

Ci ^{ANT} **Nr. 9**
Anul XX (237)
ne
ma
Revistă a Consiliului
Culturii și Educației Socialiste
București, septembrie 1982



**Maturitatea cinematografilei
și calitatea filmelor**

„O importanță deosebită pentru stimularea și orientarea creației literar-artistice are dezvoltarea unui climat de înaltă principialitate și exigență comunistă, a unei atmosfere de colegialitate și respect reciproc.

Principiile eticii și moralei socialiste, ale conviețuirii sociale, valabile pentru toți cetățenii țării, trebuie să fie cu atât mai mult aplicate și respectate în relațiile dintre scriitori, dintre creatorii de artă, ținând seama că ei sint chemați să promoveze și să cultive prin chiar operele lor aceste principii“

Nicolae CEAUȘESCU



spre un subiect vechi: scenariul

decii tine de legile acestei arte, ca în munca de realizare a filmului, adică de creare a situațiilor pe platou, în interior sau în exterior, apoi în filmarea acestor situații și în asamblarea lor, realizatorul principal, împreună cu colaboratorii săi și nu în ultimul rând cu actorii, să recurgă la modificări, la completări față de litera scenariului, de multe ori în folosul produsului finit. Mai mult, pe măsură ce filmul ia firul, materialul filmat însuși, revizionat, își dovedește structura independentă, obligând la o invenție continuă, obligând la noi dezvoltări, la soluții scenaristice care nu puteau fi prevăzute, toate, în scenariul inițial. Nu o transpunere telle-que-elle, nu o ilustrare a ideilor din scenariu, ci o interpretare care va decide în mare măsură calitatea muncii în toate compartimentele și în cele din urmă calitatea și valoarea educativă, artistică, a operei finite. Ca atare, dacă discutăm despre scenariu, aș opina că nu atât subiectul e ceea ce trebuie să ne preocupe, ci prelucrările lui scenaristice, regizorale, actoricești, legate între ele și formând un singur tot. Subiectele sînt universale, comune, schemele lor reductibile, cum demonstrează mulți teoreticieni, la un număr oarecum fix. Dealtfel, acest patriarh al cinematografiei, D.I. Suciuanu, spune mereu că un film mare nu are nevoie decît de trei-patru „unități de frumusețe” excepționale. În rest, e dramaturgie, Cantitatea, natura și factura ideilor pe care subiectele în cauză le implică, aceasta da, este o problemă. Într-adevăr, este o problemă pentru orice cinematografie și cu atât mai mult pentru cinematografia românească, modelitatea în care aceste idei sînt puse în lumină și valorate încă din pagina scenariului, în așa fel încît să permită extrapolări, cuprinzînd în sfera lor de interes, cit mai multe categorii ale viitorului public spectator.

Acesta mi se pare adevărata acuzație de a cărei rezolvare depinde în ce măsură cinematografia este un mijloc important de educare a conștiinței revoluționare a oamenilor muncii și cu mai seamă a tineretului, dovă fiind și contribuția formativă în planul conștiințelor, al opțiunilor etice și estetice, al gusturilor ș.a.m.d. Contactul cu ideile majore ale filmului trebuie să aibă o forță de impact revelatoare, șocantă, uimitoare, pentru că numai astfel putem câștiga mai înțelegerea și apoi considerația spectatorului, în acest sfîrșit de secol și de mileniu. De multe ori însă, materia primă numită scenariu este săracă, nes-

structurată, aproximativă, deblă, descurajantă și mai ales lipsită de situații edificatoare, punîndu-se în locul lor interminabile dialoguri. În cariera mea, am citit multe scene în care nu aveam timp să joc, deoarece trebuia să vorbesc tot timpul. Vreau să precizez că nu depreciez cituși de puțin dialogurile, în cazurile cînd ele au un rol foarte bine definit. Dar într-o artă în primul rînd vizuală, a te mulțumi să rezolvi totul prin dialog nu e cel mai fericit lucru.

Nu vreau să se înțeleagă că noi nu avem o valoroasă pleiadă de scenarști. E suficient să dau un nume, al unui singur om de literă, care prin subiectele și mai ales prin ideile pe care a dorit să le pună în circulație prin scenariile sale, rivalizează cu profesioniștii de primă mîină din întreaga lume: Titus Popovici. Și fără îndoială că el nu este singurul. Judecînd situația de ansamblu a unei cinematografii în plină expansiune numerică și cu îndatoriri ideologice din ce în ce mai bine precizate, avem însă nevoie nu pur și simplu de mai mulți scenarști, ci de un sistem de gândire și acțiune, pornind de la premisa că scenariul este un instrument de lucru care trebuie privit cu luciditatea exigență și cu discreția firească a unei structuri literare care nu este în sine o operă de artă, nu este în sine un material pentru public, ci doar punctul de plecare pentru munca nobilă a unei întregi echipe de artiști și pentru o mare investiție. În acest sens, eu opinez că în activitatea lor complexă, casele de filme, odată ce au ajuns la o formă finită în munca cu scenarștii, dacă nu au imediat posibilitatea să cupleze scenariul cu un regizor și astfel să-l propună intrării în producție, să li se acorde posibilitatea de a-și asuma o mai mare răspundere și să poată achiziționa integral scenariul în forma sa definitivă. Așa cum dealtfel s-a cerut și de către Comisia cinematografiei, portofoliul de scenarii de care se vorbește adesea, eu îl văd nu ca pe o sumă de dosare cuprinzînd idei și scenarii depuse în consignate, ci ca o bancă de scenarii definitive și achiziționate, această „bancă” avînd toate drepturile de proprietate asupra unor bunuri achiziționate, cu tot ceea ce ar însemna această obligație îndeplinită, de o parte și de alta. Numai o astfel de bancă a caselor de filme ar putea funcționa operativ și eficient investițiile ideologice de care avem nevoie pentru o largă și durabilă perspectivă de lucru.

Mircea ALBULESCU

Exigența porneste de la stilul de lucru

— Stimate Alexa Visarion, această discuție despre calitate și climat în cinematografia o putem desfășura prin întrebări și răspunsuri, dar și sub forma unei confesiuni. Din cite vă cunoaștem, preferați ultima variantă.

Alexa Visarion: Cel mai important lucru, într-o anumită perioadă, este ca oamenii să aibă același crez, să adune gânduri, putere, interese pentru o idee, iar această idee să poată reverbera din plin în conștiința celor din jur. Cred că un climat propice dezvoltării artistice este nu numai necesar filmului românesc, dar și indispensabil în momentul de față. Fără acest climat, fără o emulație intelectuală, fără un schimb de idei și de opinii, arta filmului nostru riscă să se multimească cu rezultatele de pînă acum, să stagneze într-o formulă conjuncturală. Iar

cel mai mare pericol ar fi lipsa unei solidarității valorice.

Oamenii care au ceva de spus, care nu pot trăi dacă nu se măturtesc și nu spun ceva despre timp, despre om, despre societatea în care trăiesc, trebuie să se respecte mai mult, să se înțeleagă mai mult, să ajungă să-și aprecieze propriile idei raportîndu-le la estetica celorlalți. Sînt convins că este loc în pe-rimetrul filmului românesc pentru valori, se loc pentru artiști, creatori care să poată transmite un mesaj, un sens, o semnificație despre ceea ce trăim, despre ceea ce sîntem în această etapă. În acest spațiu. Important ar fi să aprofundăm ceea ce avem

de spus, să nu ne luăm după aparențe, după acel strat epidemic al manifestărilor imediate. Deci un climat de creație autentică presupune depășirea tentațiilor mici, în favoarea celor majore. În cinematografie, trăim încă foarte amestecat, depînd foarte mult de înfîplare, de o anumită cursă minoră pentru cîștigarea unui loc în ierarhie. Or, această ierarhie nu are valoare decît dacă cinematografia românească își impune un anumit statut de inițiere culturală, de școală. Ce înseamnă să fii mai bun decît X sau să faci mai multe filme decît Y? Nimic; dacă filmele tale nu depășesc acea prelungită „tineret” a filmului românesc despre care tot vorbim. Cred că e momentul cînd trebuie să avem în vedere vîrsta maturității. O maturitate în care filmul solicită de la viață mult mai mult. Căci noi trăim intens, gîndurile și faptele noastre sînt încercate din plin, probleme avem, nenumărate probleme dramatice, de toate ordinele, care așteaptă să fie chemate în filme. Or, filmele ilustrează și „rezolvă” impropriu și superficial temele alt de complexe, alt de acut contemporane, ale societății noastre, ale omului care trăiește și trudește aici. S-ar cere ca în acest climat de creație despre care discutăm să ne oferim posibilitatea de a interoga mai mult, de a căuta să pătrundem în tainele acestei lumi, de a încerca să nu dăm verdicte — soluții la problemele alt de încercate de nuanțe. Există o anumită ambiguitate dramatică a unui cadru social, există un anumit echivoc important, ca sursă de inspirație artistică, pe care noi îl ignorăm încă. Încercăm în majoritatea cazurilor să dăm filmelor noastre o coloratură tranșantă, alb-negru, încercăm deseori să împărțim în categorii dinainte stabilite raporturi mult mai bogate umane, raporturi

Exigența pornește de la stilul de lucru

(Urmare din pag. 3)

neliniștitoare. Nu facem — și depinde și de noi — să izbutim — o analiză cu reverberații multiple. Noi „soluționăm”, dar

rostul artei nu e să pună rezoluții,

ci să chestioneze, să intre în străfundurile pe care lumea de pe stradă nu le vede totdeauna, nu are timp să le vadă sau nu vrea să le vadă. Rostul artei filmului, o artă altă de incantă, altă de penetrantă, ar fi tocmai forarea în zone mai puțin accesibile, căutarea obsesantă în aceste zone, zone de neliniște, tulburătoare — seva din care se formează și care întărește conștiința și spiritul. Artistul este condamnat la libertate. De aici începe totul. Fiind martori și judecatori în același timp, avem răspundabilitatea a ne raporta noi înșine, artiști fiind, la această etapă, în acest proces, în această anchetă pe care singuri o provocăm.

— **Sintezi la mare distanță de „aritmica simplă” a altora.** Pentru dumneavoastră, climatul e mai degrabă o stare de tensiune idealică, decît de liniște satisfăcută și de normalitate convenabilă.

