



Citiți în acest număr:

*Sens
interzis
violentei !*



Adela Mărculescu: foarte multe roluri în teatru, excelente apariții la TV, dar un singur rol în cinematografie, în filmul lui René Clair, «Serbările galante».

(foto: A. Mihailopol)



Candice Bergen: vedetă internațională la 20 de ani, rămîne pentru noi doar interpreta unor roluri ne semnificative în «Vin peștii» și «A trăi, pentru a trăi».

(foto: Rank Organisation)

CINEMA

ANUL VIII NR. 5 (89) MAI 1970

Redactor șef: Ecaterina Oproiu

Sumar

EPOCA NOASTRĂ

- 24 Atenție! Violența!
24 Anchetă: Sens interzis violenței!
9 Cronica unui posibil cineast — Iov
42 Film și anti-film, viață și anti-viață la Tokio
14 Actualitatea: Filmul unei dimineți de luni

Radu Cosașu
Constantin Teodori
Marin Sorescu
Ioan Grigorescu



FILM ȘI LITERATURĂ

- 37 Dacă treci riul Selenei... (V)
46 Bibliorama: «Sophia Loren»
de Magda Mihăilescu

Gelu Ionescu
Al. Racoviceanu



OPINII

- 6 Față în față cu Radu Beligan: «Văd șanse enorme!»
12 Trei filme, trei repere sugestive
Filmul românesc și ideile lui fixe:
18 Cum terminăm povestea?

Valerian Sava
Iulian Mereuță
Alice Mănoiu

PANORAMIC '70

- 20 Farmecul prezenței (Brașov '70)
4 Stop cadru pe activitatea platourilor românești
16 Foto-(d)-grame
44 Cinerama

Eva Sirbu



PROFIL '70:

- 22 Actorii noștri: Dana Comnea: a porni mereu
de la zero
30 Idoli de ieri și de azi: Alida Valli și amara ei
dulceață
41 Miniaturi subiective: Ovidiu Gologan, artistul
cu majusculă

Mihai Iacob
D.I. Suchianu
Alexandra Bogdan



SPECTATOR

- 15 Și gîndul e imagine
13 Secvențe afective: Leul cărunt
38 Curier

Ana Maria Nartî
Dorina Rădulescu



LETOPISET

- 40 Omul cu o sută de fețe: Alexandru Mihăilescu

Ion Cantacuzino



CRONICA

- 10 Pe ecrane: «Castelul condamnaților».
33 «Cadavrul viu», «Splendoare în iarbă»,
«Adelheid», «Ferestrele timpului»,
«Să uci o pasăre cîntătoare»
40 Documentarul: Să mergem mai departe (II)
17 Cinemateca: Amorul e pe terminate
36 Tv. Orele luminescente

Călin Căliman
D.I. S.
Valentin Silvestru

Prezentarea artistică: Radu Georgescu

CINEMA

Redacția și administrația:
Piața Științei nr.1—București

Prezentarea grafică: Ion Fîgărășanu

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Științei» — București

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





Cinema Problemele educației socialiste a tineretului cu mijloacele artei sînt la ordinea zilei și cer o dezbateră tot mai profundă, în lumina moralei noastre comuniste. Recent, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat apăsător rolul artei în procesul etic atît de amplu, prin care trece azi lumea românească: «Să veghem ca conținutul educativ al operelor și lucrărilor de artă, al emisiunilor de radio și televiziune, al filmelor și altor manifestări artistice să fie mai direct îndreptat spre formarea conștiinței socialiste, spre combaterea unor stări de lucruri negative din societate, ca toate acestea să contribuie într-o mai mare măsură la promovarea concepțiilor noastre despre lume și viață... În lupta împotriva diferitelor manifestări antisociale rolul acestor mijloace de educare devine hotărîtor»...

În acest număr revista noastră acordă o atenție specială uneia dintre cele mai acute probleme ale actualității cinematografice: persistența — în cantități uneori alarmante — pe ecranele noastre, a unor producții străine, de proastă calitate, în care violența, agresivitatea, sălbăticia umană sînt prezentate dintr-o perspectivă care le face nocive nu numai pe plan estetic, ci și pe plan social, atîtînd tocmai la «promovarea concepțiilor noastre despre lume, viață și artă»... Credem că efortul nostru va suscita întregul interes al cititorilor noștri maturi și mai puțin maturi.

cititi în pag. 24 anchetă «Sens interzis violenței» și articolul «Atenție violența»!

Un film foarte muzical

Anca Pandrea, studentă în anul al IV-lea la I.A.T.C. face parte din distribuția filmului «Cîntecele mării», alături de Natalia Fateeva, Dan Spătaru, Ion Dichiseanu, Ștefan Bănică și alți colegi ai lor, români și sovietici.

Coproducție cu studioul Mosfilm, filmul se turnează

în regia lui Francisc Munteanu, care debutează astfel și el într-un gen nou, urmînd un scenariu pe care l-a scris împreună cu Boris Laskin și avîndu-l ca operator pe Alexandru Selenkov. Va fi un film color și... foarte muzical: Dan Spătaru ne va delecta cu nu mai puțin de 14 cîntece.



Anca Pandrea, încă studentă

Francisc Munteanu... debutant



Carte de vizită pentru «Serata»

Am rugat-o pe regizoarea Malvina Urșianu, care este și autoarea scenariului «Serata», să redacteze un text de prezentare a viitorului său film. Iată-l:

«Un film a cărui acțiune se petrece într-o singură noapte: din amurg pînă în zori. Dar este acea noapte care a împărțit în două istoria. Evenimentele excepționale pot oare dezbăli mai bine caracterele, decît întîmplările diurne? Nu credem aceasta. Și unele și altele pot contura la fel de bine un caracter, dacă unghiul ales pentru comentarea lui poate surprinde, cel mai expresiv, obiectul investigat. Credem mai curînd că evenimentele excepționale colorează mai net, proiectează în supradimensiuni, iluminează în clar-obscur, deci cer o particularitate în tratarea artistică, iar în această tratare o perfectă unitate de stil.

În filmul «Serata», fără să avem de-a-face cu ceea ce se cheamă o frescă, avem mai curînd o anfiladă de portrete, care alcătuiesc împreună portretul moral complex al unui moment extrem de dramatic al istoriei noastre apropiate. Radu Beligan, György Kovacs, George Motol, Silvia Ghelan, Silvia Popovici, Mihaela Juvara se află în fruntea distribuției filmului».

Tovarăși beneficiari!

În loc să sară să stingă focul, împreună cu puținii vecini generoși, cunoscutul documentarist laureat, Jean Petrovici, care filma din întîmplare în apropierea unei case subit cuprinsă de flăcări, a schimbat doar unghiul aparatului și s-a apucat să filmeze tacticos dezastrul. Din aceasta ar fi rezultat, după cum ne relatează redactorul studioului «Alexandru Sahia», Marlon Constantinescu și regizorul mai sus numit, două filme-anchetă. Avid, după cum se știe, de cazuri și situații excepționale, Jean Petrovici descoperise, grație providențialului incendiu, un șir de istorii și reacții umane inedite. De aici șansa unui film autentic, despre curaj și lășitate, despre mari pasiuni de o viață și mici neglijențe de o clipă, despre banala indiferență și sublimă solidaritate umană. Comandamentul pompierilor din Capitală, prețuind cum se cuvine inițiativa cineastului, s-a arătat, la rîndu-i, interesat în realizarea

filmelor. Dar ca beneficiar, ar prefera ca filmele în cauză să se ocupe mai degrabă de istoria celor două siguranțe supracalibrate care au declanșat incendiul. Iar noi venim și spunem: — Tovarăși pompieri și tovarăși din alte departamente care comandați filme la studioul Sahia, nici nu

știți cît de mult înțelegem dorința dumneavoastră ca filmele pe care le plătiți să fie cît mai eficiente și mai folositoare scopului urmărit. Nu credeți însă că oamenii au, într-un fel sau altul, o legătură, cel puțin tot atît de directă, cu incendiile, ca și cele două siguranțe supracalibrate?

Ilarion Ciobanu și Ion Besoiu

Conlocutorul nostru, care ar fi oarecum unul și același cu excelentul actor de film Ilarion Ciobanu, își îmbogățește în secret filmografia personală, figurînd ca asistent de regie pe stălele studioului «Alexandru Sahia».

— Dar ce are comun actoria cu documentarul, dragă Ilarion?

— Are.

— Vrei să dai o pildă regizorilor de la studioul «București»?

— Nu, mergînd cu echipele pe teren — și am mers pînă acum cu vreo 12 — văd o mulțime de personaje pe care le-am făcut sau am să le fac.

— N-ai o fotografie de lucru, ca regizor?

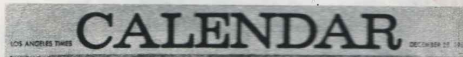
— Nu. Nu e nevoie. Eu nu

sînt Amza Pellea, nici Ion Besoiu.

— Apropo, Ion Besoiu face cel mai bun rol al lui de pînă acum. În «Mihai Viteazul», în chip de Sigismund Bathory. Aproape îl uitasem, cu ritmul acesta de lucru de la Buftea, cînd l-am revăzut recent într-o secvență filmată. Între noi fie vorba, este excelent, apare, aproape pe neașteptate, ca un actor de cinema de mare ființe dramatică. Îi vom da fotografia chiar în numărul următor.

P.S. pentru studioul «București». Pe cînd un rol de anvergură pentru marea vedetă virtuală a ecranului românesc, care este Ilarion Ciobanu?

Activă și prosperă



Pe malul atît de cinematografic al Pacificului, nu departe de Hollywood, ziarul «Los Angeles Times» publică în pagina întîi a suplimentului său artistic un foarte amplu articol al publicistului american Herbert G. Luft, care a vizitat anul trecut țara noastră și a luat cunoștință de unele realizări ale cinematografiei românești.

Articolul, intitulat «Industria română de film — activă și prosperă», conține un scurt dar cuprinzător istoric al filmului românesc și o descriere amănunțită a platourilor, a aparatului și a condițiilor de lucru de la studiourile «București» și «Alexandru Sahia». Capitolul dedicat realizărilor artistice se oprește la coproducții și la filmele de inspirație istorică.

Citim, astfel, în ziarul californian:

Rumanian Film Industry Alive and Thriving
BY HERBERT G. LUFT

and a silver medal in Moscow. "The Hawks" (1965) proved that Dragan had become a master of the historical metier immensely skilled in the rhythmic movements of masses and in the staging of romantically embroidered battle scenes, something he perfected in his historical epic, "The Column" (1967-68).

Dragan manages the thousands of riders and soldiers admirably but concentrates more on human expression, the inner feelings of the characters, the emotions and sentiments that enliven the heroes making them art like people in real life.

Buftea Km 25

Salt
la antipozi

Iurie Darie, Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, Dumitru Furdul, Jean Constantin, Puiu Călinescu, Dem. Rădulescu — iată o distribuție de comedie «forte». La ea s-a oprit Mircea Drăgan pentru «Brigada mărunțișuri», film a cărui turnare a început luna trecută. Cuiul pe care regizorul îl poartă actorului și distribuției, văzute ca elemente esențiale ale succesului, par astfel să se reconfirmă și în acest salt la antipozi pe care Mircea Drăgan îl face de la filmul istoric la comedie.

Cele mai spectaculoase filmări

din istoria cinematografilei române vor avea loc în curând pe Valea Neajlovului, la Călugăreni, pe locurile unde cu trei secole și jumătate în urmă s-a desfășurat istorica luptă a lui Mihai Viteazul. E de așteptat ca până în luna august regizorul Sergiu Nicolaescu să predea copia standard a acestui film de mare interes.

Un eveniment deosebit

din punctul de vedere al frecvenței regizorilor pe platouri, este intrarea în producție a filmului «Așteptarea», de Șerban Creangă, cu un scenariu de Horia Pătrașcu. Lucru rar, la numai câteva luni de la premiera filmului său de debut, «Căldura», Șerban Creangă se află din nou în spatele aparatului de filmat, pentru a ne relata de astă dată povestea unui bătrîn mecanic de locomotivă — rol scris pentru Ștefan Ciobotărașu.

O atmosferă optimistă

domnește la direcția studioului «București» în legătură cu intrarea în producție a celui de al 13-lea film care contează pentru anul 1970 («Serata» de Malvina Urșianu), film cu care planul studioului pentru acest an — stabilit la cifra de 13 filme — se consideră satisfăcut. Iată lista completă a celor 13 pelicule: 1-2. «Mihai Viteazul», în două serii;

3.4.5. «Haiducii», cu trei noi serii; urmează două filme turnate în 1969:

6.7. «Sentința», coproducție româno-maghiară în regia lui Ferenc Kosa și «Castelul condamnaților» de Mihai Iacob, deja vizionat și

8.9. două filme de montaj din material de arhivă, la care ne-am referit în numărul trecut: «București, București» și «Document»;

10, 11. sîntem astfel la poziția 10, pe care se situează comedia «Brigada mărunțișuri». Urmează alte patru titluri între care «Cîntecele mării», filmul muzical al lui Francisc Munteanu și filmele la care ne-am referit mai sus;

12. «Așteptarea»

13. «Serata».

Cum sîntem încă în primăvară, cum studioul a realizat în anii trecuți și cite 15 sau 16 filme și cum toate organismele specializate apreciază că la Buftea s-ar putea de pe acum produce anual 20 de titluri de film, e de așteptat ca sentimentul de optimism pomenit în subtilul nostru să devină chiar pe parcursul acestui an mai eficace, în așa fel încît producția studioului să se apropie mai repede de nivelul posibilităților sale.

Nicolae Breban regizor

Dintr-un dialog particular cu scriitorul Nicolae Breban, aflăm despre perspectiva sau intenția transunerii pe ecran a unor idei și sugestii preluate din romanul său «Animale bolnave». Scriitorul se află într-un stadiu avansat al elaborării scenariului după propriul său roman, cu dorința de a semna și regia filmului. Distribuția virtuală ar fi de asemenea schițată: George Constantin, Marin Moraru, Mircea Albulescu. Doar rolul Irinei, eroina fascinantă și dificilă a romanului de succes mai sus citat, ar rămîne sub un mare semn de întrebare.

În raportul anual

al direcției Studioului «București» am găsit și numele unora dintre regizorii pe care nu i-am înțîlnit de mult pe platou. E vorba despre cîteva proiecte cu totul demne de considerație, al căror grad de probabilitate nu poate fi însă apreciat decît de redacția de scenarii. Le cităm cu consimțămîntul și prin amabilitatea redactorului-șef al studioului, Dumitru Carabăț: «Bietul Ioanide» în regia lui Liviu Ciulei, după romanul lui George Călinescu; «Jocul cu moartea» de Iulian Mihu, după romanul lui Zaharia Stancu; «Fram, ursul polar» de Mircea Săucan, după Cezar Petrescu; «Surîsul Hiroșimei» de Savel Stîpîl, după poemul lui Eugen Jebeleanu. «Moromeții» lui Marin Preda ar prileji în această ordine ideală, debutul în regia de film al lui Lucian Giurghescu.



Colea Răutu și Nucu Păunescu într-o... a treia ipostază

6 serii de haiduci

Așteptînd noile rezultate artistice pe care le va da regizorul Dinu Cocea, în strădania sa de a transpune pe peliculă scenariile haiducești semnate de Eugen Barbu, împreună cu Dumitru Opriș și cu regizorul însuși, reproducem o imagine a studentei Carmen-

Maria Strujac, costumată în rolul Caliopei și un cadru de film cu Nucu Păunescu (Vodă) și Colea Răutu (Mamulos). Cele două noi ipostaze cinematografice ale eposului popular, anunțate într-un număr anterior al revistei noastre, au produs între timp o a treia

ipostază. Reamintim și completăm titlurile noi ale serialului: «Zestrea domniței Ralu», «Săptămîna nebunilor», «Haiducii lui Șapte-cai». Ele se adaugă celor trei serii din anii trecuți: «Haiducii», «Răpirea fecioarelor» și «Răzbunarea haiducilor».

O Caliope romantică? (Carmen-Maria Strujac)



față
in
față
cu:

radu

BELIGAN: // vād ȘA

Cinema

— Aveți un loc, așa zice, asigură în orice istorie a cinematografului românesc, prin rolul din «Noaptea furtunoasă». Ați creat un personaj plin de grație și de pregnanță în același timp, cu alură pur cinematografică, într-un moment când la noi experiența actorului de film și cea a regizorului de film erau foarte reduse.

— Ei, cum vă explicați dumneavoastră — eu nu pot să-mi explic — că această carieră a mea cinematografică s-a oprit acolo?

— Cum s-a oprit acolo?

— Da, pentru că socot că tot ce am făcut după aceea nu prezintă nici un fel de interes.

— Ați mai creat, de altfel, chiar sub aceeași regie, a lui Jean Georgescu, câteva crochiiuri în schițele cinematografice după Caragiale...

— Da, bine, dar fără un interes prea mare.

— Ați apărut într-un film de Ion Popescu Gopo, «Pași spre lună», unde de asemenea aduceți un anumit gen de umor modern, parodic.

