta.

— *Sînt ceea ce se numește buni «directori de actori».*

— *Șiți, e o expresie care se folosește într-un fel cam vag și adesea găsesc că nu vrea să spună nimic. De fapt, «un bun director de actori» înțeleg pe actorii într-o situație bună: este totul și este mult. Dacă faceți mine un film și scoțiți că Brialy sau Delon este personajul dvs., că niciun altul nu va putea fi, vă veți pune actorul într-o situație bună și veți fi automat «bine». Iată directorul de actori bun. Uneori vîd regizorii începînd să-și tortureze actorii, să le critice intenția, să-i modeleze fizic: e cel mai bun mijloc pentru a «face» praf» un actor.*

Meseria

— *Există regizori care-ți explică personajul, rolul, povestirea, timp de opt zile; nu e de loc util; din moment ce actorul a acceptat rolul înseamnă că l-a înțeles, l-a simțit; din moment ce regizorul a venit să-ți propună rolul, înseamnă că el crede că tu ești personajul, nu?* Sau atunci cădem în partea sordidă a meseriei; se apelează la tine pentru că ai un nume, pentru că vei atrage lumea.

— *Vi s-a întîmplat asta?*

— *O, desigur nu adesea, dar mi s-a întîmplat.*

— *Și nu ați refuzat rolul?*

— *Ba, da, desigur. Dar știți, înainte de a ajunge aici... Se uită că am jucat zece ani teatru înainte de a face cinema și, hai să spunem, timp de șapte ani nu am făcut*



altceva decât să deschid uşile. Apoi, în ultimii trei ani am început să am roluri, şi deodată am ajuns o vedetă de cinema. Mi-am spus: «Bine, asta nu va dura, aşa că trebuie să profit şi să mă arăt». Cînd am văzut că totul dura, am început să reconsider chestiunea... Nu regret, căci fiecare experienţă, chiar rea, te îmbogăţeşte, fie şi numai pentru că te învaţă ce să eviţi, în viitor. Aşa fi putut, desigur, să fiu mai sever chiar de la început, dar e foarte greu cînd începi. Aşa fi putut să-mi spun: «Am şansa de a fi făcut «Cu sufletul la gură», un film care a plăcut şi publicului şi criticii — lucru destul de rar! — atunci, stau în banca mea şi aşttep să mi se ofere un rol asemănător». Dar în felul acesta nu aş fi devenit Belmonto, n-aş fi ajuns să fac «Pierrot nebunul» şi «Sirena din Mississippi», filme că graţie acestor numeroase roluri de înegală valoare am devenit mai puternic din punct de vedere comercial...

— Şi această încetinire în cariera dvs. dintre 1966 şi 1968 (trei filme în trei ani) se datorează faptului că aţi devenit mai frigid?

— Nu, ci unei nevoi de a face mai curînd un bilanţ. După «Hoţul» am decis să nu mai turnez, şi m-am oprit aproape doi ani. Într-o vreme făceam cinci filme pe an, era mult; înscut cu înscutul, nu am mai avut chef să spun întotdeauna «da» ceea ce mi se propunea nu îmi plăcea. Am avut chef să voiagez, atunci am plecat să fac înconjurul lumii şi la însoşire am avut din nou chef să turnez... pînă la halta următoare. Şi apoi, pentru a reveni la ceea ce mi-aţi spus adineuri, aproape de greşeli, uneori se întâmplă lucrul următor: cînd eşti actor; te dai să citeşti un roman, îl găseşti bun, accepţi să-l turnezi şi atunci intervin adaptatorii care sînt, după părerea mea, oamenii cei mai periculoşi din cinema. Ei trebuie să-şi justifice rolul de adaptatori. Atunci încep să dărîme cartea şi se turnează cu totul altceva... Astăzi, cînd turnez o carte, preînd că scenariul să corespundă cărţii pe care am citit-o, şi în special să nu fie modificat pe parcurs... În sfîrşit, nu poţi juca totul; chiar dacă eşti un actor foarte mare de cinema şi de teatru ca Burton, există lucruri imposibil de făcut, trebuie doar să-ţi dai seama, asta e totul.

— N-aţi trebuit, după «Cu sufletul la gură», să vă apăraţi de personajul lui Michel Poiccard?