— În general, în artă, liniștea și obișnuitul și normalitatea nu pot fi considerate drept obiective demne de atins.

— **Vorbii, de pildă, despre o solidaritate a valorilor.** Pentru aceasta ar trebui însă să existe o măsură, un sistem de criterii mai mult sau mai puțin recunoscut de toți.

— **Trebule să șim exact ce vrem de la filmul românesc.** Trebuie să stimulăm gândirea regizorilor care sînt cu adevărat regizori, pentru un anumit sens major, nu totdeauna cu rezultat imediat, fiindcă

investiția culturală își demonstrează valoarea în timp.

Ca atare, obsedați chiar de gândul acesta, că nu facem lucruri numai pentru acum, că trudem și pentru ce va fi, cinematografia noastră trebuie să aibă o cuprindere mult mai adîncă a tuturor laturilor și proceselor care o definesc, inclusiv a raportului de receptare și de popularizare a filmelor proprii. În cinematografie persistă o anume derută. Nu prea știm cine e necesar filmului românesc și cine nu, domină încă din plin o mediocritate deprăntată. Persistă un climat — fiindcă despre climat vorbim — în care estetica personală a unui realizator nu este punctată, nu este discutată, nu intră în dialog sînu în polemică cu estetica altui realizator, cu estetica unui spectator format, cu estetica unui critic valid. Avem încă filme pe care le acceptăm sau nu, cărora le dăm anumite calificative, dar nu discutăm, în cazul cînd există, gîndirea, concepția, viziunea creatorului asupra lumii, stilul lui, semnificația acestui stil, în peisajul filmului românesc și în peisajul filmului mondial. Cred că deasupra tuturor urgențelor grave, în momentul de față ar fi cerința de a avea un program estetic al filmului românesc, un program care să însemne diversitate, sondația diferitelor zone sociale și morale, care să însemne realizări diferite, dar toate acestea unite într-un program estetic, într-o dorință acută și o vreau efectivă ca filmul românesc să vorbească, să strige lucruri esențiale, fapte în care să se simtă o tensiune de viață reală. Pentru mine, un climat în care totul curge de la sine, în care fiecare șoptim ce credem despre celălalt și n-avem curajul să ne vorbim în față, nu înseamnă altceva decît

o anihilare a valorilor reale, o nivelare a personalităților pînă la ștacheta celor obișnuiți; „normalitatea” artistului înseamnă o banalitate, înseamnă neputința lui de a depăși zonele epidemice, neputința lui de a chestiona aspectele majore. Mai concret, mai mult ca orîcînd, acum

cel mai necesar ar fi ca artiștii să devină artiști, iar critica să cultive valorile și personalitățile.

Simt, citesc, aflu, din păcate, că la un film

Filmul nu poate fi suficient lui însuși. El e o modalitate de a ține trează conștiința

foarte bun sau la un film care pur și simplu „merge la public”, publicațiile nu acordă mai mult spațiu decît altora, că se încearcă o nivelare de multe ori umilitoare, care nu e în folosul nimănui. Or, sîntem obligați și cei care încercăm să facem filme, și cei care le analizează, căutîndu-le semnificațiile, să cultivăm valorile, să cultivăm personalitățile. Pentru a dezvolta un climat de creație este nevoie în primul rînd de creatori. Deci să facem totul ca să avem acești creatori, iar în privința aceasta critica are un rol foarte important, de a stimula, de a cultiva și a impune valorile, calitatea, originalitatea, statutul specific. A nu uniformiza!

— **Cred că mulți critici sînt convinși că fac prea puțin în această privință și totuși auzim cînd un reproș că ne preocupăm excesiv de unii regizori.**

Alexa Visarion: Și nouă ni se reproșează că ne ocupăm excesiv de anumite teme sau idei, dar dacă avem conștiința că acele teme, aceste idei sînt cele mai revelatorii, că acei creatori sînt importanți, trebuie să continuăm. Fiindcă cei din jur se pot schimba după noi sau în ultimă instanță se schimbă de la sine, iar noi rămînem regizori, rămînem critici, cu sau fără voia diversilor interesați. Cu povara aceasta pe cap, trebuie să mergem mai departe. Vom avea nevoie mai frîzui, ca și acum, de un anumit tezaur de gîndire cinematografică. Am început impromișuit și preluînd modele celebre, pe care le-am adaptat, le-am acimizat în peisajul filmului național. Acum cred însă că sîntem în stare, avem o mină de regizori, avem actori, avem scenografi, avem chiar și idei, pînă la afirma o cinematografie care să poată, la un moment dat, să concureze pe piața mondială, prin gîndirea românească, cu toate caracteristicile. Gîndire românească valabilă aici, pentru că aici s-a născut, și valabilă oriunde, pentru că reprezintă spiritualitatea unui neam. Deci, fără a spune vorbe mari,

singura noastră șansă este să fim noi înșine,

să fim cultivați ca oamenii de artă care nu vrem altceva decît să punem în discuție, prin filme, teme importante, să fim ajutați să ajungem la gîndirea noastră proprie, pentru că mărturisim noastre, dacă sînt reale, autentice, sigur interesează mai multă lume. Ideea că nu facem film decît dacă „place publicului” e o tautologie sau un non sens, pentru că publicului îi place ceea ce ne place și nouă, deoarece facem parte din aceeași structură social-umană. Noi nu putem face ceva departat de public, dar putem în schimb perverti publicul, dîndu-i lucruri minore, prea

e artificial, e gratuitate estetică. Filmul nu poate fi suficient lui însuși. El e o modalitate de a ține trează conștiința.

— **Faptul că sintezi pe punctul de a termina al treilea film, Năpasta, fără a mai fi asplețat patru ani, ca între primul, înainte de făcerea și al doilea, Inghititorul de săbii, ne face să credem că s-a schimbat ceva în bine în raporturile dumneavoastră și ale altor regizori în care credem, cu producătorii. Și mai înseamnă că, spre deosebire de alți regizori care și-au cîștigat în prealabil un statut în teatru, aveți un interes stabil față de cinematografie și sintezi minăt de încredere în șansa ei de a fi ceea ce vrem să fie.**

— Dacă n-aș crede, dacă nu m-aș îndrîzi să cred că filmul românesc înseamnă ceva pentru noi toți, atunci bineînțeles că aș renunța. Dar cred că e poate să însemne mai mult și cred că e foarte necesar să însemne mai mult. Cred că mărturiile filmice ale creatorilor adevărați pot să aibă aceeași valoare ca un roman important. De fapt, meseria, profesia de regizor nu are însemnătate decît atunci cînd poți, prin imaginile filmului, să transmiți o concepție filosofică, nuante legate de existența umană, de raporturile sociale. Deci cînd scrii, mărturisești sau depune în imagine, nu prin cuvinte, dar tot mărturisire e, tot un raport al propriilor obseși cu judecata colectivă.

Un artist care nu are obsesii nu are ce transmite.

Arta, cel puțin așa cum o înțeleg eu, e o formă de manifestare umană foarte adîncă și nuanțată, deloc ușor. — De clarificat, cum încearcă unii, a unei stări cu totul speciale. Nu vom putea niciodată, nicăieri, nici acum, nici mai frîzui, să uniformizăm structura artistului, să facem, cînd avem nevoie de el — artist, iar cînd n-avem nevoie, să-l dizolvăm, să dispară: Dorit sau nu, el există!

— **E surprinzător, în conștiința dumneavoastră, că regizor venit din teatru, din alt climat artistic, că nu vorbii despre sistemul intern de lucru din cinematografie.**

— Pentru că sistemul, în ultimă instanță, e cum și-l face omul.

— **Aveți avantajul că scrieți, sintezi propriul dumneavoastră scenarist și nu vă puneți problema unor colaborări scenaristice, care ar reprezenta o primă mare dificultate.**

— Imi pun tot timpul aceste probleme, dar să știți că noi nu sîntem „obligați” să facem film oricum. Sigur, în atîtea zeci de scenarii cîte se scriu, printre atîtea persoane care înseamnă subiecte, există unii care scriu scenarii adevărați, care vor ceva, care creează. Trebuie doar să-l căuțăm și sînt convins că vor veni alături de noi. Dar uităm de multe ori, de prea multe ori, esențialul: să fim noi înșine, trezind peste dificultățile de moment, care atîrnă ce-l drept foarte greu în reșita unui film, trezind peste măsurile administrative, cîte odată neastoc lor, privind intrarea în producție, filmarea, difuzare ș. a. m. d. Cred că toate aceste probleme administrative s-ar putea rezolva dacă s-ar soluționa probleme de fond. Adică, sînt sigur că dacă într-un an vor veni la aprobare 35 de scenarii, dintre care 30 foarte bune, cei care aprobă nu vor avea cum să nu aprobe scenariile bune. Deci, am această speranță, că noi putem face mult mai mult, că nu trebuie să dezerțăm. Dar înțeleg și necesar să schimbăm „interiorul” nostru, gîndirea, mentalitatea și abia după aceea putem influența — nu schimbă, nu am această naivitate — latura administrativă-funcționară. Mi se pare foarte puțin la ora actuală să ne luptăm mereu cu administrația, cu măsurile cvasi-ambare, cînd

un film pentru care nu facem decît antrenamente, fără a intra cu el în competiție?

O competiție cu noi înșine la început, o competiție în care să investim mai mult. Pregătirea pentru afirmarea deplină a filmului românesc înseamnă în primul rînd o pregătire intelectuală. O pregătire intelectuală pe care creatorii sînt obligați să o aibă, o pregătire în care ideile, problematica, sensurile, trebuie să și găsească locul lor, iar materializarea acestor date se va face plener și bogat în imagini, atunci cînd vor exista datele. Vorbim mereu despre limbajul cinematografic, dar uităm deseori fondul problemei. Pentru a avea un limbaj, pentru ca el să fie folosit eficient, trebuie să ai ce să transmiți. Limbajul în sine

În lucru: Mult mai de preț e iubirea

Acord și dezacord cu adevărul într-o poveste de dragoste. Regia: Dan Marcoci. Scenariul: Nicolae Țic și Dan Marcoci. Intr-unul din rolurile principale: Leopoldina Bănuță

În lucru: Buletin de București

Satira dă tonul acestui film de actualitate. Regia: Virgil Calotescu. Scenariul: Francisc Munteanu. În distribuție și în fotografie: Mircea Diaconu, Cătrinel Dumitrescu, Geo Saizescu



natură. Cert este că Zanuck a ținut să arate că o cerință se cuvine, în orice caz, respectată cu strictețe: cei doi îndrăgostiți trebuie să se regăsească. Cînd va avea loc aceasta — la un an, la doi sau trei de la despărțire, mai tirziu — și în ce împrejurări nu a mai precizat, lăsînd lucrurile în suspensie, așa cum se găsesc ele și în momentul de față.