— Nu sint de părerea dumneavoastră. Cred că «Pași spre lună» a fost o catastrofă personală.

— Personală? Eu nu cred că un actor poate fi «catastrofal». Poate filmul, vreți să spuneți. Dar actorul? Vina lui, în film, e oricum redusă cu 75%.

— Cum vă explicați dumneavoastră în acest caz — așa vrea să inversăm...

— Am impresia că inversăm rolurile!

— Tocmai — ...că o țară care are o pleiadă de actori senzaționali, din toate generațiile, n-a reușit să dea actori mari de film, cu o excepție sau două.

— Eu n-aș da răspunsul că nu există roluri. Poate că nu există regizori. Dumneavoastră ce părere aveți?

— Într-un domeniu destul de delicat.

— Adică, mai precis, poate că nu există suficienți regizori sau cei care există nu se manifestă. Fiindcă cinematograful e o artă foarte complicată. Personalitățile izolate nu reușesc nici ele să se afirme integral și nici să afirme o școală.

— Eu cred că un popor are anumite talente. De pildă, noi, românii, cred că sintem foarte talentați în poezie, în muzică, în teatru. Nu cred că avem aplicații speciale pentru această artă, filmul.

— Dar n-avem încă o experiență suficientă — și atunci concluzia nu e pripită?

— E pripită, probabil, pentru că producția este restrinsă — ceea ce este amuzant întotdeauna e că recurgem mereu la sloganul «primul film românesc» în cutare sau cutare gen. Or, ca o primă condiție, așa cum la începutul literaturii noastre «s-a dat lozincă»: «Scrieți, băieți, numai scrieți!» așa ar trebui să facem acum: o cantitate imensă de filme — 80% mizerabile sau mediocre, dar din această cantitate s-ar alege câteva vocații.

— De fapt, orice capitol de istorie a filmului începe cu cifele producției.

— Acum, ce se întâmplă, eu am să vă fac o mărturisire destul de neplăcută

pentru mine. N-am văzut filme românești decât foarte puține.

— E o mărturisire care ni se face destul de des. De obicei, noi o omitem din textele interviurilor, fiindcă n-avem timp să o explicăm. Să încercăm totuși. Probabil că vedeți filmele care contează.

— Da, am văzut filmele lui Pintilie, am văzut «Pădurea spînzuraților» al lui Liviu Ciulei și filmele lui Dinalte.

— Veniți deci la ceea ce spuneam, că la regie ar trebui să ne referim îndeosebi.

— În ce mă privește, pînă recent, când am fost solicitat într-un mod impresionant de insistență și flant pentru mine de către Malvina Ursianu, nici un regizor de film nu și-a exprimat dorința să facă ceva cu mine, crezînd cu adevărat în posibilitățile mele de actor de cinema, cu excepția lui Jean Georgescu, la începuturile mele de acum un sfert de secol.

— Totuși ați mai apărut într-un număr de filme...

— Dar nu au fost filme, au fost ecranizări după piese de teatru, ecranizări făcute în condiții destul de modeste, cu mina stîngă. După un scenariu original n-am mai jucat de la «Răsuna valea».

— Dar câteva experiențe cu un număr de regizori de film ați mai avut. Fără să nominalizăm, care ar fi observațiile dumneavoastră de ordin artistic, global așa zice, față de nivelul acestor obșnuit al regiei noastre de film? Cum vă simțiți ca interpret în fața aparatului de filmat?

— Mă simt întotdeauna foarte stîngher. Cum să vă spun, eu cred că sint un artist autentic, un artist care nu face nimic pînă ce nu simte adevărul de viață. Or, mi s-a întîmplat extrem de rar să încerc această senzație cînd am făcut cinematograful. Am simțit întotdeauna o artificialitate, nu m-am simțit niciodată à l'aise, în libertate interioară totală. Nu știu dacă asta vine de la scenariu, de la inabilitatea regizorilor în a crea relațiile și lumea de acolo, din film...

— Sau poate de la tehnica filmării?

— Nu, cred că senzația vine din inhibiția mea față de minciuna artistică. Bine, sigur, la teatru e ca și cum ai intra într-o baie care se încălzește treptat. Aici trebuie să te arunci dintr-un foc într-un bazin rece sau într-unul fierbinte, fără o preparare graduală. Asta este însă o tehnică care se poate învăța. Și nu cred de loc în diferențierea care se face între actorul de teatru și cel de cinema. Marii actori — Raimu, să spunem, unul din uriașii acestui secol — sint egali de mari și în teatru și în cinema. Și Henri Fonda, și alții.

— Dar dumneavoastră care nu sînteți numai actor, ci și conducător al unei instituții artistice cu tradiție și prestigiu în cultura românească, cum ați vedea apariția unei școli de regie de film?

— Să mă ierte Dumnezeu, eu nu cred că asta se poate face prin institute. Eu sint de părerea artizanatului. Se învață întotdeauna aceste meserii lucrînd, lucrînd pe lîngă maeștri. Așa, ca în Renastere, în ateliere. Cum se întîmplă și în teatru. Toți actorii, fără excepție, încep prin a-și alege un model. Și eu am avut modele — două, trei.

— De pildă?

— O să rîdeți, la început a fost Storin. Eu am început prin a juca roluri de dramă și de tragedie sumbră. Și de fapt și acum eu socotesc că vocația mea, mai ales în cinema, nu ar fi aceea de actor de comedie, ci de actor serios, în filme de dezbatere.

O școală de film?
Să mă ierte Dumnezeu,
eu nu cred că
arta se poate
face prin
institute

Am
o părere
pozitivă
despre
eroul
pozitiv

Cred că el
există
în
realitatea
noastră

Mi-ar place
să joc povestea
unui învățător
care se duce
într-o misiune
apostolică

După aceea, modelele mele au fost lancovescu și Timică, doi actori foarte opuși ca structură și temperament. Ca un artilerist care, avînd o țintă, trage ici, trage colo și face media ca să nimerescă punctul exact, așa și tînărul învățăcel își alege modele diferite, potrivit tendințelor lui interioare și din ele toate, după ce la un moment dat le neagă, le azvîrle, își formează propria lui personalitate, citeodată chiar în conflict cu maeștrii, învățînd de la ei și în același timp combătîndu-i.

— Dar la noi se consumă mult foc de artilerie — nu de către învățăceli — combătîndu-se ceea ce se numește mimetismul unor regizori.

— A, nu, acest așa-zis mimetism este absolut necesar în arta noastră!

— Ați spus că nu există o separație între actorul de teatru și cel de film. Ați spus același lucru despre regie? Și, în această ordine de idei, printre oamenii pe care-i cunoașteți în arta românească, în literatură, în teatru, vedeți niște șanse noi pentru regia de film?

— Văd enorme șanse! Nu-i nici un secret că cei mai buni regizori de film sint deocamdată regizori excelenți de teatru. Mă refer la Ciulei și la Pintilie. Sint convins că mulți regizori de teatru și mulți literați care au această vocație ar putea să facă lucruri extrem de interesante în cinema. Îi aștept cu mult interes pe Esrig. Păcat că Horea Popescu nu mai face film. Aflu că Breban și Everac și-au manifestat dorința să-și regizeze propriile scenarii. Vlad Muger este autorul unui excelent scenariu despre Luchian și ar vrea să-l turneze...

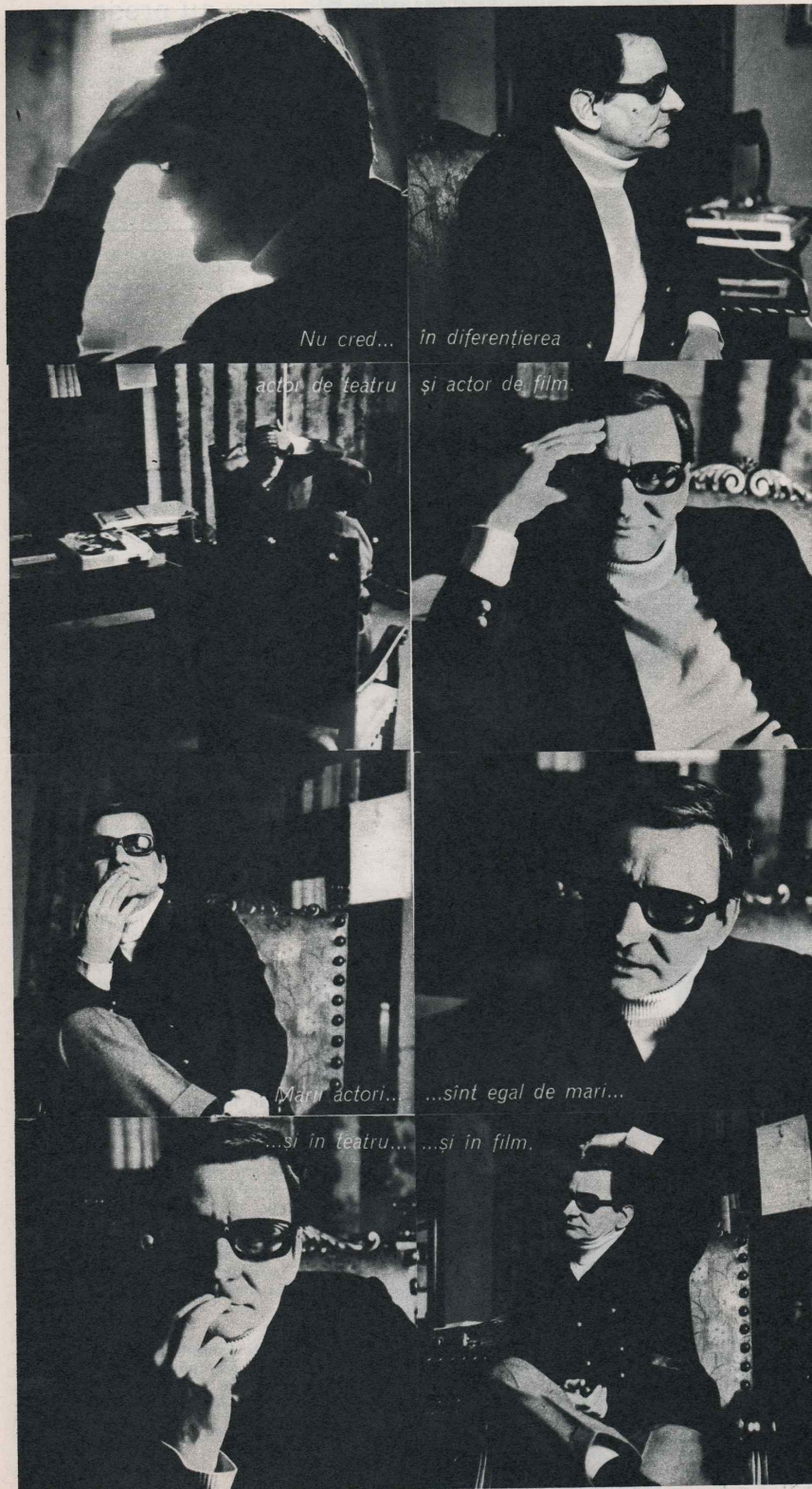
— Dar ce facem cu «specificul», cu tehnica?

— Cred că nu spun un lucru prea hazardat afirmînd că astăzi tehnica nu mai e o problemă. Cotteau mărturisise odată, la un juriu la Cannes, că a constat cu stupeoare că astăzi oricine știe să manevreze un aparat de filmat, că asta nu mai e o problemă, că problema e arta povestirii... Mie mi-a povestit Laurence Olivier cum a făcut el primul film, «Henric al V-lea». Cînd a avut ideea să ecranizeze tragedia shakespeariană, s-a dus la producător și i-a propus ecranizarea. Producătorul a găsit ideea excelentă și a spus: — Da, dar cine s-o facă? Zice: — Am s-o fac eu. — Bine, dar dumneata n-ai trecut niciodată în spatele camerei. Cum putem investi milioane de lire, cînd dumneata nu ai nici cea mai mică experiență? Olivier a ținut totuși moriș să facă filmul, pînă la urmă producătorul a cedat, ideea era prea seducătoare și rezultatul e cel pe care-l știu. Așa s-a născut antologica secvență a asaltului cavaleriei unde s-a folosit un travelin de cîțiva kilometri... Asta dovedește că învățarea tehnicii e o glumă. De altfel, cei care au făcut revoluție în cinema sint cei care au călcat regulile cunoscute.

— Au fost actori, ingineri, critici, pictori. Toți vin de undeva, de obicei. Și atunci, dacă vorbiți despre șanse și resurse, ca să revenim la problema aceasta delicată, gravă, a însăși vocației noastre pentru cinema, cu alți mulți n-ați avea dreptate. În doiaia dumneavoastră inițială. Cunoșcînd literatura, arta românească, substanța și factura noastră spirituală, ce ne-ar lipsi ca să putem afirma această artă nouă, care bineînțeles nu e sumă și nici măcar sinteza acestor virtualități, dar...

— Știu că dumneavoastră sînteți gata să-mi puneți pe masă toate altele. Cine face prîjitura? Asta e! Eu avem o bunică care era foarte pricepută la bucătărie și tot timpul i se cereau rețete. Și-mi aduc aminte că o cukoană a insistat într-o zi: — Spune-mi și mie, zice, cum faci

INSE ENORME!"



Nu cred... în diferențierea
actori de teatru și actor de film.

Marii actori... ...sint egal de mari...
...și în teatru... ...și în film.

plăcinta cu mere, că e colosală! Bunica s-a gândit puțin și-a zis: — Mă spăl pe mâini, mă pieptăn frumos, îmi pun un șorț și fac plăcinta cu mere.

— Bine, dar bunica dumneavoastră avea vocație.

— Dar poate că noi n-am stîrnit încă această vocație a cinematografului. Poate că nu i-am dat prilejul să iasă la suprafață. Poate că există și nu e văzută, ca un izvor care încă n-a răzbit.

— Dumneavoastră, de pildă, ați avut cîteva apariții pe ecran care, după părerea unora, v-ar consacra unui anumit tip de personaj contemporan, unui anumit gen de «erou pozitiv». Ce spuneți despre această formulă?

— Eu am o părere pozitivă despre eroul pozitiv. Cred că acest erou există în realitatea noastră și dacă am un reproș de făcut în general artei noastre contemporane este că ea se ocupă mai mult de eșecuri decît de succese. În această foarte dramatică și patetică pasiune care e construirea socialismului există oameni minunați care sînt prea puțin văzuți.

— Dar ce eclipsează și ce ar putea să ne redescopere valențele reale ale eroului pozitiv? Ați fost, de pildă, «șeful sectorului suflători»: un spectacol reușit, interesant și apoi filmul respectiv...

— Cred că spectacolul a fost mai reușit decît filmul.

— De ce?

— Scenariul inițial a fost modificat pînă la pierderea grației și inefabilului pe care îl degaja. «Buftea» așează fantezia pe patul lui Procust și o ajustează după un «stas» și un gust propriu.

— Spuneți-ne la ce filme românești visați dumneavoastră?

— A fost o vreme cînd am vrut să întreprind teatru, să mă duc să studiez regia de film la Moscova, prin 1955. Simțeam în mine un potențial care-l depășea pe cel al simplului actor.

— Și de ce v-ați gîndit tocmai la film?

— Pentru că e domeniul în care creatorul absolut e regizorul.

— Atunci trebuie să fi avut în minte, dacă nu niște filme, cel puțin niște imagini virtuale de film — apropo de vocația noastră pentru cinema! — pe care cred că o avem, numai că trebuie găsită, precizată ca factură și tonalitate...

— Cred că aș fi fost un regizor al filmului psihologic, în orice caz nu eram un om care să folosească exteriorul, marile demonstrații spectaculoase. Aș fi mers cu microscopul spre sufletul omenesc și relațiile lui cu lumea înconjurătoare. Ce film românesc aș fi făcut din «Șteaua fără nume» pe care a stricat-o Colpi! Aș vrea să fac un film despre conflictul dintre artist și birocrație. Sînt un romantic, nu?

— Probabil.

Interviu realizat de:

Valerian SAVA
Foto: A. MIHAILOPOL

IRINA GÂRDESCU

Studioul Sabia

Premiul colaborării cu presa

dacă ar exista, ar trebui acordat, în cadrul cinematografiei noastre — nu încape nici o îndoială — studioului «Alexandru Sahia».

Se știe că una dintre cotele care definesc popularitatea și modernitatea unei vedete de film este ceea ce se numește

simțul presei

un al n-lea simț, cu totul special, care înzestrează persoana în cauză nu numai cu șanse publicitare sporite, dar și cu un semn distinctiv de ordin cultural, probind capacitatea de comunicare și civilizația dialogului.

Studioul de filme documentare, științifice și jurnale de actualități și-a descoperit, incontestabil, această virtute și o cultivă. E singura instituție din câmpul cinematografiei noastre care a permanentizat și aproape a instituționalizat contactele cu presa, mergând pînă la formula unei colaborări angajante, în cadrul unui festival anual intern, la care juriul îl formează criticii și cronicarii cinematografici.