— Ba da! E eternul pericol pentru un actor. Al o pălărie, ochelari, un revolver, merge bine. Atunci eşti catalogat cu instrumentele de lucru, devii erou de folieon în televiziune şi nu mai poţi scăpa. Un actor care joacă întotdeauna acelaşi lucru, e ceva teribil, ajungi să faci meseria asta ca şi cînd te-ai duce zilnic în birou. M-am ferit întotdeauna de asta, şi în special am avut şansa ca un regizor ca Melville să vină să-mi propună «Léon Morin, preot», Era nevoie de un om ca ei, care cunoaşte foarte bine actorii — gîndiţi-vă la distribuţia din «Denunţătorul», fiecare e perfect în rolul lui — cineva care să aibă imaginaţia şi curajul ca să mă înimpotrive personajului pe care publicul l-a adoptat cu prea multă uşurinţă. Oamenii erau într-adevăr derulaţi să mă vadă în sutană, dar pentru mine a fost un lucru bun, şi pînă la sfîrşit m-au acceptat. Dar dacă aş fi debutat cu «Léon Morin, preot» şi dacă filmul ar fi avut succesul «Sufletului la gură», repede aş fi fost îmbrăcat din nou în sutană...

Lumea

— N-aţi primit niciodată propuneri din S.U.A.?

— Ba da, lucruri importante, şi destul de des, căci cei de acolo sînt foarte atenţi cu mine. Dar trebuie să spun că America mă înspăimîntă, pentru că e un alt mod de viaţă şi a juca într-o altă limbă decît a ta e cît se poate de greu. În plus, nu cunosc mulţi actori francezi care să fi reuşit la Hollywood, care să facă într-ade-

văr o carieră americană... Sau m-aş duce să-l fac pe «Franchise», şi asta nu, în nici un caz! Bineînţeles, sînt de acord, America e o masină uriaşă şi a-ţi face un loc acolo reprezintă un lucru important pentru un actor, dar pentru moment nu am de loc chef. Nu spun că, într-o bună zi... De altfel am ezitat mult înainte de a refuza un film cu Hawks, un rol american într-un context complet american, o poveste cu mercenari de prin 1920. «Columbia» vroia să facă acest film, şi pînă la urmă proiectul nu a fost realizat. Îl voi face poate mai tîrziu, dar pentru moment rămîn aici...

— La urma urmelor, cu toate că critic adesea felul în care se petrec lucrurile, îmi place să trăiesc la Paris, să fac cinema în Franţa şi nu mă prea văd instalîndu-mă în altă ţară. Şi apoi, la noi, un cinematograful naţional totuşi există: filmele franceze sau italiene care plac în America reprezintă ceva, o atmosferă...

Teatrul şi TV-ul

— Şi teatru? De cînd sîntei vedetă de cinema, nu aţi mai reapărut pe scenă...

— Spre marel meu regret. Dar nu mă îndrăznesc să spun nimic despre acest subiect, pentru că de cîte ori, de zece ani încoace, anunt vreau proiect teatral, acesta cade. De fapt voi reveni la teatru cînd mi se va propune o nouă piesă, care să-mi placă, căci mi se pare cam stupid să stai mai mult de zece ani fără să joci teatru şi să revii într-o relaxare. Ar exista soluţia clasicii: Feydeau, pe care nu l-am puţin juca niciodată din cauza drepturilor deţinute de Comedia Franceză, deşi odată am deţinut un rol mic în «Hotelul liberului schimb»; «Viceniile lui Scapino» pe care le-aş putea interpreta înainte de a îmbrăţişa preta tare, Figaro — care mă tentează enorm, dar aici îmi spun că, dimpotrivă, pe măsură ce avansez în vîrstă, am mai

multe şanse să fac un bun Beaumarchais...

— Dar toate aceste roluri care vă tentează nu le-aţi putea crea la televiziune? Desigur că vi s-au făcut oferte în acest sens de la «Cei trei muşchetarii» în care aţi jucat în 1960...

— Da, desigur... Voi fi însă foarte categoric: sînt absolut împotriva televiziunii pentru o vedetă de cinema. În primul rînd pentru o raţiune materială: de ce, atunci cînd primeşti milioane ca să turnezi un film, să joci pe gratis la televiziune? Pentru că într-adevăr eşti plătit cu o nimicica toată. Nu e onest. Şi alţii timp cît nu vor fi retribuţii normale, voi fi împotrivi.

— Dar într-o singură seară puteţi câştiga un public pentru filmele dvs.

— Nu cred; acelaşi public îl pot câştiga în cîteva minute printr-un interval. Recunoaş că televiziunea poate revela sau lansa un actor şi că oferă o carieră. Dar pentru o vedetă deja consacrată, nu cred că aceasta i-ar putea face vreun bine.