Cînd imaginația scriitorilor este pusă la încercare, pentru Scarlett și Rhett totul este posibil, chiar și o călătorie cu „mașina timpului”...

În schimb, mai cutezători (nici nu aveau ce pierde) s-au dovedit un număr de cunoscuți scriitori americani — de la romancierii „en vogue” pînă la „omorșii” sau specialiști în „science fiction” — care răspund la solicitarea criticului Ralph Tyler de a schița idei pentru eventuale scenarii, au făcut o adevărată risipă de fantazie (și uneori de malîiiozitate), punîndu-și pe cei doi eroi să evolueze în cele mai neașteptate, dacă nu de-a dreptul bizare, situații și ipoteze.

Cel mai sobru s-a dovedit John Updike, romancier, a cărui temă favorită o constituie tocmai alienarea erotică, destrămarea cuplului. Ipoteza pe care o propune este că Rhett, cu simțul său întreprinzător va deveni patronul unei rețele de magazine universale, în timp ce Scarlett se va îngrișa, va începe să bea, dar își va păstra o anumită fascinație: căreia Rhett nu-i va putea rezista. Pînă la urmă, scriindu-și atitudinea sfidătoare, se va întoarce la ea, supus, domolit, nemaicutezînd s-o înfrunte pe frumoasa stăpîină a Tarii, care va rămîne, astfel, atottriumfătoare.

Cu totul alta este soluția închipuită (cu puțin timp înainte de a deceda) de romancierul James Jones (ecranizarea best-seller-ului său „From Here to Eternity” a fost unul din marile succese ale anilor '50). Deocamdată Scarlett reușește să recîștige dragostea lui Rhett, dar pînă la urmă acesta o părăsește definitiv — fie pentru că nu-i mai poate suporta capriciile, fie, pur și simplu, pentru că frumusețea mîndrei fiece a sudului se ofilește tot mai mult...

Lois Gould, una din protagonistele de frunte ale curentului „Women's lib” în literatura americană, este, dimpotrivă, în virtutea convingerilor ei feministe, total de partea lui Scarlett, pe care o vede ca un personaj plin de vigoare și hotărîre. Ea reușește să redea vechii plantații unde-și petrecuse copilăria strălucirea de odinioară, în timp ce Rhett cunoaște un declin lent, dar inexorabil. O ultimă încercare de reconciliere dă greș și cei doi se despart definitiv.

În ciuda înclinațiilor sale lirice, poetul și eseistul James Dickey are o viziune foarte prozică, Rhett se aruncă trup și suflet în vil-

toarea luptelor politice, iar Scarlett, la rîndul ei, prinde și ea gust de politică, aceste preocupări comune readucîndu-i unul lîngă altul. Dar fiica moșierului O'Hara este dezamăgită că soțul ei și-a pierdut pînăsuși, și-a pierdut fantazia și vesnicul neastîmpăr, într-un cuvințat a devenit un burghez cumsecade. „Unde este Rhett cel de altă dată?” se întreabă cu tristețe Scarlett, și această întrebare nu lasă să se întrevadă nimic bun...

Scriitorul viguros, din școala lui Hemingway, romancierul Vance Bourjaily preferă să nu-și arunce privirea înainte ci să se întoarcă înapoi, oprindu-se la momentul retragerii trupelor sudiste, poate episodul cel mai zguditor din întregul roman, ca și din film, de altfel (secvența părăsirii Atlantei în făcări este considerată una din cele mai memorabile din istoria celei de a șaptea arte). Admirîndu-i pentru capacitatea lor de a supraviețui, Bourjaily nu-i învâlneie însă pe Rhett și Scarlett într-o aureolă romantică, ci îi consideră mai degrabă niște oportuniști, care știu să se „strecorească” nepăsătorii la tragedia din jur. Cîi privește povestea de dragoste dintre cei doi, adeptul lui Hemingway o consideră pe Scarlett ca o ființă total lipsită de scrupule, care, după ce profiță cît poate de pe urma lui Rhett, îl abandonează cu dispreț atunci cînd nu mai are nevoie de el.

Probabil în fața unor asemenea anticipări sumbre, umoristul S.J. Perleman a simțit nevoia unei abordări printr-o grilă extravagantă, cu accente pronunțat parodice. El își imaginează că, la încheierea războiului civil, cei doi acceptă voluntar să se supună unei experimente... erogene: corpul le este congelat, iar funcțiile vitale aduse astfel, în stare de hibernare. Trezindu-se — la capătul acestui voiaj cu „mașina timpului” — peste o sută de ani, adică în vremurile noastre, se reîntînesc într-un bar pentru celibatari din New York. Din păcate, oricît de mult i-ar fi călît încercările teribile ale războiului, ei nu se pot împăca cu viața aflat de stresantă a marii metropole și, amîndoi, cad, treptat, pradă unei nevroze acute. În aceeași notă comică, Perleman a indicat și pe actorii cei mai potriviți, după părerea sa, pentru a-i interpreta pe Scarlett și Rhett, contemporani cu noi: Barbra Streisand și Eliot Gould.

Nevoind să rămîni mai pejos în ce privește fantazarea, celebrul autor de romane și scenarii științifico-fantastice Isaac Asimov (extraordinara incursiune în organismul omenesc a unei echipe de savanți reduși la dimensiunile unei celule, am numit filmul Căătorie fantastică, lui i se datorează) țese o extrem de complicată intrigă politică, la capătul careia Scarlett ajunge în anturajul imediat al Casei Albe, poziție de unde reușește în scurt timp să determine retragerea trupelor unioniste din Sudul ocupat.

Și Wallace Markfield, rîndindu-i unele anume categorii a populației new-yorkeze, își lasă frîu liber fantaziei, transplantîndu-i, fără să explice cum, pe cei doi eroi în tumultul acțiunilor de protest care au avut loc în „campus”-urile americane în timpul războiului din Vietnam... Ashley a devenit profesor universitar cu adevărat liber și de dragul lui Scarlett participă la mișcările antirăzboinice studentesti; cît despre Rhett, acesta a devenit mare proprietar de terenuri de construcții. Cei doi se întîlnesc pentru o singură noapte pe tîrîmul Pacificului, după care se despart pentru totdeauna...

Și, în final, întrebarea capitală

...Și așa mai departe. Fără îndoială, participanții la anchetă în primul rînd s-au amuzat formînd asemenea răspunsuri, dar aceste (numai) cîteva posibile schițe de scenarii sînt, într-un fel, edificarea pentru marile dificultăți pe care le-ar avea de împlînit cel care ar porni la drum cu gîndul de a scrie o continuare credibilă a întîmplărilor istorisite, la vremea sa, de Margaret Mitchell. Și, implicit, vin să confirme, încă o dată, de cîte obstacole s-ar izbi realizarea fascinantului proiect „GWTW II”. Amuînd cu surle și trâmbițe, alături de colegul său David Brown, intenția de a face acest pas, Richard Zanuck a avut prudența să-i numească „un pariu aproape imposibil”. Prudență justificată, pentru că nici acum proiectul nu a prins viață. Dar nu începe îndoială că fie Zanuck și Brown, fie alții îl vor relua. Întrebarea capitală este, însă, cu ce șansă de reușită?

Se știe, de pildă, că Fritz Lang și-a dorit cu ardoare să realizeze o urmare la cele două celebre pelicule ale sale: Dr. Mabuse juclător (1922) și Testamentul doctorului Mabuse (1931) și, într-adevăr, la 40 de ani de la prima din aceste pelicule și la 30 de ani de la cea de a doua, a dat la iveală, în 1960, Cel 1 000 de ochi ai doctorului Mabuse. Perseverența marelui regizor este stimabilă, dar în comparație cu primele două filme, fiecare în sine capodopere intrate în patrimoniul de aur al cinematografiei mondiale, cel de al treilea este lipsit de orice valoare artistică: o banală povestire polițistă și altă tot. În lumina unei asemenea dezamăgitoare experiențe (și să nu ujităm că este vorba de același regizor, ceea ce, oricum, nu va mai putea fi cazul) — cel cărui îi datorăm Pe aripile vîntului nu există oare riscul ca „GWTW II” să devină, pînă la urmă, cu adevărat o „soap opera”, în care Rhett Butler se va transforma într-un J.R. „avant la lettre”, iar Scarlett O'Hara într-o Sue Ellen cu crinolină?

Romulus CĂPLESCU



„Rolurile de pilot îmi convin de minune”, îmi spune Jack Lemmon. Ador înălțimile”. Și cînd Lemmon spune că adoră înălțimile te poți gîndi nu numai la cele pe care le atingi cu avionul ci și cu arta interpretativă. Dar Jack e un glumeț de felul lui. Nu degeaba e actor de comedie. Cu ocazia asta trimite salutările și urările sale cititorilor revistei Cinema, la care le adaug și pe ale mele.

„Sheena Easton mi-a răspuns cu multă amabilitate. Ba chiar cu plăcere cînd i-am propus să cunoască revista Cinema, din București. Sheena este englezoaică, dar s-a lansat în America cu ocazia ultimului James Bond în care interpretează o melodie care face furori”.