Recent, studioul «Alexandru Sahia» a luat inițiativa unui nou pas în întîmpinarea presei: invitarea periodică, trimestrială, a redactorilor rubricilor de film ale ziarelor și revistelor pentru vizionarea unei selecții de filme produse de studio. Onorată, ca și în alte dăți, de prezența mereu îndatoritoare, d'al capo al fine, a directorului studioului, tovarășul Aristide Moldovan (nu putem să nu amintim în această ordine de idei anonimatul în care se desfășoară conferințele de presă pentru lansarea filmelor studioului «București», la care nici producătorul, nici distribuitorul nu participă), întîlnirea nu a avut totuși nimic formal sau protocolar. Ea a fost de fapt un prilej de lucru: redactorii studioului, Ion Bădiță și Ioana Popescu, au prezentat informări asupra noilor documentare și filme științifice intrate în producție; totodată, studioul n-a pierdut ocazia să distribuie invitaților un chestionar, cu rugămintea ca filmele vizionate să fie notate, media opiniilor presei de specialitate urmînd să contribuie la definirea unor aspecte ale politicii studioului.

Palmares trimestrial

Dintre filmele trimestrului I, cele mai mari medii le-au obținut:

1. «Pe cîmpul alb», documentar științific despre litere și semne, de Alexandru Sirbu.

2. «Pe cerul Alunișului», reportaj-medalion despre pasiunea cosmosului, de Ion Bostan.

Un film care, printr-un alt curs al mediilor, s-ar fi putut de asemenea plasa în fruntea palmaresului este «Marinari de cursă lungă», ciné-vérité la Constanța, de Eugenia Guțu.

Post scriptum: Niciunul dintre cronicarii cotidianelor centrale nu a răspuns invitației de a participa la reuniunea amintită. Cărei publicații i-ar reveni atunci, în revanșă, un virtual Premiu al colaborării cu cinematografia?

Era încă elevă, cînd regizorul Gheorghe Munteanu hotărîse să încredințeze primul rol feminin pentru filmul «Patru pași spre infinit», Irinei Gârdescu. Criticile au consemnat atunci promisiunile unor non-profesioniste. Astăzi, după rolurile din «Cerulea începe la etajul trei», «Ultima noapte a copilăriei», filmul maghiar «Vadul iadului», «Gaudeamus Igitur», «Castelul condamnaților», «Mihai Viteazul», și chiar o prezență pe scena Naționalului din București în «Vedere de pe pod», Irina Gârdescu nu poate fi considerată altfel decît un actor profesionist. Îi dorim să nu dezamăgească niciodată încrederea publicului.

IOV

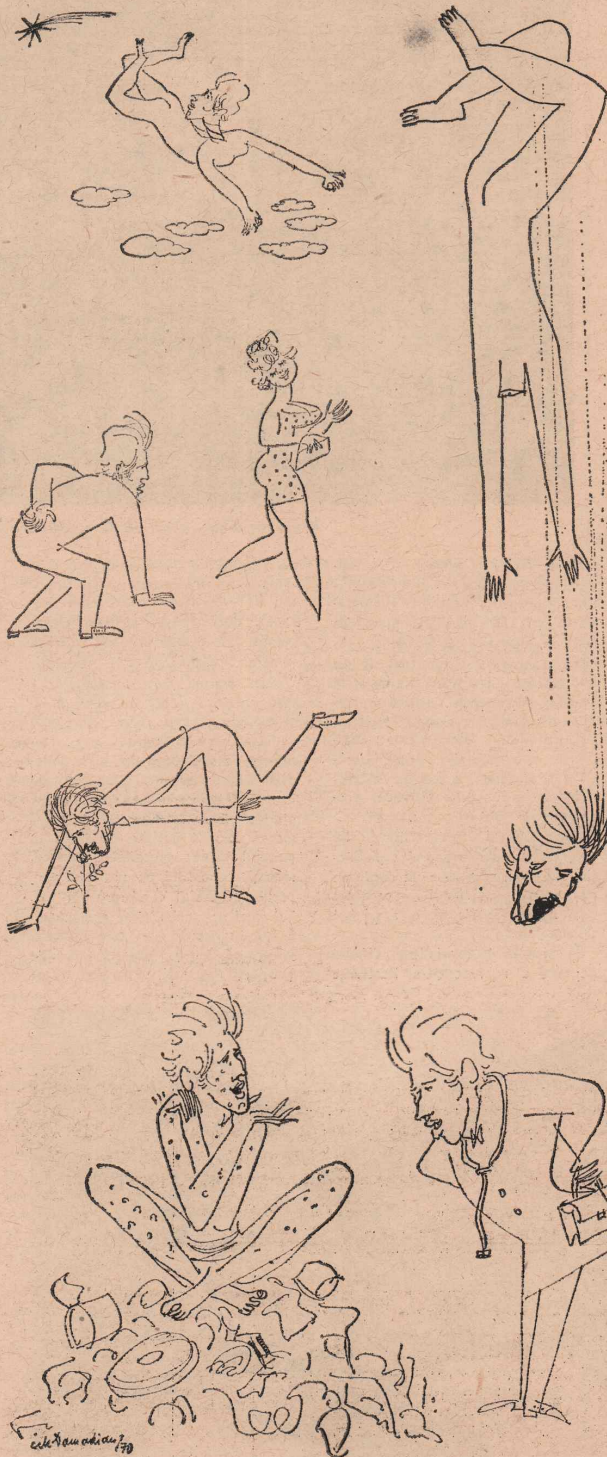
Ar trebui să se facă,
din când în când,
și câte un film critic
despre film

Cinema

Ai vrut să te uiti la cer și ți-a scîrbit ceafa. Ți-a venit deodată să vezi cerul — parcă ar fi fost cine știe ce. Poate trecea vreun avion, ori vreo cometă, ceva prin dreptul tău. Cu traiectoria pe aproape, cine știe. Și deodată scîrbit! — ceafa. Ți-ai lăsat apoi capul în pămînt și a luat-o în jos cu o viteză extraordinară — 370 de kilometri pe secundă. Dar asta e accelerația gravitațională ai zis, nu se poate. Ce are cu capul meu? Abia l-ai prins. Cînd să-ți ridici privirea spre o față care venea spre tine, dar s-a dovedit ducîndu-se, ai făcut lumbago. Ai vrut să miroși un trandafir și ți-au ieșit bube la nas. Doamne, că n-oi fi Iov? Auzi, Iov? Tocmai eu? Doamne, să nu mă umpli de bucele tale că nu rezist. Te înjur de la prima usturime.

Cu această mică parabolă voiam să sugerez că cinematografia ca artă are și ea o mie și una de bube. Ne-am străduit de-a lungul acestei rubrici să lămurim multe dintre ele, punînd, ca să zic așa, degetul pe rană. Cine nu-și amintește de capitolele noastre despre esențele cinematografului ca *atare* — înseamnă că nu le-a citit. Vom căuta să venim acum cu niște precizări.

Ca și Iov, care se îndoiește de credința sa, cinematografia se îndoiește de virtuțile sale reale. E aici un realism rușinat, un idealism rușinat, un impresionism și un expresionism rușinat. Adică nimic nu e dus pînă la capăt, totul e filmat cu o mină tremurătoare. Nu ați văzut că unele imagini se clatină? Un frumos film *clătinat*, dar bazat în întregime pe acest joc de umbre și lumini, s-ar putea face (altul decît s-a făcut nu demult) după excelentul scenariu care e cartea lui Boris Vian „Spuma zilelor”. Deși nu cred că voalul vorbelor așa de fin țesute poate fi în întregime captat pe peliculă. Fenomenul de narcisism care e prin excelență generator de artă apare în cinematografie întors: *Narcis se uită în baltă legat în ochi*. Dar asta nu se poate. Ori ești Narcis ori ești Baba-Oarba! Cu aceasta atingem altă chestiune, intrăm chiar în esența cinematografului, în fibra ei intimă. Bazat pe *arătare*, filmul uzează în secret de acea veche filozofie orientală: caracterizează arătînd ceva. E cunoscută legenda cu ulciorul așezat în mijlocul unei curți. Doi inși au fost rugați de un înțelept să-l definească concis. „E frumos” — a spus primul. „Bun răspuns”, a spus filozoful. Cel de al doilea însă a dat



„Doamne, că n-oi fi Iov?”

cu piciorul în ulciog, făcîndu-l tîndări. „Dar acest răspuns e și mai bun”, a spus înțeleptul. Filmul e pregnant și categoric ca un șut în ochiul nostru de sticlă. El caracterizează în mișcare lucrurile, le numește. Aici stă și un defect al lui: mereu în goană, niciodată nu apucă să contemple.

De la *arătare* trecem la *arătări*. Cine apare pe ecrane? Tot felul de tipi, de tipe alese după criteriile de fotogenie. Se îmbracă, se dezbracă, se fac a muri, a învia și e o prefăcătorie de te doare capul. Dar nu e asta buba. A-ți etala ovalul feței, lungimea genelor, a părului, albeața ochilor și a gîndului e, la o analiză mai atentă, tot una cu a-ți dezveli mina ciungă și a te țiri pe coate la colț de stradă, lov stătea pe grămada de gunoi, plin de plăgi. Vedeta cutare stă pe mormanul de diamante, scîlînd care mai de care, de-ți ia ochii. Așa că-ți vine să zici: *săraca!* Un sentiment de milă provoacă uneori și frumusețea în filme, pe cuvînt de onoare. Se verifică aici catharsisul. Arta acționează asupra noastră prin milă, trebuie să ți se rupă inima de jale, ne purificăm prin milă, deci cinematograful e aristotelic. Da, dar...

Întorcîndu-ne la legenda cu Iov, am revela și alte aspecte. Văzînd ceilalți eroi biblici că acest confrate al lor ajunge, deși cu bube în cap, un fel de celebritate mondială, nu le-a prea convenit situația. Lui Moise, lui Isac și altora. „Ce tot stă așa pe grămada de gunoi și cotcodăcește de cîte ori îi apare un coș în obraz? — și-au zis. Aud străinii. Hai să-l radem”. N-au putut să-l radă că și Iov nu era chiar de capul lui acolo. Fusese uns cu bucele alea, cu maladia aia (mai tîrziu avea să se numească *mal du siècle*, apoi *existențialism*). Mindria lui era să se știe că el e acela. Dar acum nici el, de cînd îl luaseră la ochi, nu prea mai putea să mai facă vreo mișcare, nu că l-ar fi durut, chiar îi făcea plăcere să suferă, era pleacă lui, dar imediat i-sar fi adus un doctor. De aceea nu mai anunța dinainte „vreau să fac o bubă”, că imediat i-ar fi cauterizat-o, cîo făcea pur și simplu, o cocea, iar cînd se constata era fapt implinit.

Acum să filmeze cineva toate acestea, dacă se simte în stare. Ar trebui să se facă din cînd în cînd și câte un film critic despre film. Poate că cinematografia suferă pentru perfecțiunea celorlalte arte. A fost inventată spre purificare.

Marin SORESCU

CASTELUL

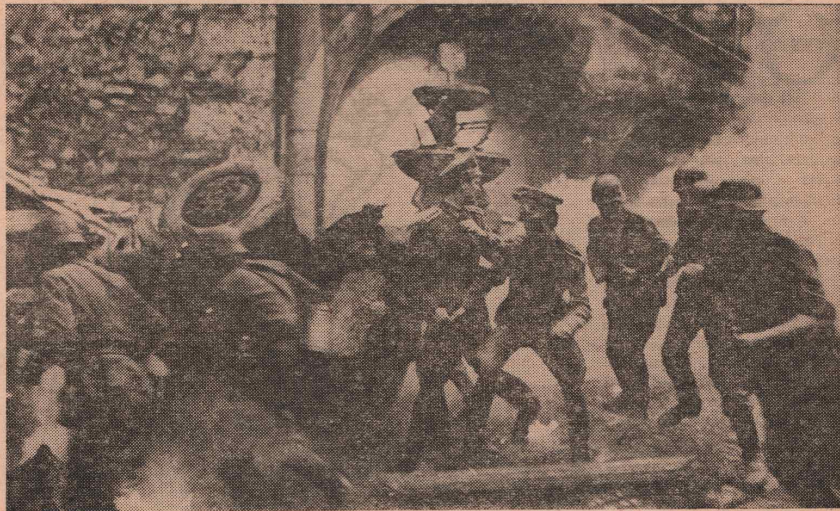
Castelul condamnaților

Producție a Studioului cinematografic „București”. Regia: Mihai Iacob. Scenariul: Mircea Drăgan, Mihai Iacob, Nicolae Tîc, după o idee de Petru Vintilă. Imaginea: Ovidiu Gologan. Muzica: Theodor Grigoriu. Cu: Victor Rebengiuc, Peter Paulhoffer, Irina Gădescu, Emmeric Schäffer, Forj Etterlé, Octavian Cotesco, Christian Maurer, Ion Dichiseanu, George Mihăiță.



Probabil că la un moment dat, sau cu timpul, vom reuși să înțelegem necesitatea și sensul experienței artistice în tratarea temelor noastre specifice, în valorificarea unor formule proprii de film. Atunci vom descoperi, poate, pentru cinema, întreaga anvergură a acestei zone din conștiința și istoria națională, pe care filmul semnat de Mihai Iacob o indică în preajma unei însemnate aniversări: 25 de ani de la victoria împotriva fascismului.

Deocamdată putem spune că epopeea acestei campanii, a participării noastre atât de angajate la eliberarea Europei — pornind de la însăși eliberarea țării, dar nelimitată la ea — nu ne este, cinematografic, necunoscută. Însuși semnatul acestor pelicule și-a mai înscris numele, la debutul său, în 1955, pe un film avînd tangente tematice cu cel de față: „Dincolo de brazi”, aflîndu-se și atunci în compania unora dintre colaboratorii săi de azi — Petru Vintilă furniza ca și acum ideea, iar Mircea Drăgan își făcea, în tandem, debutul regional. S-ar putea spune că, după 15 ani, Mihai Iacob, și nu numai el, se întoarce la o chemare primordială, după ce între timp a realizat un film biografic cîntat din epoca 1900 („Darclee”), ecranizarea unui spectacol de teatru inspirat din realitățile contemporane de dincolo de ocean („Celebru 702”), ecranizarea unui roman al adolescenței pe fundalul războiului („Străinul”) și un serial tot de inspirație transoceanică și de epocă în același timp („Moartea lui Joe Indianul” și „Aventurile lui Tom Sawyer”). Ar fi deci una din filmografiile cele mai diversificate



Lupta antifascistă: o temă inepuizabilă

fără a fi prin aceasta o excepție și nici un caz rar în suita filmografiilor regizorilor noștri. O filmografie în care, fără îndoială, piesa cea mai caracteristică după debut rămîne „Străinul”. Ar mai fi de adăugat, ca antecedent nelipsit de interes documentar, filmul de diplomă inedit, turnat în Institut, „Blanca”, după eminescianul „Făt-Frumos din tei”. Era, acest exercițiu studentesc, o lucrare mărturisind o preocupare stilistică, preponderent plastică, picturală, cu multe irizări și efecte căutate, dar incontestabil de o anumită distincție, profund, cum avea să confirme mai târziu „Străinul”, prezența unui filtru poetic și o acuratețe remarcabile.

În această întreprindere dificilă pe care a reprezentat-o ilustrarea

unui episod din marea campanie a armatei române împotriva fascismului, Mihai Iacob mai avea ca rapel, doar cîteva, puține, experiențe de context în tratarea temelor războiului în general. Dintre acestea mai consistentă a fost „Viața nu iartă” de Iulian Mihu și Manole Marcus. Dar chiar dacă amintim, cu tangențe mai manifeste de subiect și formulă, „Soldați fără uniformă”, „Tunelul” de Francisc Munteanu sau pe drept uitatul „Furtuna”, ne va fi finalmente greu să evităm, rămînînd în peisajul cinematografiei noastre, senzația cunoscută de pionerat perpetuu, „Castelul condamnaților” fiind și el un „prim film românesc”. E primul nostru film care încearcă să capteze, într-o formulă epică de proporții mai mari, dimensiunile rea-

le, impresionante, ale contribuției noastre la marea victorie a umanității de la 9 mai 1945.