«Prefer filmele în care personajele trebuie să existe cu adevărat...» (Într-o frumoasă dimineaţă de vară)



O lume este filmul iar filmul e o lume

Atracții

Promotorii Festivalului de filme polițiste americane organizat de cinematograful parizian «Celtic» au folosit pentru atragerea spectatorilor cîteva «suveneruri» expuse în hol: scheletul gemenilor Al. Capone, așa cum poate fi admirat la Muzeul Criminologic din Chicago și cranial banditului Dillinger.

«Camera» și scalpelul

Producătorul Pierluigi Torri i-a propus celebrului doctor Christian Bernard să devină actor: «Cred — susține domnul Torri — că sub aerul dezabuzat de copil-minune, Bernard are o foarte puternică personalitate de actor». În cea-i privește pe cei vizat, acesta a declarat la Saint-Tropez, unde și-a pretecut o parte din vacanță (înainte de moartea lui Blaugberg): «Sînt mîlnici că se publică totdeauna fotografia mea cînd însoțesc o femeie frumoasă și nu se vorbește niciodată de primirea pe care mi-o fac studenții și doctorii cînd conferențiez în universități. Situ ce-o să m-aștepte mine la Roma cînd voi lua masa cu Sophia Loren; în fiecare tar-

furie va fi un aparat de fotografat...»

Urmasii

Urmasii gangsterului Spirito au amenințat cu venedetta scenaristii filmului «Marsilia '30» în care Jean-Paul Belmondo urma să joace rolul celebrului răufăcător Carbone. Regizorul Jacques Deray a trebuit să remanieze serios scenariul.

În Haway

Charlton Heston, Geraldine Chaplin, precum și întreaga echipă de filmare a filmului «Hawayeni» au fost binecuvîntați de un vrăjitor local în ziua sosirii lor pe insula Maui din Pacific. Vrajitorul John Kakahiko a promis cineastilor că, în urma binecuvîntării, vor avea vreme frumoasă pe toată durata exteriorelor.

Specialistul

Johnny Hallyday a fost ars pe față în timpul filmărilor la un western italian intitulat «Specialistul». Scena avea ca subiect o luptă cu pistoalele. Actorul s-a rănit ușor deasupra ochiului drept, dar filmările au

fost reluate în săptămîna următoare.

Secolul vitezei

— În filmul meu, «Vremea luptora» — declară Sergio Gobbi — merg mai departe decît în filmele precedente atît în domeniul suspensului cît și al acțiunii. Voi prezenta performanțe ineditabile ale cascadeurilor și tremur desori pentru echipa lui Pier Rosso. Trebuie să-i vedeți parcurgînd 80 m pe capota unei mașini lansată cu o viteză de 120 km la oră...»

Timida

În ultimele opt luni, Nathalie Delon a refuzat 30 de scenarii, a refuzat o propunere pentru publicarea jurnalului ei intim pe care-l ține de la 14 ani, precum și ofertele de a poza cu profesorul Bernard și celebrul scriitor — fost ochăș — Papillon. «Nu-i cunosc pe acești domni...»

Scurt-metraje

■ 250 de mii de dolari furată dintr-un garaj din Manhattan în timp ce Ingrid Bergman și Anthony Quinn

filmau «Plimbarea de primăvară». ■ Robert Taylor a lăsat o moștenire de 5 milioane de dolari pe care și-i vor împărți mama actorului, soția și cei doi copii. ■ Tania Lopert, actriță în «Savtricon»-ul lui Fellini, telefonază de la Roma unor prieteni din Paris: «De cînd sînt pe platou, am impresia că trăiesc într-un azil de alienați, dar medicul se e genial!»

Politică-nefiecțiune

Antonioni declară: «Încă în timpul vieții lui Che Guevara, mi se propusese un film despre viața lui. Astăzi as fi probabil la Inchisoare. Căci ar fi trebuit să filmez în pădurile boliviene...»

«Politică-western»

La Roma-cin western care evocă asasinarea lui John Kennedy, în rolul principal, Van Johnson. Titlul: «Fruțul puterii». Regizorul Tonino Valeri susține că westernul său e un film «politic-ficțiune». În distribuție, Giuliano Gemma și Warren Watters. Producătorul Manini a și programat filmul la Roma, pentru sfrîsitul anului.

Melancolia ucide

truxigența lui tehnică, «tehnicianul» care se laudă că nu a refacut niciodată un film.