Correspondență de la Ray Arco

Barbra Streisand și Eliot Gould: într-o parodie (posibilă)



Nu demult, într-un cerc de prieteni, un tânăr cadru universitar își manifesta zgomotos agasarea față de utilizarea aiuristică a termenului „generic” în emisiunile de televiziune (nota bună: televiziunea este, după cum se știe, o instituție care are permanență și serioase legături cu filmul). În fiecare seară ne este dat să auzim formule de tipul „Sub genericul «Daciadei» a avut loc o întrecere de oină”, etc... E limpede că pentru autorii unor asemenea expresii, „generic” echivalează cu un titlu sau lozincă sau deviză. Or, e nevoie să posezi cunoștințe prea aprofundate de filologie clasică pentru a pricepe că „generic” e din aceeași familie cu „geneză” și se referă la cei care dau naștere, care fac, care realizează; genericul unui film este lista tuturor realizatorilor (de la regizor și scenarist până la coșof și garderobieră). Nu e de conceput că bunii noștri colegi de la televiziune nu cunosc acest termen, după cum nu trebuie să ne mire că înțeleg formularea greșită chiar în emisiunile cele mai „culte”, inclusiv în unele destinate înfrerii artistice. Nu e vorba de ignoranță, ci de neatenție, de desconsiderare a unui domeniu asupra căruii nu merită să zăbovesți. Nimeni n-ar folosi cuvântul „bujie” în loc de „carburator” (mașina, da, e un lucru serios). Dar filmul și termenii legați de el...

Recent a apărut o carte în care sînt cuprinse interviuri cu o serie de personalități printre care, bineînțeles, și actori. Or, cu foarte rare excepții, nici un actor (vezi și seria de interviuri publicate ani de-a rândul în revista „Cinema”) inclusiv cei care s-au afirmat cu strălucire în film, nu va admite, în rîstul caputului, că cinematografia poate să îți ofere satisfacții, măcar egale, din punct de vedere artistic, intelectual, moral etc. cu cele pe care le oferă teatrul. A devenit pare-se de „bon ton”, ca o condiție elementară de păstrare a statutului social, să subliniezi că, în nici un caz filmul nu se poate ridica mai sus de locul doi în preferințele unui adevărat om de artă. Ceea ce nu-i împiedică, desigur, pe mulți actori să deplîngă direct sau indirect, faptul că sînt atât de rar solicitați de cinematografie...

Desconsiderarea, ignorarea sau cel puțin subaprecierea (cină iritată, cînd amuzată și deudătoare) este o trăsătură caracteristică nu numai a majorității actorilor, ci și a celor mai mari părți a persoanelor care au drept preocupare permanentă munca intelectuală (cu unele, nu puține, excepții mai mult decît merituri; vezi, de pildă, semnaturile în revista noastră ale lui A. Paleologu, Ov. S. Crohmalniceanu, George Balăită, mai de mult Henri Wald și alții). Dar, privită în general, cifră de departe (în jos) e interesul scriitorilor noștri față de film, în comparație cu interesul aceluiași categorii pentru fotbal. Nu mai miră pe nimeni faptul că un scriitor (dealtfel, excelent scenarist) își ia, într-o împrejurare solemnă, angajamentul de a termina cu preocupările minore și derizorii (scrierea de scenarii) și a se consacra, cu prioritate, scrierii de cărți. Alți intelectuali rafinați, poezi suavi sau romancieri viguroși, consideră nu numai normal, ci și necesar să opereze, din motive comerciale (depășire de spațiu etc.) tăieturi în orice fel de pelicule. Aceiași ar risca infarctul dacă li s-ar propune să se elimine o strofă dintr-un sonet sau cîțiva centimetri pătrați dintr-un tablou. Dar cu filmul, nu e ba!... Ca să fim drepti, trebuie să recunoaștem că asemenea atitudini de rezerva și distanțare în cadrul unui anumit mediu intelectual se întîlnesc nu numai la noi, ci și în țări posedînd o mare și glorioasă cinematografie.

Incipit la „rezerva”

O asemenea situație (căreia noi, desigur, pentru neville demonstrative i-am îngroșat contururile) ar trebui să ne îngrijoreze sau măcar să ne preocupe. Pentru a se realiza așa cum societatea o cere — o ridicare semnificativă a calității creației cinematografice, nu sînt suficiente numai (deși prioritare necesare) acțiunile dinăuntrul cinematografiei, ci este nevoie și de o schimbare a ambianței culturale în mijlocul căreia filmul există și se dezvoltă, de o redimensionare a locului pe care filmul îl ocupă în ansamblul vieții spirituale.

Cauzele care determină pozițiile pe care le-am evocat mai înaltele sînt, desigur, multiple. S-a reamintit, pînă la sațietate, că asupra

Cultura și -mai ales- incultura cinematografică

Orice licean știe cine a fost Eminescu sau Beethoven.

Dar cîți îl cunosc pe Griffith? Nu cumva e și vina noastră?



Înnobilat de talent și de pasiune (Duminică la ora șase de Lucian Pintilie, cu Irina Petrescu)

Să fie cinematograful arta care dă cea mai mare bătaie de cap creatorilor (și distribuitorilor) ei? (8 1/2 de Fellini, cu Marcello Mastroianni)

filmului apasă un fel de păcat originar: condiția sa inițială de distracție de băici. Dar, lasînd de o parte faptul că nici celelalte arte nu s-au născut, toate, în temple sau academii, nu trebuie să uităm, totuși, că de la nașterea cinematografiei au trecut aproape nouăzeci de ani, într-o perioadă de maximă accelerare a vieții sociale și intelectuale. Prea puțini se mai gîndesc astăzi la ce a fost cinematograful în vremea lui Lumière și Edison; ca să te preocupe asemenea probleme trebuie să fii un om cult.

Ați auzit de Murnau?

Mai importante mi se par anumite carente actuale. Una dintre ele este, fără îndoială, lipsa unei preocupări constante și intense pentru promovarea culturii cinematografice (nu uităm, bineînțeles, tot ce s-a făcut mult și bine în această privință). Nu e vorba de a introduce

în școli — așa cum s-a propus cîndva — cursuri speciale; programele sînt și așa foarte încăcate. Dar în cadrul unor discipline existente — istoria contemporană, științe sociale, literatură, etc. și, mai ales, în cadrul bogatelor și variatei activități extrascolare, o familiarizare sistematică cu valorile majore ale artei filmului este pe deplin posibilă. Orice balacaleant a auzit, cel puțin, chiar dacă informațiile sale sînt cu totul sumare, de Eminescu, Dostoievski, Shakespeare, de Luchian, Rembrandt sau Beethoven. Dar cîți au auzit de Eisenstein, Griffith sau Murnau? Chiar dacă, pentru cei mai mulți, nu s-ar realiza decît o cunoaștere superficială, fără participare autentică, se formează totuși un reflex de respect, o integrare, chiar dacă la început pur formală, a valorilor cinematografice printre valorile majore ale culturii. O asemenea condiționare poate facilita viitoare evoluții pozitive. Cinematografia nu mai trebuie să rămînă singura artă a cărei istorie începe astăzi, adică singura artă fără istorie. Încadra-

rea într-un continuu, ancorarea în istorie constituie primul pas în formarea unei aprecieri coresponsuzătoare. Trebuie, de asemenea, să devină evident că nu poate exista un intelectual autentic, azi, căruia filmul să-i fie străin.

Același public, alte criterii

O alta carență poate fi constatată în ce privește orientarea spectatorilor. Trebuie să regretăm, cred, absența oricăror cronici sau recenzii privind filmele străine din foarte multe ziare, deși e evident că nevoia de orientare — în special a spectatorului mai puțin pregătit, e mai acută — unele susceptibilități. Cînd un critic de prestigiu gasește calități (ba chiar, „calități” excepționale” cu valoare de „unicat” mondial) la toate (sau aproape toate) filmele românești, rezultatul nu poate fi decît deruta spectatorilor și, ceea ce e mai gar, pierderea respectului pentru arta cinematografică. Să nu ne mire atunci că într-o anchetă publicată în „Cinema” un interlocutor — animat, dealtfel, de cele mai bune intenții — consideră fără să le fi văzut, *Destinația Mahmudia* drept un film mai bun decît *Inghitatorul de săbii*! Sau ce să mai spunem cînd un „capodoper” ca peliculele din seria *Piedone* sau produsul cu Louis de Funès li se acordă cronici ample, în timp ce pentru niște filme realmente de mare valoare, cum ar fi *Prezentatorul sau Vasiliș* și *Vasiliș* ne mulțumim cu cîteva rînduri.

O influență negativă are și prea marea atenție acordată criteriilor comerciale și publicitare. Perioadice se discută și se rediscută despre premiile pe care le-au luat sau nu le-au luat filmele noastre (în majoritatea cazurilor e vorba de pseudo-diplome de participare la festivaluri insignifiante). De ce atîta importanță unei asemenea criterii cînd e vorba de filme? S-a interesat cineva — ne referim aici la mări speciale pe piața culturală românească — dacă dramatizarea după „Maestrul și Margareta” lui Bulgakov sau romanul „Un veac de singurătate” al lui Garcia Marquez au luat vreun premiu? Și ce importanță ar avea acest lucru? După cum se vede, consumatorul român de artă n-a avut nevoie de asemenea informații pentru a valida cele două acte de cultură.

Greșită este, de asemenea, părerea că am avea de-a face cu un public subdezvoltat, cu prelații rudimentare, căruia i se poate aplica principiul: „Nici filmul nu-i respectă pe ei, nici ei nu respectă filmul”. Dar publicul românesc s-a dovedit, în materie de literatură sau în materie de teatru, nu numai deosebit de exigent, ci și deosebit de sensibil la valorile majore, chiar dacă exprimate în forme mai dificile, care solicită mai mult intelectul. Căre publicul cinefil trăiește pe altă planetă decît publicul consumator de teatru și de literatură?

N-ar trebui să uităm nici slaba manifestare a mirii de a fi cineast (cîteva exemple citate la început sînt, credem, semnificative). Pentru unii, a te dedica problemelor cinematografice înseamnă sau a fi un smecher care a știut să se aranjeze („viață ușoară, stai și vezi filme!” te distrezi, cunoști actori și acțione, nu-i rău deloc”) sau a fi un ratat („saracul, în tinerete promitea mai mult, parea un băiat citit, preocupat de lucruri serioase”). Necazul nu-i că asemenea păreri există, necazul e că unii, chiar cineasti, nu se sînt mîndri de activitatea lor.

Ar fi, desigur, o iluzie, să ne închipuim că o asemenea situație, rezultat al unor profunde implicații de ordin social și cultural, ar putea fi răsturnată de la o zi la alta, eventual prin adoptarea unui plan de măsuri coresponsuzătoare. A crede așa ceva înseamnă a cădea în păcatul pe care-l combatem. De fapt, e vorba de o muncă îndelungată și grea, sinucasă și fără rezultate imediate, o muncă insuflătoare, însă, de credință nestămată în justiția unei cauze nobile: dragostea pentru arta cinematografică, convingerea că filmul poate și trebuie să joace un rol excepțional în formarea conștiinței contemporanilor noștri.