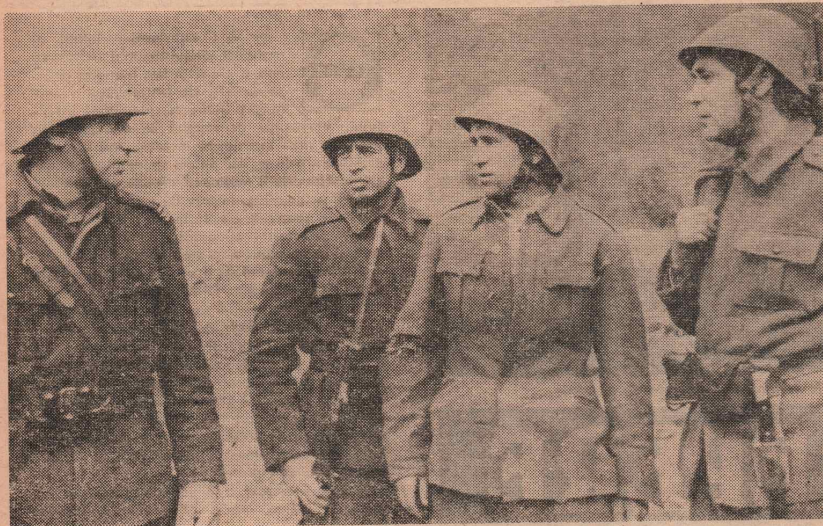
Primul moment în care Mihai Iacob descoperă în „Castelul...” un ton propriu însușind cadrelor un început de vibrație, se produce atunci cînd e intersectată o zonă pentru care își exersase anterior mijloacele. Este momentul cînd căpitanul Vasiliu (Victor Rebengiuc) află, telefonic, de proclamarea păcii; regizorul poate da acum curs unei anumite tratări poetice a imaginii, recurge la irizările care îi sînt familiare; căpitanul privește cerul, ia act de peisaj, de lumea înconjurătoare — e ca o deschidere de diafragmă a sensibilității; e sugestia fragilă a unei poezii contemplative — eroul avansează în peisajul răvășit de lupte și presărat cu jertfe umane — o notă gravă se topește în acea abia schițată de reverie; imaginea lui Ovidiu Gologan capătă marca de neconfundat a marelui operator — un traveling din tranșee descoperă, într-o compoziție de racourci studiată, pe cerul cenușiu de zori timpurii, profilul eroului, deasupra unui șir de tălpi inerte.

Un moment reușit — prețios mai ales pentru că solicită capacitatea regizorului de a susține, contrapunctic, o sugestie dramatică într-o scenă de viață reală, un conflict subtil de stări psihice într-o acțiune spectaculoasă — intervine din nou, de data aceasta, dacă nu pe fondul unei experiențe artistice proprii, pe cel — probabil — al unei experiențe într-un fel trăite. Este momentul cînd ostașii se află în curtea, oricum mai familiară ca ambianță, a cantonamentului și vom asista la o scenă care ține parțial de ritualul cunoscut al vieții, fie și pasagere de cazarmă. Trupa are iluzia demobilizării, se adună în front precum civilii, discutînd cu înflăcă-



Victor Rebengiuc și amărăciunea bucuriei

condamnatilor



Reintrarea tacită într-un circuit cunoscut

rare despre pace. Căpitanul, cu gândul deja acasă și cu ordinul de plecare în buzunar are însă a anunța un alt ordin, ordinul de a continua războiul împotriva hitleriștilor din castelul fortificat, care nu recunoaște proclamarea păcii. Idee dramatică, lipsită în sine de inedit, deja tratată de alții, în alte scheme de subiect, dar care nu devine prin aceasta tabu. Ceea ce conferă valoare și originalitate unei lucrări, mai ales în cinema, nefiind numai tema și subiectul în cauză, ci și unghiul particular, optica tratării și soluția aflată de realizator. Or, mi se pare că în această secvență, realizată cu mijloace foarte simple, dar cu finețe în interpretare, cu un joc clar al tonalităților, cu intuiția exactă a mișcărilor și timpilor reali în montaaj, se înfiripă, din detalii, un fel aparte de a fi și un mod inedit de a reacționa la ideea de război.

În acest cadru închis, de curte interioară, Mihai Iacob întreține aproape muzical, polifonic, un crîmpe real de film. Victor Rebengiuc, își regăsește aici registrul propriu, exprimînd cu gravitate de contractată amarăciunea bucuriei eclipsate (detaliile decorului devin funcționale — căpitanul își privește trupa în reverie de dincolo de geamul tulbure), ca și înțelegerea fără urmă de fanatism, dar adîncă și limpede, a imperativului reluării luptei. Partitura vocală a lui Rebengiuc, cu sonorități înalte, dar și cu modulații de semiton, înscris aici un moment de performanță, cînd, fără nici o explicație prealabilă, comandă alinierarea companiei și o supune cu obstinată calmă unei neșteptate instrucții de încălzire. Este un mod de a face înțelesă necesitatea, dincolo de cuvinte și înaintea cuvintelor, prin reintrarea tacită într-un circuit cunoscut, cînd pe un consens născut în interior, din măsura

exactă a sentimentelor și imperativelor.

Scenele paralele care urmează, din castelul asediat și de la postul de comandă al companiei reintrate în luptă, nu sînt lipsite de un anumit simț al spectaculosului. Recunștem în ele acea acuratețe a realizării care constituie una din notele caracteristice ale regizorului. Regizorul se exersează pentru prima dată și în analiza cinismului celor condamnați de istorie, iar, pe de altă parte, eroismul și spiritul de sacrificiu nobil sînt de asemenea teme noi pentru realizator. Regizorul pare preocupat de efectul de mic spectacol de interior, de mișcarea ușor caricată a personajelor din castelul gotic, eliminînd prea mult ecourile din afară și riscînd astfel să epureze scenele de atmosferă și de un real dramatism. Remarcabil rămîne recitalul imagic susținut de Ovidiu Gologan — și într-adevăr rareori am văzut într-un film o fotografie atît de rafinată a decorului interior, cu granulația zidului gri de piatră valorată în străluciri mate de catifea. Alături de linia cunoscută remarcabilă și fără surprize a interpretării lui Fory Etterlé, Emmeric Schäfer și Irina Gărdescu, reținem apariția unui excelent actor de cinema — Christian Maurer, în rolul precis și firesc desenat al unui june ofițer fanatic al Reich-ului. În înfățișarea asediatorilor, modalitatea regională se schimbă. Scenele sînt aici, dimpotrivă, pline de atmosferă, apăsătoare, simbolice. Originală și cu multe șanse de dezvoltare scenaristică este ideea sacrificiului necunoscut, luptă „suplimentară” pe care o mîină de oameni o duc pentru cauza umanității, cînd omenirea întreagă consideră cauza încheiată. Din păcate, scenele care sugerează această idee — compunerea simultană a scrisorilor către cei de acasă sau ascultarea la radioi de campanie a celebrării victoriei în capitalele lumii — amintesc

prea mult, prin realizare, de tehnica tablourilor de teatru. În această zonă a filmului, personajele rămîn oarecum în stare de schiță, deși nici farmecul, nici prezența cinematografică nu le lipsesc. Unele dispar artisticește prematur (soldatul Beteală, în interpretarea lui George Mihăiță) sau sînt în situația de a-și etala calitățile fără adaptarea necesară la tribulațiile rolului și ale dramei (locotenentul Pirvu, în interpretarea lui Peter Paulhoff).

Cît privește construcția de ansamblu a filmului, structura lui epică și dramatică, ele au în permanență un subtext de adevăr istoric și uman. Narațiunea, atît sub raport scenic cît și regizoral, are darul de a cîștiga prin simplitate și dinamism. Sentimentul pionerului își relevă astfel o latură pozitivă, spectatorul avînd satisfacția descoperirii pentru prima dată pe ecran a unor zone epice și de legendă care ne aparțin. Și astfel datele dramatice ale filmului se acumulează pe nesimțite, terminînd prin a convinge și a impresiona. Rîme interioare, fiind de o întreagă tradiție a eposului național, se nasc chiar din simpla sugesție a acestor lupte în peisaj de cînd și de munte. Evident, virtuozitatea în valorificarea acestor date rămîne în perspectivă, inclusiv capacitatea de a sensibiliza coerent dimensiunile și mișcările în spațiu, pentru a oferi spectatorului și acea senzație de „realism topografic” a acțiunii la care el are dreptul într-un astfel de gen, pentru a evita nedumeriri de tipul: pentru ce preferă compania să atace frontal reduta, sub plin foc inamic, cînd putea să pătrundă în castel prin subterane?

La capătul acestui film realizatorii au meritul unui final sobru, cu planul detaliu al numelui înscris la căpătîiul locotenentului ucis din întîmplare, de către unul dintre ai săi, chiar în ziua victoriei. Un nume și o dată spun mai mult aici decît ar fi făcut-o orice final apoteotic.

V. STĂNESCU

filmul turistic, gen facil?



Cu ocazia unei mese rotunde organizată de Uniunea Ziaristilor, scriitori și critici, realizatori și beneficiari au elucdat „prezentul și viitorul filmului turistic”.

Judecînd numai după cele opt ore de discuții aprinse și tot-ar fi suficient să conchidem.

Ce înseamnă de fapt film turistic? După naivi, o completare a colecției noastre de ilustrate. Cel puțin pînă începe „Angelica și sultanul”. „As-terix și Cleopatra”, să privim cele cîteva minute de „completare” ale unui documentar, căruia i se spune turistic pentru că nu e nici reportaj, nici științific, nici „de artă”. Și totuși filmul turistic trebuie să conțină cîte ceva din toate acestea.

Nici acumulare rigidă de date, nici colecție de imagini estetice, filmul turistic înseamnă viață, sensibilitate, bun gust, concizie.

Încercînd să delimităm sfera de extindere a filmului turistic, cu greu ne-am putea decide. De la filmul „de comandă”, impus de profilul unei instituții ca Oficiul Național de Turism la „pauza tv.”, de la jurnalul de călătorie al cineastului amator, particular sau de pe lîngă cinecluburi, la documentarul diversificat al studioului „Al. Sahia” și, de ce nu, pînă în zona filmului de lung metraj artistic.

Dacă în general filmul turistic are o soartă imprecisă și inegală, pentru Oficiul Național de Turism el constituie o preocupare constantă și continuă. De această dată însă aparatură trebuie să ne conducă de-a lungul unor trasee turistice și să ne prezinte, uneori cu lux de amănunte, baza materială turistică.

Informația trebuie să primeze. Reclama nu trebuie să lipsească. Informația și reclama nu exclud însă arta. Numai că în spatele „ochiului de sticlă” trebuie să bată o inimă, trebuie să reinvie permanent dorința de descoperire. (Lui Ivens i-au trebuit patruzeci de ani de curiozitate nesățioasă).

În mare parte documentar peisagistic, filmul turistic la noi a sacrificat elementul în favoarea cadrului natural. Autorii se simt obligați să forțeze comentariul și, boală veche la noi, nu numai că vezi, dar și auzi...

Un exemplu elocvent pentru depășirea redării pasive a cadrului peisagistic rămîne filmul lui Cristu Poluxis, „Vinătoare în România”. Paleta cromatică a faunei și florei românești (de regretat lungimile) se îmbină armonios cu paleta sentimentelor umane pentru a crea un poem al naturii, al vieții și morții. Moartea cerbului, rege carpatin, este tot atît de majestuoasă ca și peisajul cu care se identifică. Este filmul-poem, care ar trebui să nu mai constituie o „rara avis” în tezaurul filmului nostru turistic.

Cînd nu ne satisfacem, genul e facil sau e facil reprezentat?

Amrita Nicoleta GHERGHEL

TREI FILME,



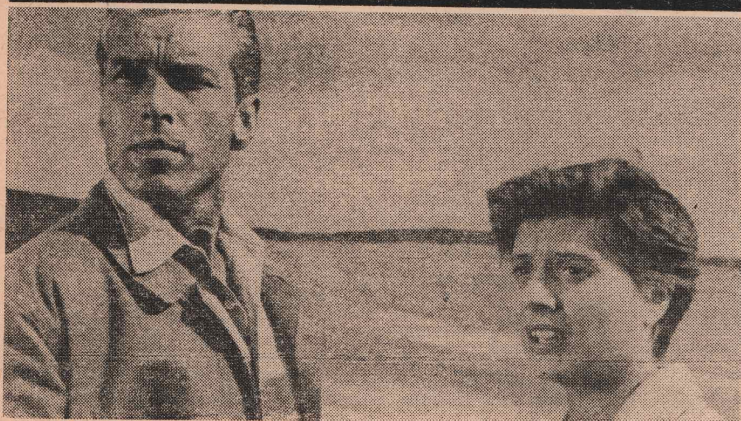
„Viața nu iartă” — personaje luminate și filmate cu precizie.

TREI REPERE



„Moara cu noroc” — descoperirea perspectivei mitice.

SUGESTIVE



„Erupția” — conflicte puternice, violente.

opinii

Cinema

În fața cuprinsului infinit al realității, cinematograful trebuie să aleagă. Ca și în fața inepuizabilelor posibilități ale fantasticului — prelungire indirectă, placentară a fizicului. Vinătoarea de imagini se desfășoară în prezența unui instrument mecanic, mai exact se desfășoară prin el, dar putem spune oare că imaginile capturate îi moștenesc răceala, indiferența?

Ceea ce urmează, înainte de a fi o întrebare, descrie o ipotetică concluzie: care sînt primele imagini prin care o cameră de filmat le ia în numele și cu intențiile unei cinematografii, care sînt deci primele imagini ale unui film care denumește și certifică nașterea acelei cinematografii?

Ca și primele gesturi sau primele sunete, primele imagini sînt decisive (primele imagini intenționale și sincere). Un A divulgă alfabetul, mai mult, îl pretinde. Acest A, spus cu ușurință dar ascunzînd teribilul efort al descleștării gurii pentru primul sunet, acest A trebuie disecat, evaluat, pus sub cenzura unei concepții. Și între A și B există aceeași distanță, același chin și același efort ca între tăcerea tensionată, tăcerea pe cale de a fi ruptă, și sunetul primar pur.

Și în mod necesar, cum primele gesturi anunță viitoarele acțiuni, primele filme anunță viitoarea cinematografie.

Îștit dintr-o examinare critică a realității — și aici critică înseamnă atitudine indispensabilă față de viață în complexitatea ei, în totalitatea ei de semnificații, mergînd de la fizicitatea brută pînă la substraturile ei mitice — cinematograful ca artă depășește realitatea prin instaurarea limbajului artistic. Un film nu se poate sustrage aplicării acestor două criterii, nu se poate îndepărta de aceste două repere: realitatea și cinematograful văzut ca limbaj.

Realitate

Față de realitate, orice definiție începe de la acceptarea adevărului, de la încorporarea integrală a existenței. Dar surprinzînd-o, cinematograful îi modifică evident structura nu numai pentru că o orientează narativ, nu numai pentru că îi dă un sens, dar și pentru că stabilește alte criterii ale dialogului detaliu-întreg. Cinematograful se îmbăiază într-o mare de detalii și din această condiție se naște regizorul, autorul de film.

Primele filme românești, care marchează începutul decisiv al filmografiei noastre moderne — „Erupția” de Liviu Ciulei, „Moara cu noroc” de Victor Iliu, „Viața nu iartă” de Iulian Mihu și Manole Marcus — sînt construite astfel cu un puternic impuls instinctiv, o intuiție în care se amestecă miraculos gustul pentru realitate, pentru aparență fizică și căutarea unui limbaj.

În aceste trei filme există grade și nivele diferite de realitate, momente diverse de concretitudine fizică, dar ele sînt tot timpul intenționale, camera de luat vederi fiind mînuită cu imaginea clară a scopului. În „Erupția”, apropierea de realitate nu se face cu tonul agresiv al celui care nu cunoaște, nici cu pretenția ridicolă de a epuiza de conținuturi un anumit crîmpei de viață, ci cu multă dragoste, cu o imensă rezervă de participare. Filmul se instaurează insinuant și pacific în peisajul sonodelor epuizate, și cum primul cadru anunță filmul, „Erupția” începe cu un peisaj. Această concepție documentaristă, plinairistă — reflex al neorealismului — venind după o lungă și stagnantă perioadă de lucru oboșitor în atelier (observație referitoare nu numai la cinematograful românesc) — înseamnă o căutare de lumină crudă, autentică. Într-un fel — și poate în cel mai direct — „Erupția” este și el un sondaj obstinat, uneori cu renunțări — ca acel real, trecînd cu camera prin tonele de strat steril, pentru a găsi, în ciuda tuturor prejudecăților, adevărul realității.

Primele filme românești au marcat începutul decisiv al cinematografiei noastre moderne

Așadar, începând printr-un peisaj. Un peisaj care semnifică, în aceeași ordine ca și un personaj, nu un fundal mincinos, un *trompe l'œil* rudimentar și ineficace. Conflictul, înaintea de a fi unul dramatic (provenit din opoziția structurilor și semnelor narative) este un conflict real, în situații reale și cu personaje vii, și care nu se dezvoltă în limitele unei gândiri demonstrative, grandilocvente și deci incredibile. Elementul social atât de pregnant în acest film era dezvoltat pornind din interiorul faptelor și cu atât mai autentic cu cât era mai puțin declarativ. Astfel, regăsirea stratului de petrol definea în primă instanță o problemă de existență individuală înaintea de a fi una colectivă și toate personajele se confruntă și se dezvoltă pe acest temel.