— Cei mai subtili vor vedea în «Trecătorul prin ploaie» un studiu psihanalitic: Melancolia este într-adevăr o fată complexată de la vîrsta de 9 ani și care, spunînd tot timpul adevărul, a provocat despărțirea părinților ei. De atunci, ea preferă mișcîna... Dacă v-a aduceți bine aminte, încă de la Gerwayne sînt pasionat de problemele legate de condiția feminină.

Rolul principal: Madeleine Jobert. Regizorul — René Clément, omul celebru pen-

Madeleine Jobert — o fată numită Melancolia



Olivia și Leonard

Noi perspective pentru celebrul cuplu al lui Zeffirelli — Olivia Hussey (Julietta) și Leonard Witting (Romeo):

«Ea va fi interpreta principală în «Lovitură arzătoare» regizat de italianul Pietro Zuffi, o denunțare violentă a ravagiilor provocate de

stupefiante în Statele Unite.

«Ei va juca alături de Silvana Mangano, sub conducerea regizorului Marcel Carné, în «Vincetalia», o poveste pe trama demult lansată de anume Shakespeare: fiul care bînuie că unchiul i-a fi asasinat tatăl cu complicitatea mamei...»



Somnul Julietei alături de Romeo

NO GEMMA



Brel non-stop



Jacques Brel și Claude Jade, la începutul sec. al XVIII-lea.

Edouard Molinaro, regizorul «Oscar-ului cu Louis de Funès, lucrează la «Unchiul meu Benjamin», o poveste de la 1750, lansind un nou cuplu în cinematografia franceză: Jacques Brel și Claude Jade.

— În film — explică Molinaro — îl regăsim pe Brel, sub domnia lui Ludovic al XV-lea, în rolul unui medic, mare amator de băuturi și jupoane, străbătând lucrile și pădurile în galop pe calul său cenusiu, salutat de țărani și ciobani. Căci sârăcimea îl iubește — domnul doctor micodotă nu le cere bani pentru consultații. În schimb, lumea bună se teme de vorbele lui dint-o bucată și farmecul cu care învâluie onorabilele doamne...

— În film — explică Molinaro — îl regăsim pe Brel, sub domnia lui Ludovic al XV-lea, în rolul unui medic, mare amator de băuturi și jupoane, străbătând lucrile și pădurile în galop pe calul său cenusiu, salutat de țărani și ciobani. Căci sârăcimea îl iubește — domnul doctor micodotă nu le cere bani pentru consultații. În schimb, lumea bună se teme de vorbele lui dint-o bucată și farmecul cu care învâluie onorabilele doamne...

— În film acesta, chiar dacă mi s-ar fi propus rolul unui cal, tot l-aș fi acceptat.

Cehov și cartea poștală

Sergei Iutkevici a terminat filmul «Un subiect pentru o povestioară», despre care revista noastră a informat la timp, în perioada filmărilor. E un film consacrat dragostei dintre Cehov și artista Lița Mizinova. În rolurile principale: Marina Vlady și Nikolai Grinko. După parerea generală, filmul este de o mare bogăție plastică, scenografia și decorul avind un mare rol în desfășurarea acțiunii.

— Era necesar, spune Iutkevici, să exprimăm faptul că anumite trăsături ale vieții

cotidiene din acea epocă obțin, tocmai prin narivațelor, o valoare estetică nouă. Am folosit, de pildă, numeroase cataloage ale celebrei case de comerț Muhr și Meritz, precum și cărți poștale ale epocii. Ele ne fac astăzi să surîdem, dar ochii deslușesc lucruri care treceau pe atunci neobservate. Folosind un album francez «Virsta de aur a cărții poștale», am descoperit prefigurări ale pop-art-ului. Am studiat îndeaproape vechi fotografii — fundalurile prezentând tulburătoare asemănări cu pictura «rameșului» Rousseau.



Marina Vlady în postură cehoviană

Din nou la Sarajevo

Sarajevo, orașul atentatului celebru, continuă să inspire cinematograful. Cunoscutul regizor iugoslav Fadil Hadzić a dat o nouă versiune, avind în rolurile principale pe actrița poloneză Lucina Vinicka și actorii iugoslavi Bert Sotlar și Predrag Finci. Hadzić a încercat să dea spectacolului istoric, forța unei drame con-

temporane. Personajul principal este un tânăr care socotește că atentatul nu este cea mai bună metodă în lupta împotriva dușmanului. Totuși el săvârșește crima. Pe acest dezechilibru se bazează subiectul filmului, imagine a fanatismului tragic, deloc inactual în 1969...