H. DONA

Un Cehov „concurat” de viziunea lui Nikita Mihalkov (Piesă neterminată pentru pianină mecanică)



Drama artistului văzută de a 7-a artă (Mephisto de Istvan Szabo)



Filmul, document al epocii



Sidney Lumet: „Pentru mine tot ce este mai important ține de chipul uman”
(12 oameni furioși)

cronica telegenică

Bibliografie la evenimentul celor „12 oameni furioși”

Nu e desigur prea târziu ca acum, la sfârșitul lunii septembrie, să alegem prezentarea celor 12 oameni furioși (miercuri, 1 septembrie) la televiziunea noastră, ca un omagiu dintre cele mai inspirate adus lui Henry Fonda, tipului său de erou bine fixat în universul filmului american: justițiarul inflexibil. Dar credem că de cert interes ar fi și o întoarcere a privitorilor noștri — cu acest prilej — către unul dintre cei mai serioși și substanțiali regizori americani, Sidney Lumet care, în 1957 (la 34 de ani) debuta în cinema, exact cu acești 12 oameni... Până atunci, Lumet — fiu al unui actor din New York, care-l adusesse pe scenă la vârsta de 4 ani! — se consacrase actoriei și regiei de teatru, pe Broadway și în afara lui, ca la 25 de ani să se dedice televiziunii unde, până în 1953, a lucrat lângă Martin Ritt, semnând 150 de episoade dintr-un serial de mare succes pe acea vreme, *Danger*. Din 1953, se specializează în regia de tele-teatru, piese transmise în direct

(aproape 250 de asemenea spectacole), tehnică și artă care vor apăsa asupra tuturor filmelor sale, caracterizate prin densitatea și minuțiozitatea psihologilor. Lumet e un expert al tensiunilor maxime, pe spații înguste, închise, fie într-o cameră, ca aici, între cei 12 jurați, fie într-un *Orient Express* 1974, fie în tarcul celebrei *Coline* (1965) — pentru a cita doar din filmele văzute și la noi. Nu puțin i-au imputat această tehnică vădit teatrală, abundența dialogurilor, obsesia prim-planurilor de actor, o anume imobilitate care — oricât de mare ar fi tensiunea — ar dăuna misiunii cinematografice.

Într-un interviu recent, acordat în acest an „Revistei de cinema” de la Paris — deci la exact 25 de ani după cei 12 oameni furioși — Lumet dădea răspunsul său la aceste critici; el își explica tăios și polemic, exemplar și coerent, consecvențele unei cariere ale cărei „lipsuri” și le asumă:

„Folosesc dialogul mai mult decât alți regizori. Există, dealtfel, un conflict pe această temă, între cineștii americani. Cinema-ul pur s-ar situa înainte de apariția sonorului? Pentru mine, această înnebănare în întregime stupidă și duce la o discuție inutilă. Sunetul este aici și va rămâne cu noi până la sfârșitul artei cinematografice. Și dacă trebuie să avem sunet, atunci să realizăm cel mai bun sunet, iar cel mai bun sunet posibil îl constituie cuvintele. Iată pentru ce am lucrat de-aici pormind de la piesele lui Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, printre alții. A doua influență de origine teatrală în filmele mele se exercită în alegerea temelor. Sint întotdeauna foarte interesat de relațiile individuale între oameni. (N.R.: Într-un alt paragraf al interviului, el va preciza: „... nimic din ceea ce pune în conflict un individ și o

subiectele vremii noastre

Mașina fără benzină!

Pentru o idee trăsniță — iată o idee trăsniță. Deloc gratuită însă. Nu mai puțin transparentă. Și rentabilă, dacă vrei și știi să faci din ea o comedie în 1982.

O fabrică de automobile din occident — nu, nu chiar Ferrari, ci Ferat — vrea să lanseze în cadrul unui rally internațional care se desfășoară în Cehoslovacia, un tip de mașină cu totul formidabilă ca putere și viteză. Mașina e condusă de o femeie puțin misterioasă, puțină nebună, din ce în ce mai slăbită fiziceste, dar obsedată de vehiculul ei; nu-i pasă de riscurile vitezei, de victimele semnate berechet pe șosele, totu-i ca mașina să se impună. E chiar nebună? Un doctor cehoslovac — interpretat de cel mai lunatic dintre lunaticii lumii, regizorul Jiri Menzel — vrea să afle secretul acestei nebunii. Simposiul filmului zice — cu acea candoare tipic

cehă — că „la început, el refuză să creadă că cineva se poate oferi voluntar ca victimă a pastunii sale”. Asta la început. Dar după aceea doctorul trece la studiul problemei care nu mai ține de ce crede sau nu crede el. Mașina Ferat are un mister. Sau, mai bine-zis, un secret. Un mare secret pe care nimeni nu trebuie să-l afle. Doctorul nu-l știe, dar cititorilor noștri devoiați i-l vom dezvălui, riscând ca două clipe să li se facă pielea de găină — fenomen care, oricum, e pasager: în momentul cînd piciorul uman apasă pe acceleratorul inuman, un mecanism special sugere singe din talpa omului și lichidul vital, printr-un alt mecanism, alimentează motorul mașinii — vampiri! Se poate ride la mecanica acestei idei (aparținind, ce-i drept, unui scriitor ceh de știință-ficțiune, Josef Nesveda)? La început — vorba sinopsistului — ai zice că nu. Dar dacă se poate? Ce nu poate omul? Regia: Juraj Herz. Cu Jana Brechova în rolul principal feminin. Și — mai presus de toate — cu Jiri Menzel!

Rubrica
«Filmul, document al epocii —
Documentul, sursă a filmului»
este realizată
de Radu COSĂȘU

Jana Brechova —
femeia energică
și misterioasă
de la volanul unei
mașini energice
și misterioase



tunelul timpului

Umbrele verii

Din vara aceasta — în care liniturile au cules cu litere mari și au bătut ultima oară pentru Henri Fonda și Ingrid Bergman — memoria cinefilului are datoria să strîngă disparițiile unor oameni, tipărite cu o literă mult mai mică, care odată apăruți pe genericul unui film, i-au dat lumina și importanța unui talent, a unui nume. Ca în toate înțirimirile umane, nici în cultura artei noastre nu ne putem îngădui să ne concentrăm doar în jurul câtorva monumente grandioase, atotcunoscute, niciodată atotcuprinzătoare. Ca și arborile verde ale vieții, și un cimitir e mult mai bogat decât credem. Și poate că măcar în arta filmului — cu atîta figurări de neuitat, cu atîta planuri secundare mai tari decât un suspans, cu atîtea străfulgerări de personalitate care în unorii cîți venicilii — postbătrănețea visază democratic, la o nemurire a „monștrilor” egală cu a trecătorilor de pe un generic.

La Viena, în august, în urma unei maladii a oaselor, a murit Ulla Jacobsson. Avea 52 de ani, era căsătorită cu un profesor austriac, de un an și jumătate stătea imobilizată. Era fata care nu a dansat decât o vară (1951 — regia: Arne Mattson). Ținem minte cum am plecat de la filmul acela. Tineri fiind, ei ne dăduse nostalgia adolescenței.

Tot în august, la vârsta de 85 de ani, s-a stins Alberto Cavalcanti, regizor de origine braziliană, scotit drept unul dintre cei mai importanți cinești contemporani, nu atât prin operele sale, cit prin aportul ideilor sale teoretice și plastice la dezvoltarea avangardei franceze (între 1925 și 1930), a documentarului englez (între 1935 și 1945, cînd a fost principalul colaborator al lui J. Grierson) și, după 1949, a cinema-ului brazilian, orientat spre lirismul și forța socială a unui neorealism specific.

În iulie, la Roma, a decedat Ines Isabella Sampietro, născută în 1905 la Milano, cunoscută ca star al cinematografului italiane de dinainte de război, precum și în filmele europene ale anilor de după confligrația mondială, sub numele întrui totuși melodios de la Miraanda.

La începutul lunii iulie, bătrîn și ei, ajuns la 84 de ani, s-a stins producătorul francez care a finanțat: *Les Visiteurs du soir* al lui Jean Delannoy, nemuritorii *Les enfants du Paris* al aceluiași Carné. *La Belle et le Bête* al lui Cocteau, *Casca de aur*, bijuteria lui Jacques Becker, *Minăstirea din Parma* regizată de Christian-Jaque. Domnul acesta — garantul calității franceze în anii '40 — se numea André Paulvé.

În sfârșit, în iunie, de la Moscova, se anunța moartea lui Anatoli Solonțîn. Fusese Rubilov.

„Fusese” Dostoievski. Fusese Scriitorul din Căluza. Fusese omul lui Tarkovski. La doar 48 de ani, Solonțîn, cu genul sumbru al frumuseții sale, aducea — ca nimeni altul — vehemența serozității, refuzul disprețurilor și fermă a tot ce nu era grav și decisiv. De la Fonda și Ingrid Bergman pînă la Ulla Jacobsson, toate pierderile umane ale unei arte de fragilitate și nesiguranță cinematografică, sint grele. Nici una — în ochii subsemnatului — nu are însă ponderea dispariției lui Solonțîn.

Cîndva, nu dansase decât o vară. A dispărut, peste 30 de ani, în vara lui '82 — Ulla Jacobsson



structură care-l înconjoară și-l condiționează nu poate fi apolitic. Prin însăși natura sa, conflictul e politic). Un fel de clișeu al cinema-ului se traduce printr-o lipsă de respect față de chipul uman. Se consideră „a face cinema” când pui un chip „pe” un munte, dar un chip „pe” un zid într-un cinematograf. Or, pentru mine, ceea ce este important în film e chip, niciodată de ceea ce e îndărătul lui. Cred deci ca prejudecățile educației mele teatrale mi silesc să mă concentrez mai mult asupra relațiilor dintre oameni și acestea nu vor înceta să mă fascineze, căci ele se schimbă neînțecat, perpetuu diferite.