O altă realitate, prin natura lucrurilor reconstituite, o implică filmul „Moara cu noroc”. Istoric, dar fără a fi istoric, reculul filmului în timp îi modifică evident și perspectiva. Deși efortul autorului se îndreaptă către un spațiu închis în permanență, ceea ce contează (și contează pentru că se impune) este un spațiu deschis, spațiul mitului anunțat de primul cadru, ca și în „Erupția”, de un peisaj. Un peisaj nelimitat, în ceață, fără contur, căruia un firav copac încearcă zadarnic să-i dea o dimensiune oarecare, o limită oarecare.

Prejudecățile unui realism critic de tip balzacian împing mereu filmul către o descripție psihologistică de caractere, urmărind cu insistență „cele suflute curate ce se destramă în contact cu banul”, dar această realitate psihologică este înlăturată mereu, ca un reflux încâpăținat, de realitatea misterioasă a geniului rău al locului. Ca și în „Erupția”, în „Moara cu noroc” există un centru care polarizează toate interesele dramatice, o relație mai puternică decât cele aparent cauzale, o relație congenială dintre om și lucruri: oameni — sonde — natură, oameni — han — natură.

Print-o ambiție explicabilă de a supune substanța filmului voinței absolute a autorilor, „Viața nu iartă” modifică subiectiv realitatea evocată. Continuitatea ei logică este sfârșită și cioburile ei sînt realcătuite, avîndu-se mereu în vedere ca noul ansamblu să conțină datele realului, dar prin prisma severă a viziunii autorilor. Întoarcerea în timp este în acest film o incertitudine spațială, înaintea chiar de a fi o incertitudine temporală. Filmul nu prezintă, ci re-dă. Ceea ce este modificat provine dintr-o disoluție expresionistă a materialului filmic, în așa fel încît logica relațiilor nu este obiectivă și exterioară, ci subiectivă și lirică. Ceea ce ne se propune să vedem este astfel de două ori proiectat, autorii proiectîndu-și proiecția unui personaj, tot filmul fiind construit pe această subiectivare a realității.

Am insistat atîta asupra substanței realului în cele trei filme și pe neștiute am ajuns la substanța lor filmică. În acest fel, putem stabili modalitățile cinematografice sau, mai exact, natura discursului filmic din „Moara cu noroc”, „Erupția” și „Viața nu iartă”, pentru a le cita în ordinea apariției.

Cinematograf

În „Erupția” camera se furișează în spectacolul realității, nu ca simplu martor, ci ca pârtaș. El descoperă în detalii, dar nu pierde niciodată perspectiva totalului. Filmul este prin această structural neorealism, recunoscîndu-se ca atare nu numai prin trăsături ce sînt de planul imagistic, de cadraj și de mișcări de aparat, dar și de dramaturgie. De la „Erupția” înspre noi, am văzut în filmul românesc prea puține conflicte puternice, violente, prea puține personaje principale participînd prin destinul lor la dezvoltarea narativă, care să fie atât de pătimaș vitale. Violentele dramatice — dominante în teritoriul neorealismului — au incizia faptului petrecut pe loc, în plină desfășurare, timpul prezent fiind de fapt însuși constructorul filmului.

Neorealismul — care în 1959, cînd e făcut, „Erupția”, era pentru un debutant mai mult decît cultură cinematografică, ci însuși cinematograful — adusese această derulare temporară continuă, din aproape în aproape, filmul dînd senzația că e în curs de a se face. Există însă în această siguranță a intuiției cinematografice cîteva momente de slăbiciune, de inconsecvență sau mai degrabă de neîncredere: o inutilă complicație paralelă, didactică, în conflict și caricaturală în procedeele de filmare, cîteva abdicări de la timpul prezent în flash-back-uri fără semnificații și necesitate, care, paradoxal, vrînd să elimine prin imagine o explicație verbală, accentuează de fapt textul.

În „Moara cu noroc”, film, care, cronologic, deschide seria acestor trei pelicule, interesul pentru personaj învinge de multe ori cinematograful. Personajul, evoluînd în cadrele înguste ale interioarelor, suferă modificări permanente, în așa fel încît devine tot mai dependent de decorul său construit, căpătînd o spectaculozitate teatrală străină spiritului adevărat al filmului, spirit pe care îl simțim uneori, ca într-o transfuzie sîngele viu, prin vasele îmbătrînite. Căci dacă perspectiva mitică, ce se deschide în film uneori, îl predestinează unui moment autentic în filmografia românească, datele academizante, legătura lui cu un cinematograf tradiționalist, inconstanța în invenția formală îi diminuează interesul. Mergînd pe urmele povestirii, făcînd din montaj doar o punte de trecere de la o scenă la alta, regizorul se arată aici a fi copleșit de servituțiile ecranizării. Revansa ar fi putut fi luată în sensul vizualizării și este luată uneori, dar numai atunci cînd expresia plastică invadează ecranul. Dacă în primul plan, acela în care curg faptele povestirii și mai ales descripția psihologică a personajelor, cinematograful se desfășoară încă prea puțin, în planul al doilea, acolo unde se instaură atmosfera hrînită de acțiunea polițistă (teroarea, frica, omoriurile), acolo unde se mișcă personajele episoade insolite ca apariție și comportări, desprinse din logica implacabilă a narațiunii, acolo urmărîm adevăratul cinematograf pe care îl propune conștient sau intuitiv acest film.

În „Viața nu iartă”, pasiunea pentru elaborare este dominantă. Filmul poartă pecetea unei dispoziții culturale care se răsfrînge în datele imediate: cadru, organizarea materialului filmat, montaj. Ungluiatul și eclerajul participă la realizare nu ca factori tehnici de natură mai degrabă artizanală, ci ca valoare semantică. Punerea în scenă adună din noianul observațiilor (de natură cert cinematografică) semnificații neîntîmplătoare ale obiectelor și personajelor luminate și filmate cu precizie, cu o tentație vădit expresionistă, pentru a crea o mai mare forță vizuală, pentru a elibera substanța formală, vizuală, de prejudecățile care o încorsetau. Structura narativă a filmului este complicată, complexă pentru o cinematografie fără tradiție, serii de rememorări dîndu-i o tentă experimentalistă.

Momentul celor trei filme obligă la reevaluare. Pentru că primele filme conțin măcar aluziv și anunță fie și incomplet, dimensiunile morale și estetice ale unei cinematografii. Fiecare din ele constituie o metodă, o posibilitate — directă în „Erupția”, mitică și violent-epică în „Moara cu noroc”, experimentalistă și subiectivă în „Viața nu iartă”. Cel care — din suficiență sau necunoaștere — îi oferă cinematografului românesc doar o singură șansă, se înșală deci. Așa cum am încercat să arăt, cele trei filme anunțau trei direcții estetice și dacă ele au rămas (cu puține excepții) singulare, aceasta nu este, desigur, vina cinematografului. Aceasta dovedește doar că filmul românesc trebuie încă să-și propună, cu stăruință, a ajunge la acea conștiință de sine care să-i degaje adevăratele virtualități.

lulian MEREUȚA

Secvențe afective



leul cîrunt

Filmul este firește și o distracție, un moment de rupere voioasă din cotidianul fiecăruia. Se întîmplă de multe ori să intri la cinema fără să cunoști subiectul sau aprecierile criticii. Este chiar mai bine așa. Te îmbie „pozele” din fața cinematografului, interrupte de siluetele de pionieri care-ți trec pe dinaintea, „poze” combinate cu tumultul străzii, cu scrișnetul rinelor de la mașini, cu autobuzul care ai dori să fie „34” — și deodată accidentul: „nu doriți un bilet?”...

Așa, te trezești în sală descoperindu-ți locul, avînd și un răgaz de cîteva minute pînă se face întuneric. Ai vrea să-ți întrebii vecinul, — „ce rulează?” — dar ți-e rușine. O clipă privești sala, oamenii care se foiesc să-și găsească scaunul. Luminile se sting și o dată cu genericul negru pe alb care anunță titlul: „Chici cine vine la cină?” — apar nume legate de începuturile romantice ale filmului sonor: Katharine Hepburn și Spencer Tracy. În timp ce pe ecran se desfășoară lista cu zeci de personaje necunoscute, tu îți zîmbești o clipă steli care a luminat acum mai bine de treizeci de ani ecranele și inima ți se strînge într-o așteptare emoționată: o să mai strălucească și astăzi steaua de demult?

Primești filmul cu un sentiment de tandrețe. Katharine își poartă minunat ai ei 60 de ani, dar Spencer Tracy pară a vrut să imprime pe ultima peliculă tot ce expresivitatea lui umană de actor a putut dăru.

Cred că ar fi de ajuns să punem alături expresiile lui Spencer din acest film, ca să obținem o peliculă mută, fără acțiune, care să-l dezvăluie pe actor și scenariul, poate mai profund și mai dureros decît o face pelicula după vechiul ei tipic. Spencer este cînd surprins, cînd speriat, este îndurerat, cere-răgaz, este potrivnic, încolțit, încapăținat, suferă, devine îngăduitor și cedează.

Toate aceste stări schimbătoare în rolul unui tată căruia i se cere (în America) conștințimintul la căsătoria fiicei sale cu un negru.

Spencer Tracy a vorbit rar despre el. Avea impresia că nu s-a realizat; deși a primit zeci de distincții și recompense, între care două premii Oscar, și, ca orice om mare, a avut prieteni mari, pe Clark Gable, Gary Cooper, Hemingway, Walt Disney, care pleaseră cu mult înaintea lui. Credincioasă și afectivă i-a rămas pînă în ultima clipă Katharine Hepburn.

De zeci de ani ne-am obișnuit, ca atunci cînd apare Katharine, toți ceilalți să pălescă. Așa se întîmplă și acum. Cînd apare, însă Spencer lîngă Ea, regina Katharine face un pas înapoi, ca să-i facă lui loc, leului cu coama căruntă. Și — unica dată în cariera ei — ne apare nu Ea cu ceilalți, ci El avînd-o pe Ea de-a dreapta lui.

Dorina RĂDULESCU

filmul unei dimineți de luni



Firește, n-am să încep acum să vă demonstrez că filmul acesta cu Matt Helm e un film bun. E luni dimineață, abia m-am trezit, aseară am făcut parte din juriul unui concurs de speranțe ale muzicii ușoare — speranțe bătrâne care s-au copt demult și cărora nu le mai rămâne decât să cadă o dată de pe cracă — am stat în primul rând de fotolii, le-am văzut, de aproape, e un film de mare interes psihologic filmul speranțelor văzute de aproape, și am constatat că niciunul din concurenții-bărbați nu și lustruiesc pantofii, după cum mult praf s-a așternut peste obiectele de pe biroul meu și lumina dimineții de luni rătăcește posacă, fără haz, între bricheta ruginită și o pipă ruptă, între o ascuțitoare strică și o foarfecă ascuțită cu care fac praf zia-rele, între scrumieră, flaconul de extraverbal și două tăieturi de jurnal în care se anunță moartea celebrului strateg britanic Sir Basil Liddel Hart — „un profet al războiului cu blinde” — și întoarcerea unei pisici franceze, acasă, după trei zile de post și un drum de 50 kilometri prin ger și zăpadă, peste cimpuri. Praful de pe biroul meu e praf de gumă, nu selenar, nu diamantin. Eu mai utilizez, în plin secol 20, guma. Iar guma se știe a cui mamă e... Iată câte condiții mă împiedică în a mă aventura într-o demonstrație stupidă. Luni dimineața nu poți pleca la luptă pentru o cauză pierdută, cînd bricheta e atît de înfricoșată de lumina zilei. În mijlocul săptămînii problemele se pun altfel, desigur.

Să admit, deci, cum vrea cel mai vajnic critic de cinema din Țara Românească, că filmul cu Matt Helm e prost, catastrofic, nă-tîng, oribil și în cele din urmă, jalnic. Fie. Nu voi mișca un deget, un gînd pentru a schimba ceva din colierul acestor adjective. Mă voi întoarce pe partea cealaltă — căci și stînd la masa de scris poți face această mișcare ca-n pat — și mă voi întreba: de ce să nu descopăr trei minute minunate într-un film jalnic? De ce un film oribil nu poate avea două scene cum nu găsești în nici un film bun? De ce să nu mărturisesc că un film imbecil mi-a plăcut, în două secunde, mai mult decît un film inteligent de două ore și jumătate? De ce un film bun să aibă privilegiul față de un film prost? Și — la urma urmei — ce-i aia film bun și film prost? În orice zi a săptămînii, oricum va cădea lumina pe pipa mea — mă voi opune la această împărțire a lumii în două blocuri antagonice, înarmate pînă-n dinți, gata să se sfîșie. Filmele se împart — ca și oamenii — în expresive și inexpressive. Sînt filme proaste care au expresie, expresii, frumuseți ratate, rătăcite, dar frumuseți, rămînd proaste sau slabe; sînt filme pe care unii le socotesc bune, care nu mi s'au nîmic... dar din nou mă reprim, din nou îmi spun că e luni dimineață. Început de săptămînă fără cîntec, joc și voie bună, fără luptă pentru cauze pierdute.

„Stăpîn pe situație” e un film — deci — prost, oribil, cretin, jalnic, dar el conține o minimă sugestie despre capacitatea cinematografului (cînd va fi matur și înțelept) de a inventa basmele pe care literatura — ajunsă la maturitate, bătri-



V-aș recomanda un film foarte bun, dar i-am uitat titlul...

nețe și poate chiar la ateroscleroză — nu le mai inventă și nici nu se mai gîndește la a le inventa, plictisită de basme și povești. Filmul acesta e de fapt — în cretinismul lui — o istorioară frumoasă despre lupta pentru un covor fermecat, adică pentru o „farfurie zburătoare”. Prost cum e — Matt Helm acesta posedă o grămadă de năzdrăvănii la care, înainte de a le pune la zid, e mai bine să ne uităm căci curînd-curînd ele vor participa la destinul nostru, dacă nu și participă, precum au participat cîndva tava cu jăratice, sarea din bucate, buzduganul, caii înaripati, etc., etc. Firește filmul fiind oribil — aceste năzdrăvănii tehnice nu se articulează într-o poveste, cu semnificații metafizice serioase, zguduitoare, tulburătoare, memorabile, etc., etc. Găsim deocamdată năzdrăvănii vizuale, gaguri ale ochiului — și noi, ca oameni serioși, ca literați care pri-

vim de sus filmul, disprețuim cinematograful tocmai pentru ceea ce dă el ochiului, aruncînd acestor imagini care încîntă, învelesc sau îndoliază ochiul, anatema de „formalism”. Pentru noi — cei gravi, foarte competenți, foarte inteligenți și nu odăta, ca-n Caragiale, foarte impertinenți — „conținut” în cinema e ceea ce ține de literatură, adică subiect, predicat, dialog, personaj, etc., etc. Cum o să admitem că o motocicletă care zboară — ca un cal alb — peste un tren este timp de o secundă, o frumusețe de conținut, un subiect de meditație, un poem? O motocicletă care zboară — ca un cal alb — peste un tren, hai să facem hatîrul de a accepta că poate „încînta ochiul”, dar după ce scriem asta, simțim în noi un mic cutremur, căci sub picioarele noastre apare formalismul, acel hău în care ne vom pierde cu toții dacă mai facem încă un pas, încă o „concesie ochiului”. Să ferească dumnezeul

Ca atare, dintre gagurile vizuale memorabile rătăcite prin acest film jalnic — gaguri cărora, fie vorba între noi, cei neserioși și superficiali, regizorul ăsta mediocr le dă cu piciorul ca un crescător de vite, neacordîndu-le nici o privire mai adîncă — voi îndrăzni să notez în mare șoaptă și taină, să nu ne audă lumea bună, demult informată asupra genului de jamesbonduri și zerozeroșapte... Eu, ca neinformat în materie, ca om simplu de pe Bălcescu, am reținut:

— Matt Helm primește un mesaj de la superiorul său prin microfonul instalat în coapa stînelui unei foarte ispititoare minimatahari...

— pe acea farfurie zburătoare, adică pe acel covor fermecat, nu pot urca decît femeile, bărbații urmînd a fi lichefiați...

— în portbagajul unei limuzine, se găsește o pompă care poate umfla în cîteva secunde, în aer liber, dacă nu un castel ca-n basme, cel puțin o încăpere pneumatică dintr-un eventual palat...

— o femeie poate droga un bărbat, fără să-l sărute, fără să-l atingă, doar dîndu-și cu puțin ruj pe buze... (ceea ce era altădată o metaforă, e azi o tehnică, și asta explică probabil de ce la rîndul ei poezia a devenit azi, la propriu, o tehnică);

— un fel de laser cu care poți trage fermoarul de metal sau debutona un adversar (sau o „adversară”...), fără să-l atingi, doar privindu-l — adică realizarea celui strămășesc vis „de a dezbrăca înțet, cu privirea”...

În sfîrșit, dacă aceste exemple pot apare prea senzuale, prea superficiale, prea banale, goale sau carnale — iată gagul cel mai bun, cu mari implicații filozofice — sociale, pe care-l vor ține minte multă vreme, dimineața și seara, joi și vineri, căci — cum spune poetul despre aceste zile — „iubito, nu mai sîntem tineri, la tine-i joi, la mine-i vineri”...