S-a tras la Sarajevo...

Bette Davis «Prințesa»

În ultimul său film, Bette Davis lasă să se creadă că ar fi o violonistă într-o orchestră. În realitate ea cîntă pe stradă, în fața teatrelor.

— Ce înseamnă acest rol pentru dv.?

— Da data aceasta în jurul meu nu se găsesc cuțite, nici otrăvă, nici sînge și nu îmi arăt ghiarele. Nu porț un fard exagerat. Pentru prima oară, poate, joc rolul

unei femei simpatice. Nu o scorie, nu un monstru. Wanda, personajul meu, este o creatură decentă, normală, care luptă să-și câștige viața ca muziciana, trăind aproape toată viața într-o casă cu apartamentele degradate. Dacă alții încearcă să mă exploateze, eu rămîn modestă și cinstită. Wanda și-a consacrat toată viața muzicii și încearcă să facă

binele opunindu-se nenorocirilor din jurul ei, pentru care primește din cînd în cînd cîte un «multumesc» care o umple de fericire. Un compozitor locuiește la Wanda. Ei încearcă să se facă cunoscuți. Wanda face tot ce poate pentru a-l ajuta, și drept mulțumire el îi cheltuiește banii. Eu nu ignor că acest Mike este o mică tichea că ar călca pe cadavru! Wandei pentru a obține un contract — dar nu vreau să mă gîndesc, la asta. Sint, să spunem, pe jumătate îndrăgostită de farmecul lui și nu rezist la felul în care îmi spune «printeșă».

— Cu cine mai jucăți în acest film?

— Cu sir Michael Redgrave, omul lîngă care gă-



Bette Davis... violonistă

șesc o adevărată înțelegere. Este pentru amîndoi o mare fericire să turnăm, în strîngă împreună.

Virna Lisi anti-sexy

Virna Lisi acceptă să răspundă unor întrebări intime: — Daci, există trei lucruri esențiale în existența dumneavoastră: filmul, soțul și copilul.

— Pardon! Fiul, soțul și filmul. Nu e același lucru. Sint mai înțitl mamă, după aceea soție, și la urmă actriță.

— Există scene care vă stîngheresc cînd filmăți?

— Ce fel de scene?

— Scene de amor, scene...

— Niciodată, pentru că dacă există asemenea scene, sau refuz filmul sau cer suprimarea scenei. Eu sint actriță.

Dacă e necesar pentru film să dezvălui ceva din corpul meu, o fac. Dar deseori se adaugă scene sexy, pentru ca filmul să mai aducă cîțiva dolari în plus. Atunci refuz să turnez. Nu am nevoie de asta.

— Și sărutările pe ecran?

— Ele nu mă deranjează absolut deloc, pentru că sărutăreșc cînd filmăm? — Ce fel de scene?

— Scene de amor, scene...

— Atunci înseamnă că trișati.

— Evident, trișez.

Virna Lisi: «Evident, trișez!»



Romanul în scrisori

Trei tineri marinari și un locotenent al flotei rusești din Marea Neagră au fost împușcați în zori unei zile din luna martie 1906, pe o insulă pustie. Ei conduseră răscăla din Sevastopol, în noiembrie 1905. Locotenentul se numea Piotr Schmidt și avea 38 de ani. Se cunoșc prea puține lucruri despre acest ofițer revoluționar care în timpul răscălel luase comanda

crucșătorului «Otșakov», la cererea marinilor răscălați. Viața lui ține și azi de legendă și e înconjurată de incertitudinile ei. Se știe însă că înainte areștării, omul acesta întinise la curse, la Kiev, o femeie necunoscută; se pierdura din vedere dar noaptea țirziu, o regăsi în trenul cu care se pleca acasă la Darnița. A fost singura lor întîlnire în libertate. A doua oară, s-au revăzut cu

puțin timp înaintea execuțării lui Schmidt, într-o căzemată a închisorii. Între aceste două întîlniri, n-au existat decît scrisorile lui Schmidt, scrisori înflăcărâte pe care acasă Zinaida Riesberg le-a păstrat în taină. Condamnatul i-a scris pînă în ultima zi: «Aș pieri fericit dacă aș ști că spinzătoroarea noastră va fi granița dintre vechea Rusie a țarilor și o Rusie nouă, liberă.»

Viața lui Schmidt, așa cum o descoperă scrisorile sale, stă la baza scenariilor lui Daniel Hraboviti, intitulat «Un roman în scrisori». În rolul principal, un debutant, actor la Teatrul Tineretului din Kiev, Aleksandr Parra.