Morală muncii sale artistice e tonică, mustind de un umor sever și viguros. Toți regizorii tineri ar trebui să-l asculte:

„E necesar mai ales să nu te iei prea în serios. Cred că realizatorii „se cred” prea mult și încearcă cu fiecare film să dea o capodoperă. Pentru orice artist dotat cu puțină luciditate, capodoperele sînt filme care apar accidental. Nu-mi place falsa modestie (N.R.: criticii cei mai răi recunosc că *Network* al lui e cel mai bun film consacrat fenomenului televiziv) dar este evident că există motive serioase ca asemenea „accidente” (N.R.: capodoperele, zete bine) să li se întîmpine unora nu altora. Tot ce puțin face mai bine este să pregătești terenul în mod convenabil pentru ca „accidentul” să se petreacă și filmul să capete viața lui proprie și să devină aceea specie de altceva la care nu te așteptai...”

În sfîrșit, vorba reporterului: „Ce vă mai poate încă emoționa, pasiona?”

Răspuns: „Multe. Munca firește... Un apus de soare... Soția mea, copiii mei. Politica... Conflictetele... Efortul... Pentru moment, ar fi deajuns”.

agendă de cinefil

Momente, schițe, definiiri

- Juriul Festivalului de la Veneția — care a împlinit în 1982, 50 de ani de existență — a fost format numai din laureați ai edițiilor precedente. În ordine alfabetică: Luis Berlanga (Spania) premiat în 1956 pentru *Calabug*; Mario Monicelli (Italia), „Leul de argint” în 1959, pentru *Marele război*; Franco Perry (S.U.A.), premiul „Primei opere” în 1962, pentru *David și Lisa*; Gillo Pontecorvo (Italia), „Leul de aur”, în 1966 pentru *Bătălia Algerului*; Satyajit Ray (India), „Leul de aur” în 1957 pentru *Aparajito*; Andrei Tarkovski (U.R.S.S.), „Leul de aur”, în 1962, pentru *Copilașii lui Ivan*.
- Producătorul englez Evan Lloyd a

anunțat la începutul lunii august că există deja schița unui proiect de film consacrat bătăliei din insulele Malvine — o superproducție care ar urma să fie realizată în doi ani de zile. Nu se dau deocamdată mai multe amănunte, nici asupra titlului, nici despre viziunea artistică și politică. Ferocitatea umorului englez a dat însă lumii un titlu de neuitat în privința filmelor de război: „Ah, ce război draguți!”

● Cunoscutul cronicar francez Jean de Baroncelli descrie astfel ultima seară a festivalului de la Taormina („Caribda de aur”: filmul englez *Remembrance*, regia: Colin Gregg; „Caribda de argint”: filmul maghiar *Timp suspendat*, regia: Peter Gotthar; „Caribda de bronz: filmul olandez *Tăcerea Cristinei M.* regia Harmen Gorrissen). „În ultima seară, după lectura palmarului, cei 25 000 de spectatori prezenți în imensul amfiteatru au aprins, conform tradiției, luminările cu care veniseră. 25 000 de luminițe pentru a-și lua adio de la marea lumină care se stinge pe ecran. Uimitor moment de emoție. Niciodată n-am văzut un asemenea elan în complicitatea și fervoarea populară care însoțesc sfîrșitul unui festival!”

● De la Kurosawa citire: „A face ceva unic e dificil. Îl recunoști pe Ford și Renoir în fiecare secerță. Tinerii cinești vor să spună ceva. Eu mă mulțumesc să-mi filmez viziunea”.

Două personaje mărețe — Sordi și Gassman — mărșăluind într-un război pentru mic pentru genial lor (Marele război — 1959)



cronica relăurilor

8, 8 1/2, 9!

Trei dintre principalele premii ale anului muzical „de pe Broadway” au fost obținute de spectacolul intitulat „9” (scris de Arthur Kopit și regizat de Tommy Tune, „un maestru al ritmului comic”, căci există un asemenea ritm). Acest „9 (Nine)” constituie — după părerea rareori unanimă a criticii — o revelație pentru ceea ce înseamnă azi o comedie muzicală: inteligența inspirației, calitatea intelectuală a subiectului și a cîntecelor, a textelor și a umorului. Despre ce e vorba, desigur se cîntă, rîde și dansează în „Nine”? Cîteva grame de cultură cinematografică sînt suficiente pentru a ne edifica. Eroul este un cineast celebru, un regizor care în timp ce lucrează la un film — vezi mai jos titlul lui — constată că întreaga lui viață morală, intimă, conjugală și extraconjugală, se destramă, se desiră și se duce naibii; cîntînd, soția — frumoasă și elegantă — îi va critica (o, Mazilu!) felul de viață, arta, orgoliile și minciunile lui. Imediat după aceea, coruri de fete mai tinere sau mai coapte — intrucupînd ziariste, tuniste, producătoare, dansatoare, menajere etc. — vor ridica ode în slava fie a talentului lui, fie a virilității sale. Guido — așa e numit eroul... — se perpeleste între rețușări și ispite, plăceri și rușini. Pentru cine n-a înțeles încă cine e și de unde vine Guido, să mai precizăm că liberul lui Kopit aduce în scenă un băiat de 10 ani, care-și va aminti eroului stîrșerile și aventurile infantile, minciunile și fugile copilăriei sale, un profund strat psihanalitic de fantasmă și jocuri ale puberului din care se hrănesc atît subiectul cît și personajul. Ca să se respicască orice enigmă a inspirației, filmul la care lucrează acest Guido/Federico, e intitulat *Casanova* și reprezintă o parodie a existenței cineastului, în care toate scenele precedente sînt superior caricaturizate de aceiași „chorus girls” care-î însoțesc pas cu pas, feline, pe Fellini, în fiecare film al său. Devine întrebare dacă „9” este o continuare ingenioasă a celui-lui „8 1/2”, o bibliografie muzicală a celui-lui univers de imagini și arhetipurî instaurat definitiv de Fellini în muzeul imaginilor al lui.

Celor încă, poate, socoți de sursele inspirației broadway-ene, de „ciudățenia” la care au ajuns atî subiectele unor „musicaluri” — „ciudățenia” care dovedește vitalitatea onicărte arte pasionate de social și politic — să le mai dăm motiv de umire, amînd că pe Broadway” s-a jucat tot în această stagiune „un musical”, o „comunistă-compozitor-regizor Mc. Aruff” (această înmînchuire e o nouă „specialitate” printre creatorii genului, lansată de celebrul Bob Fosse) avînd ce eroul un pilot de vînoațoare german, în timpul celui-



Un Anthony Perkins senin și liniștit căruia i se propune *Psycho 2*

de al doilea război mondial, prin a cărui tralectorie de destin se încearcă o explicare a rădăcinilor nazismului, iar în afara Broadway-ului”, într-o sală modestă, s-a montat o mică „revistă” (*Pump Boys and Dinettes*) bazată pe originala idee de a-și fixa eroul exact printre cei care fac și pentru care se face azi muzica „country and western”: chelnerii și chelnerițele micilor restaurante de pe marile sosele, pompiștii stațiilor de benzină și garaștii.

Psycho 2!

Am anunțat la timp (vezi *Cinema nr. 6/1982*, moda *Nașutul 2 și 3*, a *Războiului stelar 2*, a lui *Rocky 3*, a lui *Grease 2* (produs-tip pentru copiii de la 8—15 ani, ceea ce nu-l peiorativ, ci doar un fapt sociologic, apreciază „Le Monde”), filme care intră într-o categorie recent denumită, din engleză, „sequel”. Un „sequel” e altceva decît un „remake”. Un film „sequel” este urmarea — peste 2—3 ani — a unui subiect confirmat, prin succesul de public, ca un filon bun de exploatare. „Remake”-ul e o simplă reluare — peste ani — cu alți artiști, a unui film devenit

clasic, vechi, căruia dacă nu i-au murit laudatorii, i-au murit sau îmbătrînit protagoniștii. Recent, o știre din „International Herald Tribune” ne pune în fața unui film care nu intră nici la „sequel”, nici la „remake”: *Psycho 2*! Cu aceiași actori ai celebrului *Psycho 1*, creat de Hitchcock în 1960: Anthony Perkins și Vera Miles, exact în rolurile lor din urmă cu 22 de ani, dar îmbătrîniți cu tot atîția ani, cu aproape un sfert de secol. Perkins — spune subiectul lui *Psycho 2* — va ieși din spitalul psihiatric unde fusese închis după ce o ucise pe Janet Leigh. El va reveni în memoria-bila casă prin care orice cinefil înrît, oricît de realist ar fi el, încă mai pășete înfrîcoșat. Casa aceea, a lui Hitchcock, nu va fi înlocuită, reconstituită. Casele marilor filme nu îmbătrînesc. Ar rămîne însă „atmosfera”, regăsirea ei, fixarea ei, din nou, la fel de apăsătoare ca în original. Pentru aceasta, Perkins însuși nu e suficient. Iar Hitchcock nu mai e aici. Primul său asistent la *Psycho 1* a fost Hilton Green. Hilton Green a lucrat 20 de ani alături de sir Alfred, Hilton Green e producătorul lui *Psycho 2*. Regizorul însă va fi australian — Richard Franklin. Și atunci? Ce va ieși? Cine poate ști? Mister.

cronica scurt-metrajului

Sennet-Brassens-Hamlet-Danemarca

● La 20 august, un profesor pensionar, nemulțumit de felul cum i-a fost reparată mașina de tăiat iarbă, a intrat într-un magazin din Miami (S.U.A.) și a început să tragă cu pușca în clienți, omorînd opt persoane și rîndind alte trei.

● Municipalitatea din Brive a hotărît să dea firgului anual care se organizează în localitate, numele lui Georges Brassens. Într-una din melodiile sale, poetul cîntase acest loc de desfacere a produselor, această „piață veselă din Brive”. E adevărat că ironiza puțințel jandarmeria — dar, consultată de primărie, jandarmeria n-a avut obiecții pentru acest botoz.

● Decedat în luna iunie, lîngă Oxford, în Anglia, pianistul Andrei Ceikaikovsky și-a formulat următoarea ultimă dorință: craniul său să fie conservat printre acesorile teatru-lui din Stratford-on Avon și la prima montare a lui „Hamlet” să fie folosit în celebrul monolog al grozaruului Yorrick. Cu cea mai britanică seriozitate, cotidianul „Daily Express” anunța, la 14 august 1982, că Royal Shakespeare Company va da curs acestei voințe testamentare.