— Matt Helm e urmărit noaptea de un grup mare de pistolari înarmați, puși pe rele, ca orice forțe ale răului pe urmele eroiului pozitiv. Se trage crunt, de o parte și de alta. (A propos, cunosc o doamnă care i-a spus actorului ei preferat: „ai niște ochi... unul mai frumos ca altul...”). La ananghie, Matt Helm scoate lampa sa laser, cea care topește orice metal, și-o îndreaptă spre urmăritori. Răii trag ca drăcii, dar deodată le cad pantalonii, cataramele curelelor topindu-se... În zădărnice, forțele răului încetează focul. Nimeni nu poate împușca în clipa cînd îi cad pantalonii, oricît ar fi de criminal... Gagul e demn de epoca Sen-nett-Chaplin. Sugestia sa cu privire la viața lumii și a secolului 20 — e gravă și adîncă. Ea ne învață multe... M-aș aventura să vă demonstrez cîte ceva în domeniul relațiilor dintre revolverse și izmene, dar iar constat că e luni dimineață, cauza e oricum pierdută, iar eu — ca orice balzacian — scriu în halat de casă și n-am deci, bază morală...

Altfel, filmul e jalnic și imposibil de apărut. V-aș recomanda un film foarte bun, serios, profund, dar i-am uitat titlul și mie, în cap, îmi joacă doar pistolarii cărora le cad pantalonii, cînd vor să fie „violente” și sîngerose...

R.C.

și gîndul e imagine...

Timpul nu are o singură direcție...

publicul

Nimeni
nu
rîde
la
un
refren
muzical.

De ce
se rîde
la
o imagine
refren?



Mișcarea de pe ecran se repetă o dată, de două, de cinci ori; și cu toate că repetiția este tulburătoare, puternic încărcată de neliniște, câțiva spectatori rîd. De ce?

Am întâlnit faptul în sala în care se vedea filmul „Te iubesc, te iubesc” al lui Alain Resnais. Reacția despre care vorbesc nu este generalizată (am văzut filmul de mai multe ori și uneori ea era mai puternică, alteori slăbea, dar în fiecare sală, aproape, se găseau privitori — mai mulți sau mai puțini — care să primească scena cu hohote din ce în ce mai copioase). Lucrul este cu atât mai curios cu cît bruscă învelirea a acestor spectatori nu își poate găsi nici o explicație, cît de palidă, în conținutul scenelor construite prin repetare.

Dinspre prezent spre trecut

Crimpeul de timp reluat cu înverșunare — mai există și alte repetiții în film, dar mai discrete, mai delicat așezate în desfășurarea întregului — este împărțit în fărîme de fiecare dată puțin altfel legate; el este destins și limpede și cumva misterios, căci cuvintele și gesturile foarte neînsemnate care îl umplu nu spun aproape nimic prin ele însele. Eroul înoată pe sub apă, împresurat de albastrul apelor calme de mare și, ieșind la mal, schimbă fraze banale cu femeia care îl aștepta tolnăită pe pietre. Abia reîntoarcerea pe ecran a acestor foarte pașnice și oarecare clipe de după-amiază de vară, încheagă un sens, mai curînd o stare, care, desigur, nu are nimic comic în sine; nu știm nimic despre relațiile celor doi oameni pe care-i descoperim, într-un timp revenit în prezent, subliniat prin revenire, întărit, oprit parcă în loc prin reînceperea sa fragmentată; și fiecare gest al lor se încarcă astfel pentru noi, de enigme. Minutul retrăit devine neliniștit, adună presimțiri grele în splendida pace străvezie, albastră.

Nimic de rîs, așadar, aici. Pentru spectatorul care atinge climatul real al momentului, refrenul vizual este intens emoționant și deschide, într-adevăr, starea de spirit care hrănește întreaga povestire. Repetiția este minuită de multe ori și de multe ori altfel, în film.

O anumită trăire a timpului

Momente însemnate din trecutul lui Claude Ridder sînt anunțate prin scurte, fulgerătoare viziuni, care reapar mai tirziu, integrate în desfășurări ceva mai largi, ceva mai explicate, Alain Resnais, care știe enorm de numeroase și variate lucruri despre felul în care noi ne trăim trecutul, cunoaște și faptul că, oricît de obsesiv ne-am reîntoarce la o întîmplare, o rețrăim, totuși, de fiecare dată puțin altfel. Așa, de pildă, clipele care promerg moartea Catrinei sînt repetate cu înfinit de subtile schimbări. Există chiar un micro-moment — dacă se poate vorbi astfel — care arată o unică mișcare a eroului, filmată însă din unghiuri diferite (probabil, cu ajutorul a două aparate care, îndepărtate unul de altul, privesc altfel aceleași gesturi ale personajului). Claude Ridder revine și se așază pe patul în care doarme Catrina, îi contemplant surisul fericit, se întoarce, încet, spre sobia cu gaze în care flăcărilor pilpăie și mor alene... Prima dată, această supremă întoarcere înăga femeia iubită este de-

scrisă de la o oarecare distanță și sensul mișcărilor se diluează într-o aparență de calm; a doua oară, obiectivul se apropie mult de cei doi îndrăgostiți, dar fără să se încăpățîneze să clarifice pînă în ultimul amănunt gesturile înfățișate ci adîncind, colorînd cumva mai puternic atmosfera care învalua prezența celor două ființe. Sigur că într-un film ca „Te iubesc te iubesc” înțelesurile și valorile cinematografice ale repetiției sînt explorate în numeroase chipuri. Și se dovedește astfel cît de însemnat, pentru o bună descifrare a conținutului, este antrenamentul sensibilității pentru ceea ce poate să treacă, într-o discuție mai superficială, drept element de formă. Spectatorul care rîde, vede doar o imagine care tot reapare prostește, în dreptunghiul proiectiei. Rîsul lui este produs — ca un direct exemplu al teoriei bergsoniene — de efectul mecanic: acolo unde aștepta să vadă o imagine nouă, ca timp și ca încărcătură de acțiune, înțîneste de mai multe ori imaginea pe care abia a văzut-o. Contradicția îl face să rîdă: repetarea i se pare o absurditate cinematografică, o prostie. Nu am putea observa însă niciodată o asemenea reacție la oamenii care citesc o carte sau ascultă o piesă muzicală. Repetiția este un procedeu artistic dintre cele mai întrebunțate și dintre cele mai simple, elementare chiar, în scara mijloacelor expresive (în literatură, de pildă, comparația și metafora presupun un grad mai înalt de abstractizare a lecturii), un procedeu care ține de înșăși natura gîndului i creației și care dezvăluie direct o anumită trăire a timpului sau a spațiului (în artele decorative și în arhitectură, unde repetiția spațială, reluarea aceluiași motiv este des înfîlînită. De ce provoacă el o asemenea reacție de înstrăinare, un asemenea impas al descifrării, în cinematografie?

Să învățăm să citim gînduri

Pentru că sînt spectatori care citesc încă *pur mecanic* ceea ce se petrece pe ecran; văd filmul nu ca răsfrîngerea unui gînd, ca vis poetic, ca materializarea unor emoții — toate acestea, cînd există pentru ei, sînt doar rezultate, nu se confundă cu materia actului cinematografic — ci ca acțiune concretă, reproducere strictă a unor întîmplări. Timpul nu are deci, în ochii lor, decît o singură direcție: un fapt trebuie să se întîmple o singură dată și într-un singur fel; tot ce contrazice această convingere, probabil, nemărturisită, neformulată, dar foarte adîncă a lor, li se pare ridicol. Și, astfel, ei ar putea rîde chiar dacă li s-ar aduce în față obsesia unei execuții, revăzută demențial cu ochii minții. Acești spectatori trăiesc, încă psihologic, pe vremea fraților Lumières: căci pentru ei trenul care intră în gară trebuie să intre cu adevărat în gară, copilul care își ia micul dejun trebuie cu adevărat să se hrănească. Faptele sînt materiale, dure, lipsite de orice putîină a mlădierii: gîndul și visul sînt cu totul altceva decît imaginea — și pentru a ști că se află într-o lume de gînd și de vis, acești spectatori au nevoie de efecte speciale, supradimensiuni, muzică „visătoare”, transparențe de lumină, care să li anunțe ritos, că au ieșit din universul mișcărilor mecanice.

Inițierea cinematografică poate avea, așadar, și un înțeles omnesc foarte larg, căci în clipa în care înțelegem că imaginea proiectată poate fi orice, că mișcarea văzută poate dezvălui orice, ne eliberăm într-un fel de contextul constrîngerilor materiale și mecanice. Și învățăm să privim și să citim gîndul cu ochii.

Ana Maria NARTI

FOTO D RAME

1 leu pentru Dedefeu

„Doi bărbați pentru o moarte. Producție a Studioului cinematografic „București” regia: Gheorghe Naghi scenariu: Sütő András în colaborare cu Gheorghe Naghi imaginea: Nicu Stan muzica: Dumitru Capoianu decoruri: arh. Liviu Popa cu: Matei Alexandru Monica Ghiuță, Ilarion Ciobanu Ferenc Bencze, Eliodor Kiss Erzsébet Adina, Chirii Economu Ștefan Mihăilescu-Brăila Frantz Keller, Hans Krauss Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor Lei 1”

lată textul redat în extenso și în tocmă, fără nici o virgulă în plus sau în minus, inclusiv cel de pe coperti, din pliantul DRCDF pentru filmul românesc „Doi bărbați pentru o moarte”.

Scurt și cuprinzător, dar cam scump, mai ales că fotografiile în număr de 2 (două, decupate) nu ne rețin nici ele prea mult, cînd răsoim cele 2 (două, cenușii) file ale pliantului. Autorul și tiparul — nespecificate.

„În pădurea lui Ion”

Mult mai productiv, la același preț de 1 leu, se prezintă „Ecran bucureștean — martie-aprilie 1970. Program de sală editat de Întreprinderea cinematografică a municipiului București”, care își indică și autorii (redactor — A. Saiciuc, prezentarea grafică — P. Epurescu) și chiar și Întreprinderea poligrafică respectivă, care poate fi ușor identificată pentru că poartă distinctivul nume I.P. „Tiparul”. Față de realizarea Direcției centrale, programul Întreprinderii orașenești conține de zece ori mai multe fotografii și cam de o sută de ori mai mult text.

Dar... Trecînd peste vătida înclinație a autorilor pentru construcții de tipul „să dovedească că” sau „nu știm încă cînd”, să spicim din programul de sală câteva fraze:

„În așteptarea premierei (e vorba de filmul „Un cuib de nobili” — n.n.) vă prezentăm două tipuri expresive cărora costumele și moravurile epocii (?!?)

vor fi epocii (s.n.) le stau bine: Beata Tyszkiewicz și Leonid Kulaghin.”

Trecînd și peste probabila greșală de tipar — *tipuri* în loc de *chipuri* — trebuie să ne mărturisim totuși două regrete: 1. În fotografia alăturată textului, Beata Tyszkiewicz apare... fără nici un costum, (fiind în gros plan), dar oricum, costumul lipsind, nu știm dacă-i stă bine. 2. În ceea ce privește „moravurile epocii”, ele ni se par a lipsi cu desăvîrșire de pe chipurile... ambelor tipuri.

Și mai periculoasă este însă însușirea din textul publicitar pentru desenul animat românesc: „În pădurea lui Ion”. Să fim atenți la nuanțe:

„Eroul principal al filmului, pădurarul Ion, își dorește copii”. Pină aici totul e clar. Dar mai departe: „Dorința i se îndeplinește” (s.n.). Aici încep unele dubii. Dacă în loc de acest atît de concret „îndeplinește” ar fi fost utilizat mult mai poeticul „împlinește”, ținînd seama că e vorba

de un basm, totul era în continență clar: pădurarului i se îndeplinește dorința de a avea copii. Dar dacă prin sensul mult prea dinamic, agravat de padoarea impersonală a construcției, înțelegem că altcineva intervine și îi „îndeplinește” pădurarului atît de specifică dorință... „atunci încep o serie întreagă de perripeții”, cum se spune chiar în pliant, în fraza următoare.

De altfel aceste mici, impendabile, dar sfîlitoare necazuri de vocabular și de gramatică, apar, din nou, cu două rînduri mai jos. Redactorul ne spune că „important e faptul că *Ion izbutește* (s.n.) în confruntarea cu tot felul de personaje supranaturale, chiar și în lupta cu smoul.” și pune punct, deși noi am fi preferat să ne spună și ce izbutește bietul Ion. Asta în afară de cazul cînd nu e din nou la mijloc o greșeală de tipar: poate „îvinge” în loc de „izbutește”.

În rest, pliantul e scris cursiv, nu fără a ne oferi deliciul unei perioade ample, cu articulații savante, pe care nu le mai analizăm din motive de spațiu:

„Vatroslav Mimica, realizator de scurtmetraje care l-au impus atenției spectatorilor, revine pe ecran cu O ÎNTÎMPLARE, după povestirea lui A.P.Cehov apărută în anul 1887 sub titlul În pădure și retipărită în Opere cu actualul titlu și cu mențiunea Povestirea unui surugiu.”

Val. S.

Misterul de la „Luceafărul”

Sînt curios, intrigat, deznădăduit. Mă frămînt să află ce anume a fost proiecția fără identitate, fără poantă, fără deznodămînt, fără autori și neanunțată în program, care a avut totuși loc într-o duminică seara, între jurnalul de actualități și filmul „Joc dublu în serviciu secret”. Singurul lucru fără dubiu este că pelicula cu pricina era un desen animat. Un fort situat într-un deșert parcă texan; în fort, niște cow-boys la creneluri se pregătesc de apărare. De jos, din curtea fortului, ei sînt conduși de cow-boy-ul în negru (personaj misterios). Afară se văd venînd „Pieile Roșii”. Lupta se încinge: unei descărcături de Colt i se răspunde cu o săgeată. Cade un cow-boy și un insert ne pune în față o-chilor numele doctorului Barnard; cade o piele roșie — același nume ne apare. Și așa mai departe. (Un amănunt: toți luptătorii sînt loviți în inimă). Ultimii combatanți se angajează în schimbul de foc-săgeată și filmul se întrerupe.

Ce să fi fost? O completare obținută dintr-un film masacrat? O reclamă pentru un medicament? Sau pentru CEC? Cine știe? Poate doar cei de la cinematograful „Luceafărul”.

M. Al.

NOTA REDACȚIEI

Cercetînd lucrurile, am aflat că desenul animat cu cow-boys și indieni era în realitate un filmuleț de comandă de la AnimaFilm, un filmuleț care urmărea să întărească paza contra incendiilor prin utilizarea extintoarelor (fiindcă ultimul supraviețuitor dintre cow-boys murise în flăcările fortului de lemn incendiat de indieni, neștiind cum să folosească numit instrument). Nostimă idee, deși cam lung chinuită, cu lux de narațiune și consum excesiv de energie desenatoare. Totuși, în cele din urmă, lucrurile se clarifică oarecum, dacă operatorul n-ar fi tăiat, la acel spectacol, din grabă sau din greșală, tocmai cadrul final, cu poantă.

„Rita”



Mai tare ca „Zoro”

Cinema „11 Iunie”, Brăila, 28 martie 1970.

— Rita! Un nou film? Nicidecum. Mai tare ca „Zoro”. Mai incredibilă decît pare la prima vedere, această urmăre fără liniuță, a cuvîntului „Călugărița” a putut scăpa spre hilaritatea întregului oraș, trîndîg ignoranță pe un afiș cît jumătate de zid.

Reținem, de asemenea, din afiș, inovațiile ortografice — cum ar fi scrierea adjectivelor cu literă mare — și descoperirea că vedeta Anna Karina primește și numele de Pulver ceea ce ar însemna că a devenit doamna Pulver. Pulver care, de fapt, este o persoană de gen feminin cunoscută sub numele de Liselotte Pulver.

A. M.

Avanpremieră

Un cuib de NOBILI

Ne place mult, dar nu prea des, acest film. Sînt doar cei doi care sînt desigur frumoși, dar nu prea des, acest film. Sînt doar cei doi care sînt desigur frumoși, dar nu prea des, acest film. Sînt doar cei doi care sînt desigur frumoși, dar nu prea des, acest film.

amorul e pe terminate

«Educația sentimentală»
a lui Flaubert
trădată de Astruc
după 100 de ani

Am dori
să vedem
la
Cinematecă
filme
«judiciare».

Cayatte
ne spune
ceva nou
despre
iubire.



Romeo și Julieta '40 (Pierre Brasseur și Anouk Aimée în «Amanții din Verona»)

Alexandre
Astruc,
teoreticianul
formulei
«camera-
stilou»,
dar nu
și
practicianul
ei.