Revoluționarul Schmidt (Alexandr Parra): «aș pieri fericit...»



«Iepurele în capcană»



Un «iepure» (Helga Anders) în capcana lui Steel

Un nume nou între regișorii din R.F. a Germaniei: Roger Fritz. Fost asistent al lui Visconti. Fotograf. Scenarist. Actor. Pasionat al filmelor accesibile, obsedat de o largă audiență la public. În filmul «Iepurele în capcană», la care lucrează acum, Fritz continuă lansarea unei tinere actrițe de proaspătă popularitate — Helga Anders, cunoscută din filmul precedent al regișorului: «Fete, fete».

Noua realizare se desfășoară în lumea strălucitoare, morbidă, a rafinatelor cercuri artistice și își găsește tensiunea în dragostea unei tinere pentru un dirijor celebru, mult mai în vîrstă decît ea. Fiește — o dragoste nelericită! Fiește, în final, tînăra «va întîlni adevărată iubire», marea iubire. Fiește, nu dirijorul. Fiește...

a,b,c... ...x,y,z

● S-a zvoneste că producătorul Carlo Ponti pune la bătaie un bugel «colosal» pentru a reuni într-un același film pe Sophia Loren și Grace de

Monaco. ● Sergio Leone, regizele westernului italian, s-a documentat un an de zile în SUA, pentru «A fost odată în vest».

bibliorama

Silvia Cinca

JEAN GABIN



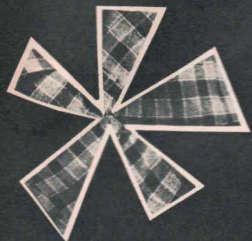
Cine ești dumneata, Jean Gabin? Iată între-barea la care vrea să răspundă Silvia Cinca în monografia pe care i-o dedică marelui actor.

Monografia este scrisă degajat, cu aderență la subiectul propus. Silvia Cinca preferă analiza amănunțite asupra stilului de joc al actorului, analiză care i s-a părut poate obositoare, notațiile fugare asupra drumului parcurs în lumea filmului de Jean Gabin. Ceea ce obține este un portret «furat» al actorului, un portret viu care se adună la sfîrșitul lecturii în câteva trăsături esențiale. «Majestatea sa Gabin» este prezentat în câteva din momentele de seamă ale carierei sale actoricești (rolurile din «Bestia umană», «Iuzia cea mare», «Mizerabili»).

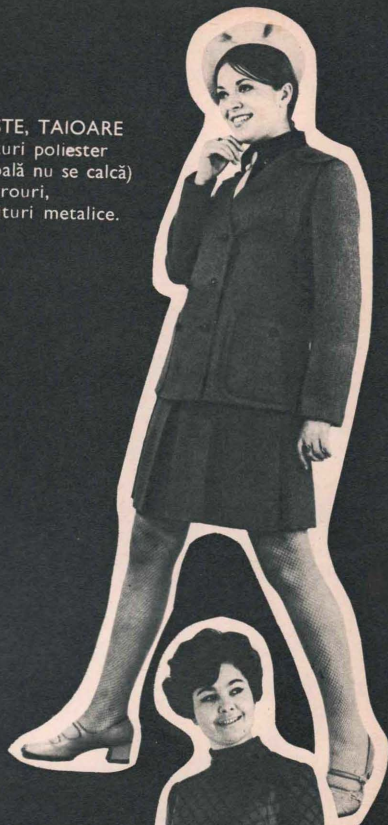
Silvia Cinca schițează cu mină sigură câteva din trăsăturile care l-au consacrat ca «monstru sacru» pe Jean Gabin: forța de expresie a ochilor săi, călătoria, umanitatea sa, profunzimea cunoașterii a eroilor pe care-i joacă.

Interesantă tracteriole de destin artistic, scrișcă plăcut și cu observații percutante, monografia Silviei Cinca este atractivă și în același timp instructivă.

AI. R.



FUSTE, TAIIOARE
țeșături poliester
se spală nu se calcă)
în carouri,
garnituri metalice.



ROCHII STOFA,
PALTOANE
Uni, carouri,
croială modernă din:
țeșături carouri
țeșături poliester cu celo
(se spală nu se calcă)



nr. 10
ANUL VII (82)
revistă lunară
de cultură
**Ci
ne
ma**
cinematografică

În numărul viitor:

*Ce filme
vom vedea
în '70*