● Superabundență de crustacee în Danemarca. Puternicele cîlduri au permis vaselor pescărești să încarce, din mare, „recolte” fără precedent de homari și languste, ceea ce — la descărcare — a dus la o prabușire a prețurilor pe piața crustaceelor. Există riscul ca stocuri importante de asemenea viețări marine să putrezească.

● în priză directă... ● în priză directă...

pe locuri, fiti gata!

Există și scenarii câștigătoare

La cele două concursuri de scenarii ale anului trecut au sosit în plicuri cu motto, peste 300 de scenarii din toată țara. Un numeros juriu, format din oameni de cultură și artă, a selectat în jur de 30 de scenarii, care au intrat în atenția Caselor de filme. Unii regizori au realizat deja decupajele. Prin urmare, câteva scenarii figurează printre proiectele de viitor apropiat, iar unul a și intrat în producție, într-un timp record, la Casa Patru-Sfirșitul nopții (scenariu: Marian Iordache, regia Mircea Verolui). O împlinire: tânărul scenarist câștigător e de meserie... operator! Se preconizează și un concurs de scenarii de comedie, și a fost recent inițiat un concurs de scenarii inspirate din activitatea clasei muncitore. Pe locuri, fiti gata...

în prim plan: difuzarea

Pași spre public

Centralele Româniafilmm organizează cu consecvență așa-numite „acțiuni cu filmul”, de-a lungul și de-a latul țării: întâlniri ale cineștiilor cu cinefilii, însoțite de simpozioane, de dezbateri, de pliante publicitare, de concursuri „cine știe câștigă” pe teme cinematografice. Așadar, manifestări culturale merite să realizeze o mai adevărată apropiere a publicului nostru de filmul românesc. Paralel cu programarea obișnuită a filmelor, zeci de cinematografe le oferă spectatorilor interesante cicluri tematice și medaloane de actori. Să amintim doar, pe veteza Jiului, ciclul „Omeneria împotriva războiului”, sau, la Pașcani, o „retrospectivă Ștefan Ciubotărașu” sau în Capitală „Filme românești premiate la festivalurile internaționale” și exemplele ar putea continua. Toate converg în același punct de vedere (sau oricând) important: cultura cinematografică a publicului nostru.

sala de cinema

Prefață și postfață filmelor

Ideea de a însoți premiera unui film cu materiale, nu numai publicitare, dar și „ajutoarele”, încercând să fixeze în memoria spectatorului momente din film, încercând să informeze, să decupeze personaje și fragmente din lumea filmului, ideea aceasta este, indis-

cutabil, laudabilă. Ea reclamă un efort de documentare, o cheltuială de energie și de inventivitate. Un recent exemplu: panourile care au însoțit la cinematograful „Scala”, spectacolele cu filmul *Un om trăiește în vilor*: un colaj de fotografii și de documente referitoare la viața și ilustra activitate diplomatică a lui Nicolae Titulescu — de la o poezioară dedicată mamei, la vârsta de cinci ani, pînă la diploma de licență în drept de la Paris și pînă la tratativele de la Londra, Washington, Lausanne, Geneva...

Urmărind panourile atent realizate, nu poți să nu regreti punerea lor în pagină — toate panourile sînt insuficient luminate și prea joase: dacă vrei să vezi o fotografie din partea de jos trebuie să te ghemuiești „cluculete”, iar dacă vrei să citești o „explicație foto” așezată chiar lîngă pozele, trebuie să-ți ieși o lunetă. Păcat! Așezate doar cu un metru mai sus, panourile ar fi fost la înălțime!

foarte bine!

1500 de locuri

O îmbucurătoare știre din județul Bacău — au fost inaugurate trei noi sali de cinema, totalizînd 1500 de locuri. S-au născut deci la Bacău cinematografele „Orizont” și „Central”, iar la Buhuși cinematograful „Victoria”. Botezul a fost făcut cu premierele românești, *Saltimbanci*, *Mondo umano*, *Trandafirul galben*, în prezența citorva membri ai echipei realizatoare. Așteptăm și din alte zone ale țării asemenea vesti bune! Dar o nedumerire: de ce atîta monotonie în alegerea numelor de cinematografe? de ce nu și un cinematograful „Iliu” sau „Birlic”, sau „Caragiul”, folosind deci nume importante din istoria filmului românesc?

pe cînd în rețea?

Tom și Jerry și Pic și Poc

Gale de filme de animație, însoțite de întâlniri ale spectatorilor cu realizatorii, au avut loc la Arad, Lipova, Toplița, Craiova, Filiași, Galați, Tecuci, Buzău, Focșani. Din ineditul dialog dintre copii și creatorii reținem două întrebări: 1. întrebarea adresată de un soim al patriei dacă la „Animafilmm” se fac și filme pentru copiii răi. 2. întrebarea de ce filmele românești de animație sînt programate atît de rar în rețeaua cinematografică; trebuie să reținem ca s-a un subiect... În timp ce televiziunea l-a familiarizat pe copii cu prezența lui Donald, Mickey Mouse, Tom și Jerry, eroii imaginați de realizatorii de la „Animafilmm”, sînt foarte puțin cunoscuți. Oare cînd vor avea micii spectatori posibilitatea să se înflinească mai des cu Bălănel, cu Miaunel, cu Pic, cu Poc, cu Mihaela?

față în față: cineasți și cinefilii

Un zimbet pentru mai tirzii

Sala era plină și lucrul nu e de mirare. De vreme ce pe scenă se aflau actorul Dem Rădulescu, regizorul Geo Saizecu și scriitorii Dumitru Solomon și Tudor Popescu, iar afișul anunțase următoarea temă a întâlnirii: „Comedia cinematografică românească față în față cu exigențele publicului”. Faptele s-au petrecut la începutul lui septembrie, la cinematograful „Central” din Vaslui, înfîlțirea fiind organizată, sub auspiciile Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă (președintă, Elena Condrea), de către întreprinderea cinematografică județeană (director, Petre Didilescu), cu concursul redacției revistei „Cinema” (coordonator al dialogului, criticul Valerian Sava).

Programînd o atare întîlnire în sala cea mai mare a orașului, organizatorii, excelențe gazde, au contat mai ales pe latura ei spectaculoasă, în rimă, ce-i drept, cu popularitatea genului discutat și a protagoniștilor indicați pe afiș. Cîț despre exigențele la care afișul făcea trimitere, ele s-au concretizat, îndeosebi, în curiozitatea spectatorilor față de experiența artistică și de viață a invitaților, față de modul cum au debutat în profesiunile lor ș.a.m.d. Dar n-au lipsit nici unele critici sau sugestii privind preocuparea caselor de filme pentru afirmarea unui gen atît de popular cum este comedia.

Interesul participanților fusese, dealtfel, stimul și de programarea la cinematografele din oraș a unor comedii românești, chiar dacă întocmirea unei selecții cuprinzătoare și de calitate s-a dovedit dificilă, din motive care țineau mai puțin de Vaslui.

Într-un oraș care găzduiește, demult și cu succes, un festival al umorului, oraș în care au loc periodic adevărate colocoșii naționale dedicate altor genuri artistice cum e teatrul, înfîlțiri de lucru între creatori și public, între profesioniști și amatori, a fost cu atît mai firească propunerea unor participanți de a se organiza pentru viitor noi întâlniri cinetice, fie și mai puțin spectaculoase, fie și într-un cadru mai restrîns, dar în schimb mai concrete și mai angajante în trimerile lor critice, dialoguri directe între realizatori și beneficiarii filmelor românești.

in memoriam

Mult prea devreme...

Cea mai neașteptată dintre disparitiile acestui început de toamnă a fost fără îndoială aceea a lui Grace Kelly în vîrstă de 52 de ani dar ară-tînd cel mult de 40, frumoasă ca în anii debutului (prin 1951), frumusețe la care trecerea vremii adăugase fine tușe de patină care nu alterau, ci subliniau o personalitate încă încertă pe chipul „nelucrat” din primele ei filme. A lucrat și timpul la expresia ei, dar și un maestru al cinematografului cum a fost Alfred Hitchcock. Nu însă într-un film de-al lui avea să obțină un Oscar în 1955 **Fata de la țară** care îi aparține lui George Seaton. N-a făcut multe filme, din cele câteva Grace Kelly s-a impus ea o frumusețe „mondială” cum o caracteriza Boussinot.

Cariera în cinematograful a fost scurtă, pentru că în mod surprinzător pentru unii, însă scontat de către alții, Grace Kelly a optat pentru o „căsnicie fericită” (cu trei copii care și ei sînt astăzi în paginile multor publicații), căsnicie mult comentată de presă, de atunci și pînă de curînd, familia de Monaco fiind „la une” în multe reviste.

Un accident de automobil a curmat viața acestei vedete, creată de Hitchcock și trăind pe continentul european ca Grace de Monaco.

Publicul mai spera s-o revadă pe ecran...

(Grace Kelly)

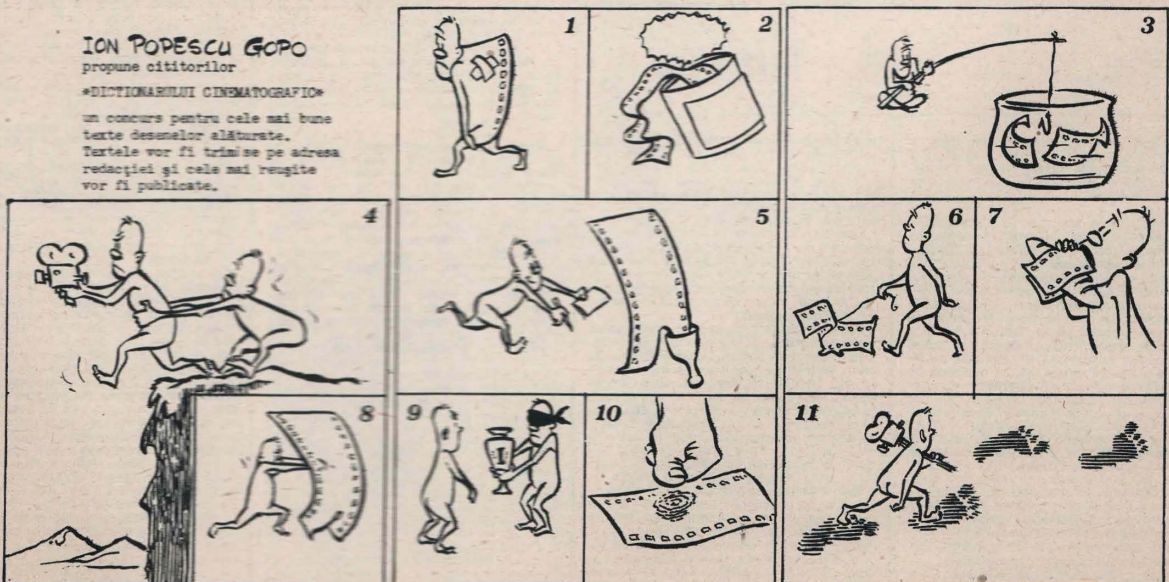


ION POPESCU GOPO

propune cititorilor

«DICTIONARIULUI CINEMATOGRAFIC»

un concurs pentru cele mai bune texte deservind alăturate. Textele vor fi trimise pe adresa redacției și cele mai reușite vor fi publicate.