Sentimental și polițist

Nu se poate zice că nu e un film bun. Dar se poate zice că nu e un film despre amor, cum sînt altele altele care intră adevăr de dezvăluie o trăsătură nouă a acestui antic sentiment, fie că e vorba de amorul de tip posesiv, fie de cel suferesc și total. Filme bunăoară ca «Prințesa», «Cuțitul în apă», «Elvira Madigan», «Jurnalul unei femei în alb», «Recoltă la întimplare», «Brățara de grante», «Vips», «Oglinda cu două fețe» și multe altele au adus realmente revelații de psihologie în dezvoltarea de film la film. Frumusețea în «Amanții din Verona» este prin excelență cea a jocului actoricesc, precum și descrierea lumii ulcerate de lunga perioadă a fascismului. Am fi dori să ni se fi prezentat filme de Cayatte, unde să ni se spună realmente ceva nou despre amor. Căci asemenea filme există. Citam adineauri «Oglinda cu două fețe». Dar mai sînt și altele, cu totul remarcabile. Unele, foarte recent, care declușă o împlinit vîrstă cinemateci, dar care a produs mare impresie și aș vrea să-l amintesc: «Drumul spre Kathmandu», cu Jane Birkin și Renaud Verley, ne descrie lichetăția amorului sub efectul incoerenței spirituale, debandadei moravurilor și acțiunii drogurilor la tineret occidental. Eroina este o ființă de o rară distincție și noblețe sufletească, ceea ce nu o împiedică să decadă.

Un alt film extraordinar al lui Cayatte despre iubire (căci doară despre aseme-

nea filme de Cinematecă nefolosite, se cuvine să se vorbească într-o critică a Cinematecii) — se numește «Pièces pour Cendrillon» (Capcane pentru Cenușăreasa). Două verișoare seamănă la chip ca două perfecte gemene (Dany Carrel). Una e milionară și abjectă, de o răceală și amoralitate monstruoasă, cealaltă e săracă și fată de treabă. În momentul cînd începe filmul, ele se găsesc în vila somptuoasă a primei. Casa la foc. Fata rea moare. Cealaltă este vindecată de răni, dar șocul o face să uite tot trecutul. I-l reduce aminte guvernanta verișoarei moarte (Madeleine Robinson), care o povățuiește să pretindă că ea este fata cea bogată. Iubitul ei o întîlnește și ea știe, de la guvernantă, că acesta fusese iubitul ei. Amorul lor reîncepe, devine din ce în ce mai pasionat, pînă ce ea descoperă ceva groaznic, anume că ea nu este ea, ci cealaltă, cea ființă oribilă, capabilă de toate ticăloșiile. Disperată, încearcă să se sinucidă deschizînd gatul de la baie. În momentul cînd își așteaptă moartea, sună telefonul. Este el, care îi spune că o iubește, că dragostea lor

făcuse din ea altă ființă, exact ființa de altădată pe care el o iubea înainte ca ea să fi murit. Și ea plînge. Și filmul se oprește aici. Dar povestea e completă. Este povestea unei alte minuni pe care dragostea o poate face: nașterea, a doua oară, a unei ființe omenești.

Și fiindcă am vorbit de Cayatte, și fiindcă aici facem cronică de cinematecă, adică de cultură cinematografică, ne gîndim că un ciclu Cayatte ar fi de un mare interes. Cayatte stîrnete delir de admirație în public, precum și rînjete de dezaprobare la critici superintelectuali, «fenomenologi», cum își zic el. René Bazin recunoaște priza enormă pe care acest maestru al psihologiei cinematografice o are asupra spectatorilor. Dar adaugă că se face el este în fond cibernetică, aranjamente de roboți logici, povești judiciare, procese de tribunal jucate de pionii plezanți, la care pledoaria (zice Bazin) «este prea convingătoare ca să fie și justă». Această frază spune totul și arată ce autor interesant este acest André Cayatte și cit de mult am dori să vedem la Cinemateca noastră seria lui «judiciară», cu scenariile făcute de Spaak: «Dreptate s-a făcut», «Sîntem toți niște ucigași», «Înainte de potop», «Dosarul negru». În tratarea misterioasei probleme a vinovației el stă pe picior de egalitate cu Hitchcock.

Numesc această eră a camerei-stilou

Programul cuprinde și un film de Alexandre Astruc. A fost în fond o bună idee, poate tocmai pentru caracteristica

lipsă de succes a operelor sale, atît pe lîngă public cît și pe lîngă critici. Explicația acestor nereușite — în ciuda multor bune intențiuni și a unor reale calități — o voi da în rîndurile ce urmează.

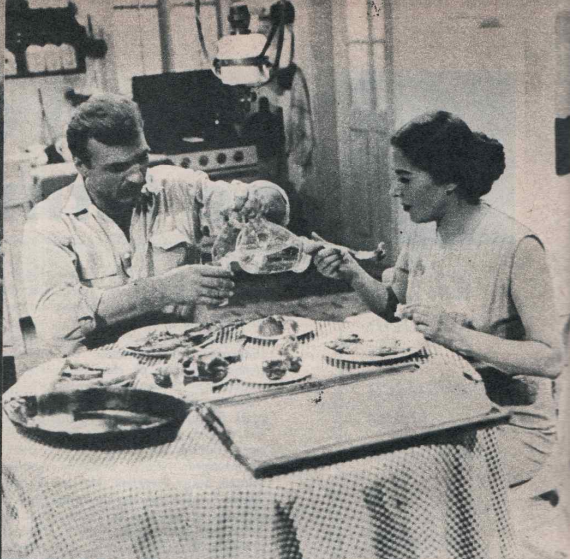
Publicul românesc nu a văzut pînă acum decît un singur film al acestui autor: «O viață», după romanul lui Maupassant (cu Maria Schell, Cristian Marquand, Antonella Lualdi, Pascale Petit). De altfel, șase filme a făcut în total (plus trei scurte metraje-ficțiune), în cursul a vreo 20 de ani de activitate. În general el așteaptă cam trei ani de la un film la altul. Publicul românesc cunoaște numele lui Astruc din pricina teoriei sale a camerei-stilou, adică folosirea aparatului de filmat așa cum scriitorul se servește de stilou. Sincera lui intenție era să revoluționeze pur și simplu cinematograful care, grație domniei sale, ar fi trebuit să inaugureze o «eră nouă». Iată propriile sale cuvinte: «Numesc această eră nouă aceea a Camerei-Stilou. Această formulă metaforică are o semnificație precisă. Înseamnă că cinematograful se va libera treptat de tirania vizualului, a imaginii pentru imagine; de tirania anecdotei imediate, a concretului, pentru a deveni un mijloc de a scrie tot atît de simplu și de subtil ca acela al limbajului scris». Din păcate el a fost acela care a aplicat în cea mai mică măsură aceste prețioase precepte. Un critic englez foarte apreciat, Roy Armes, remarcă cu ironie că tema camerei-stilou descrie bine ceea ce e original și izbitor în opera unui om ca Chris Marker, dar ne spune mult mai puțin despre opera lui Astruc însuși. De altfel, Astruc nu se sîfșește să se contrazică tot timpul. Astfel, «Perdea-roșie» (Le rideau cramoisi) prima lui operă, el o numește: «dorința mea de a compune o ilustrație cinematografică a textului literar» (un curios mod de a se «libera de tirania vizualului, a imaginii»). În schimb, cade într-o altă exagerare. Filmul acela aproape nu avea dialog, ci doar monologul continuu al vocii lui Marquand (personajul principal) care povestește filmul pe măsură ce se desfășoară! Ceea ce este mult mai «cameră-stilou» decît e permis. Nici de «tirania anecdotei» nu pare a fi scăpat așa de ușor. Cu excepția filmului «Les mauvaises rencontres» (Nefericite întîlniri), toate celelalte sînt adaptări de romane sau nuvele celebre, operație pe care o încredințămăz unor specialiști. În special lui Roland Laudenbach. Vom fi desigur surprinși să auzim pe acest aprig revoluționar declarînd: «Sînt încredințat că ar fi să-i facem un prost serviciu cinematografului dacă am lăsa pe regizori să lucreze după propria lor inspirație. Ar face atunci filme prea estetizante, prea literaturizante, prea esoterice!» Criticul englez deja citat spune pe șleau că Astruc e o adunare de vechi procedee, la antipodul noilor tendințe ale cinematografului francez.

Filmul prezentat la Cinematecă este adaptarea (și modernizarea) romanului lui Flaubert: «Educația sentimentală». Faptul că a înlocuit atmosfera din 1860 cu aceea a zilelor noastre strică toată treaba. Căci jalnică poveste a lui Flaubert era legată de jalnică psihologie a mic-burghezului francez care își permite extravaganta de a gîndi nițel romantic și de a vedea cum toată viața lui va fi o anostă succesiune de anoste eșecuri. La bătrînețe, el se consolează cu amintirea visului de altădată. Dar cum acel vis fusese un eșec, vă închipuiți ce fel de evadare în trecut mai poate fi această... consolare. A avut interpreți străluciți: Marie-José Nat, Jean-Claude Brialy, Dawn Addams, Michel Auclair, Pierre Dudan, Carla Marlier. Dar modernizarea de care am pomenit, nepotrivirea între problemele de azi și sentimentele de acum o sută de ani, explică răceala cu care publicul a primit acest film.

D. I. S.



Final-apoteoză («Golgota»)



Final deschis («Legenda»)

filmul
românesc
și
ideile
lui
fixe

CUM TERMIN

Cinema

Îmi vin în minte diferite finaluri: spectaculoase, șocante, modeste, echivoce, insolente, răvășitoare. Finaluri care te încintă și finaluri care te scot din sărite. De ce așa și nu altfel ți-ai încheiat povestea, domnule Resnais, domnule Fellini, domnule Skolimovski ori Pintilie? Parcă nicăieri în domeniul atât de intim al creației, imixtiunea spectatorului nu e atât de manifestă, pretenția atât de supărătoare, ca în această disputată libertate de a decide asupra soartei personajelor. Dorița creatorului e legitimă: eu le-am dat viață, eu le omor când vreau și cum vreau! Dar ce te faci când pe parcurs ele au încetat să mai fie plămuirile dumitale imaginare, au devenit ființe cu stare civilă pe ecran, purtătoare de cuvânt și cuvinte, de judecăți, au devenit, cu alte cuvinte, persoane sociale? Și de acum înainte societatea — adică spectatorul — pare îndrituit să le aprobe ori dezaprobe acțiunile, să le sancționeze erorile, în numele unei justiții morale precise. Autorul poate da verdictul. Completul de judecată se formează acolo, în sală, nu-l poți împiedica să se formeze și să te discute la ieșire. Asta, bineînțeles în cazul — fericit — când procesul dumitale artistic l-a pasionat, când ai știut să-i stîrnești senti-

mente și resentimente puternice. Pentru că altfel înainte de a-ți anunța implacabilul «sfârșit», el își încheie paltonul și se precipită la ieșirea prin Sărindar.

Il faut savoir...

...ca în dragoste, când să tragem cortina, dar ne temem că tot nu ne-am făcut bine înțeles, că trebuie să insistăm, să forțăm mina spectatorului, să-l convingem cu orice preț. Și atunci lungim fără noimă, explicăm poanta, dăm sentințe fără drept de apel, ratăm momentul psihologic. Pentru că mai înainte de a fi o problemă de estetică, de filozofie, de morală, finalul mi se pare o chestiune de psihologie. De întuire a reacției sălii indiferent pe ce plan se manifestă. Eu zic: nu-i logic ca o farsă să se termine în registrul tragic. Dar asta-i vocea estetizantului din mine. Pentru că orice amestec de genuri e permis în artă, cu excepția celor plicticoase. Eu zic: nu-i normal ca acest caracter să reacționeze în final contrazicându-și toate actele de pînă atunci. Dar asta-i conservatorismul din mine, care nu admite că reacțiile psihologice pot fi total neașteptate, că, de fapt nu există boli, ci bolnavi. Tot așa, nu există final, ci finaluri. Fiecare spectator își termină filmul conform dorințelor mărturisite sau ascunse. Ceea ce îi cerem creatorului nu este altă să nu ne contrazică — asta e libertatea lui — ci să nu ne înșele ori să ne constrîngă. Cu alte

cuvinte, să joace cinstit și să ne lase acea margine de meditație, de libertate de a decide singuri care e morală fabulei, libertate absolut necesară în relația modernă dintre artă și spectator. Or, se pare, că tocmai această latură e neglijată de unii autori. E dreptul lor să-și încheie spectacolul cu o metaforă generalizatoare, cu un cor (formațiile feminine sînt la modă) care să «înalte» orice povestioară banală la rangul de legendă. Așa încît, indiferent de subiect, de factura filmului, de stilul regi-zorului, și «Căldura», și «Golgota», și «Răutăciosul adoles-cent» să-și unească vocile într-o apoteoză-cantată. Dar mă irită cînd sînt forțat să elimin din joc, fără să fiu convins de altă necesitate decît artificialul de calcul dramaturgic, toate personajele care mă încurcă de-a lungul intrigii polițiste ori sentimentale, ori istorice.

10 negri mititei

Formula Agathe Christie «10 negri mititei» pare să fi devenit obligatorie nu numai pentru genul care a consacrat-o, dar și pentru cu totul alte filme ce ambițio-nează altfel de demonstrații. De pildă, «Prea mic pentru un război atât de mare» sau «Golgota», evocarea istorică, bazată pe un fapt întîmplat. Nu știu dacă documentele vremii consemnau exterminarea, pe rînd a văduvelor greviștilor care și-au cerut dreptul lor la pensie. Dar așa cum apare pe ecran, după formula bulgăreului de zăpadă,

Final amabil («Căldura»)



Final nelineștit («Diminețile...»)





Final implacabil («Gloconda...»)



Final-șoc («Pădurea...»)

AM POVESTEA?

nu numai firescul povestirii pierde, dar și tensiunea, dramatismul ei de pînă atunci. Femeile sînt ucise pe rînd ori-mor de oboseală, pînă nu mai rămîne decît una care nu se dă bătută. Mult, prea mult, pentru un singur film, chiar dacă drama e absolut autentică. Sacha Guitry povestea în memoriile lui cum, copil fiind, a scăpat el singur dintr-o familie de 11 persoane, de la o intoxicare cu ciuperci. Și relatează cu un perfect simț al gradației dramatice și al nuanțelor psihologice complexe, cum, pe măsură ce doctorul anunța «mai murit unul», vecinii reacționau tot mai indiferenți. Pînă cînd, descoperindu-l pe el singurul viu, într-un colț, l-au luat la rost mai mult dezamăgiți decît mirați: «Dar tu ce cauți aici? — Eu n-am mîncat ciuperci! — De ce?» Și în vocea medicului se citea iritarea — consemna scriitorul — în timp ce vecinii, aflînd că fusesem pedepsit, șușoteau contrariați: «Știi de ce n-a murit cel mic? Pentru că a furat!» Și iată cum noțiunile începeau să se amestece nu numai în mintea copilului, dar și în reacțiile adulților. Autorul scenariului «Prea mic pentru un război atît de mare» acumulează cu iscusință o suită de grozăvii ale războiului înregistrate de sensibilitatea unui băiețel, dar lungeste nepermis de mult pentru nervii noștri oboșiți, tocmai spre final, fuga copilului și prinderea șoferului neamț. Neverosimilă ca acumulare excesivă apare și țesătura epică a «Castelului condamnaților».

«Gloconda fără surle» ar fi cîștigat la vremea ei mai

mulți suporterii dacă autoarea se orea la timp asupra unuia din interesantele finaluri promise: sfîșietoarea declarație tirzie strigată în fuga trenului de orgolioasa îndrăgostită sau acceptarea bărbatului de a o mai însoți o stație, «mai avem atîtea să ne spunem!...» în locul acelei convenționale soluții — resemnarea cu o căsătorie de compromis datorată oboselei bărbatului și spiritului vindicativ al celeilalte femei. Final care derutează, irită și nemulțumește. Psihologic și cinematografic.

O montează îmi împărtășea o constatare dintr-o practică îndelungă: în final, în mod obligatoriu, ritmul filmului trebuie accelerat, planurile trebuie montate tot mai scurt, pentru ca spectatorul să nu înceapă să se foiască pe scaun. Timpul încetează să mai fie cronometrat obiectiv de publicul nerăbdător. El devine subiectiv. Subiectiv în general e timpul în artă, dar cu atît mai mult cînd se înaintează spre deznodămînt.

Și așa se poate!

Se poartă de la o vreme finalurile deschise, multiple, ori echivoce. Deschise în sensul unei invitații directe, polemice, lansate în final, ca o întrebare de colocviu adresată sălii transformate în seminar. E flatant, e stimulant pentru publicul participant și de aceea, în multe cazuri, filmele-anchetă prind.

La noi o incursiune — dealtmînteri modestă și didactică — în relația părinți-copii-școală, se întrebă în final, cu destul simț al responsabilității la care e antrenată și sala: cine va deschide ușa micului fost delicvent? Cui i se va încredința dificila răspundere a reabilitării a reintegrării lui interioare, nu numai sociale, familiale?