Zimbetul de aură boreală a apus

Misterul ei: simplitatea

Mulți și de multe ori au ținut să facă — vorbind de Ingrid Bergman — un fel de comparație cu compatrioata ei Greta Garbo: aceeași distincție, aceeași ținută artistică — așa se spunea și probabil că așa se și credea. Acum însă la dispariția actriței care de fapt (asa cum avea să spună cu îndreptățire partenerul ei din *Intermezzo*, Leslie Howard „Ingrid nu este o nouă actriță, este o nouă dimensiune actoricească în cinematograful mondial”), acum așadar un critic din țara ei natală, Suedia, a ținut să-i completeze pe acei Leslie Howard de acum mai bine de 40 de ani. „Ingrid Bergman, spune astăzi Torsten Jungstedt, depășea cu mult pe toate celelalte frumuseți date de cinematograful scandinav înainte de război. Prin talentul ei, Ingrid Bergman a eclipsat-o pe Greta Garbo și a costat considerabil la reputația cinematografului suedez”.

Suedeza care a eclipsat-o pe Garbo

Săptămînile trecute, cînd din Londra a venit stirea dispariției ei, emoția a fost într-adevăr mare în Suedia. Zărele au apărut în ediții speciale, și pe străzi domnea un fel de atmosferă de reculegere, de durere colectivă. „Numai tăcerea — a ținut să spună Ingmar Bergman unui prieten care l-a chemat la telefon. — numai tăcerea poate exprima durerea”. Pentru mulți oameni, în ajutorul celui de-al doilea război mondial, filmul în care apărea Ingrid Bergman alături de Leslie Howard a însemnat, dacă nu marele film, în mod sigur ultima imagine a unei lumi pașnice și umane înaintea prăpădului care avea să se extindă pe toate meridianele.

Se născuse în 1915 la Stockholm și rămăsese orfană de mică. La 19 ani a intrat la Conservatorul de artă dramatică din orașul natal și abia a terminat studiile că a și fost remarcată de un vîntor de talente, producător american Selznick și tat-o cu toată familia, adică soțul și fiica ei, Pia, instalată la Hollywood. Urmează *Casablanca* lui Curtiz, unde evoluează alături de Humphrey Bogart, un film care a impus-o pe primul loc în box-office. Cuplul acesta actoricesc a făcut într-adevăr carieră în istoria cinematografului și, într-o perioadă în care nu se născuse noțiunea de „poster”, imaginea celor doi din *Casablanca*, reprodusă la proporțiile unui afiș, avea să devină best-seller și, într-un fel, să fie un poster avant-la-lettre.

A lucrat în regia lui Hitchcock, i s-a decernat un premiu Oscar, îl înflințește pe Gary Cooper, în *Pentru cine bat clopotele*, unde ne plătuți de filmare îl veghează cu o învaloare prietenie, dar și cu o covârșitoare grijă de a-și auzi textul, Ernest Hemingway. Și intervine experiența italiană, transplantarea într-un cinematograf la vremea în care apărea o nouă privire: neorealismul. Apare *Stromboli* în regia lui Rossellini și începe desul de lungă ei perioadă italiană care a însemnat pe lângă o seamă de filme și cei trei copii, Robertino, Isabella și Isotta. Colaborează cu Renoir, cu Litwak și din nou un Oscar. Își extinde registrul interpretativ, alter-nînd drama cu comedia (emoționantă mi s-a părut insistența cu care actrița — răspunzîndu-i înăuturului regizor Ernest Opreșcu cu în-terviu luat la Cannes în 1973 și reproiectat de televiziunea noastră, ca un omagiu adus actriței, îi vorbea de nevoia de a juca în comedie, de a-i face pe oameni să rîdă, de a scăpa de grimasa durerii, de chipul mereu în-lăcrimat). *Vă place Brahms?*, dar și *Floare de cactus*, așadar. Și al treilea Oscar. În cariera ei: scena teatrală, pentru că și Ingrid Bergman simțea nevoia contactului direct, pe viu cu publicul. Joacă așadar la Paris ca și la Londra, *Ceai și simpatie*, o piesă intimista care a făcut multă vîlvă la vremea aceea) dar și *Sîntina Ioana* a lui Bernard Shaw. Cei care au văzut-o spun că juca cu acea învîntă de caracteristică talentelor care știu sau simt că dacă asupra lor nu se muncește fără pauză, se oțlesc.

Trăia destul de retrasă și de puțin vedetlică la Londra, unde evenimentul vieții ei erau vizitele copiilor, iar în singurătatea ei de sfetnic: pe Shakespeare și pe Strindberg. În opera lor spunea ea odată, găsesc toată lumea”.

Pe la începutul anilor '70 a lansat totuși în cele patru vînturi un strigăt de ajutor. „Aș vrea un rol de vizită mea, interesant și bogat”. Strigătul l-a auzit compatriotul ei Ingmar Bergman care l-a transmis că pentru ea pregătește un film și un rol. Avea să dureze cîțiva ani această pregătire, sau gestatie, adică pînă în 1978 cînd cei doi Bergman se înflinesc, pentru prima oară iar Liv Ullmann îl devine fiică pe ecran, în *Sonata de toamnă*, un mare film al lui Ingmar Bergman, al lui Ingrid Bergman și al lui Liv Ullmann, căci filmul are, ca și titlul său, o structură de sonată, încredințată de autor celor două mari interprete în aceste narațiuni cinematografice prin excelență suedeză.

„Nu va putea fi înlocuită”. Afiș a ținut să spună la aflarea acestei vești triste a dispariției marelui Ingrid Bergman, fostul ei partener, Anthony Quinn.

„Dacă n-aș fi văzut-o cînd eram mică, a mărturisit Monica Vitti, n-aș fi devenit actriță”.

Mircea ALEXANDRESCU

Cupluri celebre în istoria filmului: Ingrid Bergman...

...cu Gary Cooper în *Pentru cine bat clopotele*...

...cu Humphrey Bogart în *Casablanca*...

...și cu Anthony Quinn în *Vizita*...

chiar atît de străine artei scenice înăsu — în teatru decît a lăsat amintirea a vreo treiseci de spectacole prin care a trecut. A jucat 1700 de seri la New York în „Mister Roberts”, dar treaba asta e revelată acum cînd Fonda nu mai există. În schimb aproape 100 de filme rămîn dovadă concretă a trecerii acestui om deosebit pe pămînt. De la *Poleca* primul său-garant la *Fructele minții*, *My Darling Clementine*, *Jesse James*, *Trăind în Lincoln*, *De-bow incident*, 12 oameni minoși — ca și în-film doar cîteva repere din lungul și de-impliniri artistice pînă la ultima dintre ele. *Lacul aurit*, care poartă în sine indicările unei auto-biografii nemăsurate, Henry Fonda a în-scris o trăsătură Fonda pe firmamentul artei a șaptea.

Era din spîta unui Clark Gable, Gary Cooper, Spencer Tracy ori Humphrey Bogart, avea ceva comun cu fiecare dintre ei și în aceleși timp rămînea inconfundabil. Născut lui umană, carismă lui îl destină celor personaje care nu puteau suporta — ca și el — în afara platoului și în viața de toate zilele, nici micimea sufletească, nici (gama), mic-redreptățile, nici micșionarea. Henry Fonda, omul era într-adevăr un justițiar în purtarea unor aspecte ale vieții lui întime pe care unu au luat-o drept ușurință, în timp ce pentru ei acele aspecte însemnau tot altfel de dramă. Pentru că Fonda era un om cu simțul moralității foarte adînc așdit în el. A fost un cow-boy „curat”, un judecător integru, un inco-ruptibil și pe ecran ca și în viața de-făcure și, un respectuos pe ecran ca și în viața ai valorilor morale, al virtuților tradiționale. I se citeau în ochi, în privirea albastră, considerată de mulți, „o oglindă pentru americani”, i se citeau determinarea, inteligența, purtarea gîndului.

A avut o singură și mare obsesie: să mă-ncească. Cu cîteva luni înainte de dispariție, după ce încheiase filmările la *Lacul aurit* alături de fiica sa Jane și de Katharine Hepburn, marea și tirzia lui revelație actoricescă și umană, trebuind să suporte o nouă operație, și apoi o lungă imobilitate de convalescență, declara cu amarăclădine și chiar cu disperare: „Retragerea înseamnă moarte. Un om trebuie să muncească pînă la capăt”. E aici ceva din mesajul aceluia bătrîn hemingwayan care spunea că un om poate fi nimic și nimic dar nu întîmît.



cinema

Anul XX (237)

București, septembrie 1982

Redactor șef:

Ecaterina Oproiu

Coperta I

Marga Barbu și Iurie Darie, colegi de teatru, parteneri de film, doi actori de care filmul românesc are mereu nevoie.

Fotografii de Victor STROE

CINEMA,
Piata Școlii nr. 1, București 41017
Exemplarul 8 lei

Cilitorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM Departamentul Export-Import Press, P.O.Box 136-137 — telex 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3

Prezentarea artistică: Prezentarea grafică:
Anamaria Smigelschi Ioana Stănescu

Tiparul executat la
Combinatul poligrafic
«Casa Școlii» — București