«Legenda» lui Blaier termina incert, dar foarte interesant ca ofertă de meditație, povestea perechii mature: cu cît șantierul se depărtează de sat, cu atît meșterul se simte acolo lîngă femeia întîlnită — mai la el acasă. Va rămîne cu ea și în realitate, oboșit de atîtea peregrinări, ori numai în visele, în dorințele lui? Scenaristul nu mai precizează. Liber fiecare să-și imagineze ce-i place. Nici viața nu oferă dezlegări definitive, iată scuza, iată justificarea, iată biruința noastră asupra conformismului vechilor filme. Dar fie că e invitația la visare a «Șefului sectorului sufele», fie că e incerta maturizare a lui Vive din «Diminețile unui băiat cuminte», fie că e cutremurătoare scenă-soc a uimirii și resemnării cu moartea din «Pădurea spinzuraților» ori răscolitoarea consemnare a crimei indiferenței din «Reconstituirea», majoritatea filmelor noastre încep să știe să termine interesant o povestire.

Ceea ce e sfîrșitul începutului... maturizării noastre artistice.

Alice MĂNOIU



Final optimist («Șeful sectorului...»)



Final imaginar («Prea mic...»)



Josephine Baker: acel «ceva» numit prezență.



Nicoletta: din Saint Germain des Prés



Ewa Demarczyk: de la sufluet la sufluet

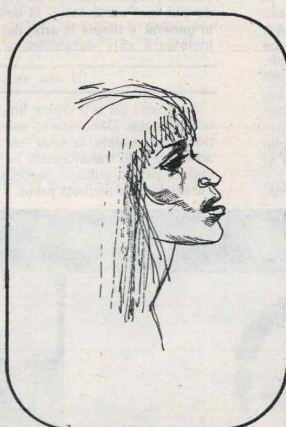
FARMECUL PRE



Cind Josephine Baker a apărut pe scenă în fabuloasa ei rochie stil «O brad frumos», cum singură glumea, cu zîmbetul ei generos, cu vocea care ne spunea lucruri pe care ni le spunem și noi tot timpul din politețe: «Bună seara, mă bucur să vă văd, cit sințeti de frumoasă doamnă» (de aveam senzația că acuși-acuși începe o piesă de Ionesco peste sala de la Brașov, aerul a început să vibreze. Eram toți făcuți din același zîmbet, uimit, induioșat, năuc, o urmăream mișcîndu-se pe scenă și apoi prin sală cu aceeași privire, ne înțîlneam dizolvați în aceeași prezență, numită pentru seara aceea: Josephine Baker. Între ea și noi se stabilise contactul invizibil dintre o priză și cele două fire care fac, împreună, să se aprindă filamentul becului din tavan. Curentul stîrnit de prezența ei ne făcea să vibrăm la unison de aceeași emoție și uimire caldă. Am întors capul — mărturisesc, mușcată de o bănuială — spre televizorul din sală. Acolo se vedea o mare informă de capete, gri, flow, în mijlocul căreia plutea incert o siluetă la fel de gri și ea. M-am uitat de mai multe ori în timpul spectacolului. Și atunci cînd era filmată de aparatul însărcinat cu prim-planurile și de cel cu planurile generale, și de cel ocupat cu spatele ei. Nu, nu era o vină de transmisie. Era limpede că oamenii fac tot ce se poate face cu trei aparate, unul fix și două cu mobilitatea hotărîită și ea dinaintea. Imaginea schimbătoare de pe micul ecran făcea să i se vadă rînd pe rînd zîmbetul generos, cu toți dinții, și silueta uluitoare, și maliciozitatea din priviri, vocea ei era și ea acolo și totuși, ceva esențial, vital pentru contactul perfect cu o personalitate se pierdea în eter. Acel ceva numit prezență, care face ca în jurul fiecărui artist adevărat aerul să vibreze altfel, spațiul să se materializeze într-un miez viu de sensibilitate, de emoție, de trăire, unic și irepetabil.



Josephine Baker



Ewa Demarczyk



Nicoletta

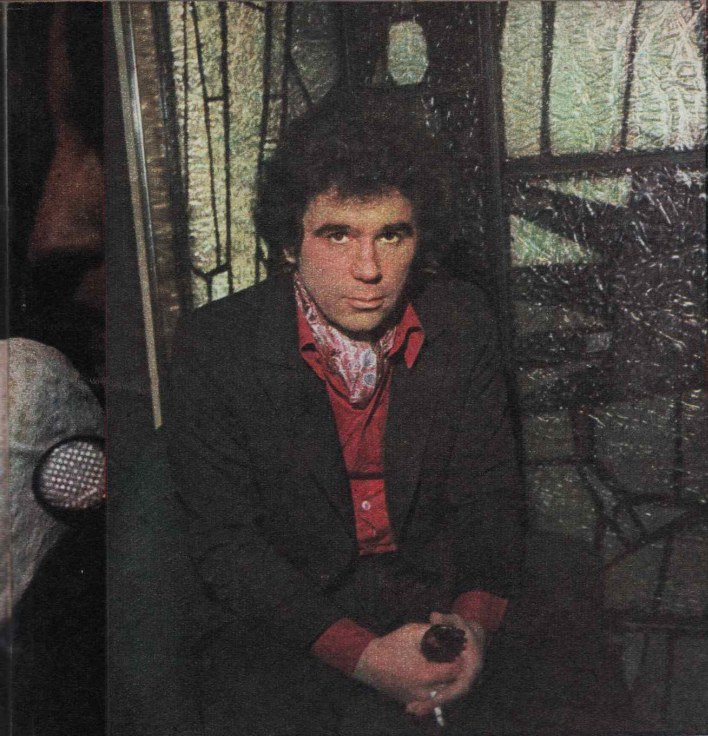
Universuri închise

Pentru prezența numită Josephine Baker pierderea nu era foarte mare. Josephine Baker este un spectacol prea bine cunoscut pentru ca fantezia celor din fața micului ecran să nu fi fost în stare să acopere golul dintre sală și micul ecran. Ce și cit se pierde însă din farmecul unei prezențe s-a simțit cu adevărat în preajma unor artiști necunoscuți nouă și pe care trebuia să-i descoperim, să-i înțelegem, să ni-i apropiem, în timpul scurt al unui recital: Nicoletta, Claude Nougaro, Ewa Demarczyk.

Nicoletta era foarte departe de a fi numai o voce cîntînd, spunînd deopotrivă muzică și vorbe despre moartea soarelui, despre copilărie sau despre dragoste sau despre libertate. Nu era numai cîntecul oscilînd între durere și nepăsare, între lacrimi și ironie nu era numai o siluetă în alb care evolua deconcertant între dramatism și frivolitate. Era și una și alta, era cerul și pămîntul, înălțimea și abisul peste care ea încerca, cîntînd, să stabilească o punte. Pentru cei din sală, Nicoletta era o atmosferă vie, tulburătoare, de Saint Germain des Prés. Pentru cei din fața micului ecran, o cîntăreță bună, ușor frivolă și de un gust

îndoielnic. Pentru telespectatori, Nicoletta nici măcar n-a fost un univers închis, ci un univers ciuit, deci falsificat.

Claude Nougaro a fost un univers închis. Poezia lui grea, îndurerată, tandră, răzvrătită s-a pierdut pe drum, cu toate eforturile laudabile ale operatorilor — de a-l filma din două unghiuri deodată (compunînd un cadru poetic poeziei lui), de a-i fixa privirile sălbătice de suferință, de a-i urmări mișcările abrupte, ca niște respirații întretăiate — pentru că nu stătea în puterea aparatului de filmat să le facă să trăiască. Iar Nougaro trăia muzica cu violență și acea trăire avea nevoie să se reflecte, vie și întreagă,



Claude Nougaro: durere, tandrețe, revoltă



Marie Lafôret: prizoniera frumuseții sale.

ZENTEI

*În direct
se poate transmite
orice.
În afara misterului.*



Connie Francis



Memphis Slim

În emoția unei săli. Prezența lui reclama alte prezențe, reclama acel contact de circuit electric cu intensitatea schimbătoare, de la un cîntec la altul, de la un sentiment la altul într-o permanentă mișcare, pe care ochiul aparatului nefiind în stare s-o urmărească, o ucidea de fapt, încercînd s-o fixeze.

O femeie minca un măr

Și ce-a ajuns de fapt pe micul ecran din aceea prezență copleșitoare numită Ewa Demarczyk? Vocea, vocea aceea unică, tulbu-

rată de muzică. Ceea ce n-a ajuns decît în foarte mică măsură, dacă nu deformat, a fost, ca și la Claude Nougaro, trăirea muzicii. N-a ajuns acel fluid al emoției care o făcea să moară și să învie cite un pic în fiecare clipă și-i dădea o frumusețe tragică, dusă dincolo de orice canoane. Ewa Demarczyk cînta cu ochii deschiși și ochii se plimbau neliniștiți peste chipurile noastre, stabilind un contact direct de la privire la privire, un dialog de gînduri care veneau să răspundă gîndurilor ei. Pe micul ecran, grosplanul Ewei Demarczyk nu dădea decît o îngroșare, uneori inestetică, a sentimentelor. Expresivitatea ei, uluitoare în reali-

tate, devenea grimasă. Mișcările se rupeau și, descompuse, își pierdeau misterul unic al evoluției unei emoții. Poate că n-ar fi trebuit filmată în gros-plan decît atunci cînd, la capătul unui cîntec, rămînea incremenită în fața microfonului cu o expresie de fericire neîncetătoare și îndurerată, cu colțurile buzelor coborîte, cu umerii căzuți, umilă și năucită de aplauze. Pînă cînd, cu o tresărire de om trezit dintr-un gînd, se apleca din nou asupra microfonului, se cufunda în alt cîntec, devenea din nou muzică miraculos de frumoasă și copleșea din nou sala cu prezența aceea făcută din sunet, din mișcare, din emoție, din trăire, din viață.

Pentru că ce altceva este o asemenea prezență emoționantă, răscolitoare, dacă nu trăirea la cea mai înaltă tensiune a unei ființe, a unei alcătuirii de celule, încălzită la temperatura unei sensibilități unice; ce altceva, dacă nu adevărul cuiva comunicat cu o sinceritate maximă, nefrînat de nici o prejudecată, netrăcut de nici un artificiu. Prezența presupune autenticitate și consecvență cu sine și o armonie desăvîrșită între a fi și a acționa. Armonia se poate numi atunci «O femeie minca un măr» sau Josephine Baker declarînd «am făcut-o special» sau Nicoletta cîntînd «Libertate, dragostea mea» sau Nougaro cîntînd «Cécile, ma fille» sau Ewa Demarczyk plîngînd pustietatea peisajului nordic. În acest domeniu al adevărului despre sine, fotogenia sau telegenia devin inutile și neputincioase. Pentru că ceea ce au de comunicat aceste universuri armonioase, nu ține de coaja lucrurilor, nu ține de frumusețea exterioară, decît rămîne total indescifrabil pentru ochiul unui aparat de transmisii imaginii în direct. În direct se poate transmite un meci de fotbal sau de box, patină artistică sau un program de music-hall, de fapt în direct se poate transmite orice în afara misterului. Accesul la un mister este oricum o aventură

în egală măsură îndrăzneță și dificilă, dar să-l descifrezi prin intermediar — oricît de bine intenționat ar fi el — mi se pare cu neputință.

Dincolo de tablou

Și atunci devine foarte de înțeles de ce spectatorii din sala de la Brașov s-au pomenit aplaudind-o în picioare după primul cîntec pe Ewa Demarczyk, în timp ce telespectatorii făceau eforturi s-o înțeleagă. De ce Nicoletta e electrizată sala, în timp ce telespectatorii încercau nedumeriți să stabilească un oarecare contact cu ea și nu reușeau s-o găsească decît frivolă. De ce Claude Nougaro ne-a desființat, acolo, în sală, toate prejudecățile despre muzica ușoară, rupînd cu fiecare cîntec încă o etichetă, în timp ce telespectatorii constatau doar că are o foarte bună voce de șansonetist. Și mai ales, de ce Marie Lafôret a cucerit în egală măsură amîndouă taberele. Marie Lafôret era la fel de frumoasă pe scenă ca și pe micul ecran. Prezența ei, și într-un loc și în celălalt, făcea să vibreze coarda sensibilă la frumos și vibrația ne înlesnea de fapt contactul cu muzica ei. Prezența Mariei Lafôret era tabloul — Gioconda lui Leonardo da Vinci sau Madona lui Rafael — pe care orice lumină s-ar pune nu-i poate deplasa liniile, ele fiind o dată pentru totdeauna incremente în perfecțiune. Nicoletta, Claude Nougaro, Ewa Demarczyk erau dincolo de rama tabloului. Erau viață. La fel de supuși modificărilor, la fel de vulnerabili ca ea.

Eva SÎRBU

Desene: Cik DAMADIAN

Foto: S. STEINER

actorii
noștri

Filmul
ar fi
putut
face
din ea
o nouă
Lucia
Bosé



Un debut de succes: 1954, «Alarmă în munți»
Urmează o lungă absență

DANA COMNEA

a porni mereu
de la zero...



O reparație compromisă. O peliculă falsă:
«Ripa dracului».



Un debut de mare succes. Codița — din «Alarmă în munți» (era în '54 și era coadă la un film românesc !), o dispariție subită și reînținirea cu publicul într-o peliculă unde totul era fals, pină și peisajul: «Ripa dracului». Cariera cinematografică a Danei Comnea a început sub semnul acestui rînjit ostil al Moirei, care nu odată avea să-și descopere mai tirziu îndeletnicirile ilicite cunoscute foarte bine încă de pe vremea vechilor greci. Sau, altfel, tot timpul actrița a trebuit să lupte cu formidabila ei lipsă de noroc. Era ea vinovată că filmul ieșise prost? O, nu! De o mie de ori nu. Acolo erau actori de mare prestigiu, un regizor cu vechi state de serviciu și ea — cum se spune în termeni gazetărești — «se achitase onorabil de partitura ce-i fusese încredințată». Dar destinul a legat-o pe

nedrept de soarta filmului și imaginea superbă a Codiței se pulveriza în dezamăgirea celor care descoperiseră mai înainte, pe malurile Dimboviței, o nouă și poate mai frumoasă Lucia Bosé.

A urmat apoi rolul sensibil din «Viața nu iartă» al lui Mișu și Marcus. S-a discutat mult despre structura filmului, despre retrospective și despre Sahia, iar rolul ei a trecut neobservat. Între timp Dana Comnea juca la Galați în «Don Gill de ciorap verde» sau în «Preludiu» (spectacol premiat la concursul republican) și era aplaudată în fiecare seară. Dar aplauzele nu se auzeau la Buftea, unde în acea perioadă se căutau cu disperare interpreți neprofesioniști. Revenită în București, la teatrul C.F.R.-Giulești, a jucat în aproape toate spectacolele mai importante: «Mizerabili», «Doi domni din Verona», «Romagnolla», «Ninge la Ecuator».

«Visul unei nopți de iarnă», «Ulise și coincidențele», «Paharul cu apă», «Nunta lui Figaro».

În 1960 a obținut un premiu de interpretare la Concursul tinerilor cu «Sonata clarului de lună» de Ritsos. Era una din încercările de a face dialog direct cu Destinul — fără intermediari, de a colabora numai cu Eu-ul ei încăpăținat. Nu era ultima. Probabil nici prima. Dar și acum succesul avea să fie urmărit de spectrul unui film nereușit care se chema «Cinci oameni la drum». Neșansa o reprezenta ansamblul spectacolului, convenționalismul tratării cinematografice. Și drumul trebuia luat din nou de la capăt. Citiți o văzuseră în piesele de la Giulești? Și citiți îi reținuseră vocea caldă, catifelată, cu subtile inflexiuni, în imprimările de la radio? Jucase în «Cyrano», în «Pădurea împietrită», în «Cocoșatul de la Notre Dame» și în multe altele. Ar fi

putut deveni vedetă internațională (trebuie să recunoaștem că numai filmul e capabil de una ca asta) dacă ansamblul unei pelicule ar fi favorizat-o. Așa însă, în «Anotimpuri» de Savel Stîopul, Dana Comnea își reîncepea activitatea cinematografică, modest, interpretînd unul din roluri, într-unul din cele patru fragmente ale spectacolului. Și din nou actrița cu ovalul perfect desenat, cu ochii de un verziu lunar, fosforescent, a impus acel «unul» din roluri, cel din scheiul al treilea, nu numai atenției criticilor, ci și atenției publicului, ceea ce e mai dificil.

Urmînd regula jocului, ar trebui să apară un film, care în ansamblul lui să nu fie prea reușit. A întîrziat destul de mult, e drept, dar în cele din urmă s-a identificat și s-a intitulat «Merii sălbatică». Apoi o altă întîrziere și rolul din «Întoarcerea», apoi o altă întîrziere... Firește, vom descoperi



Publicul începe s-o văd.
Filmul se numește «Anotimpuri»



«Merii sălbatici» nu adaugă nimic.
Publicul așteaptă...



Ultima încercare. Filmul de scheciuri «De trei ori București». Din nou o lungă absență.



Oare chiar nu există roluri?
Oare nu există scenariști?

și paralela corespunzătoare teatrului gălățean: televiziunea. Aici Dana a jucat în «Vocea omenească» a lui Jean Cocteau, în «Fintina turelor» a lui Lope de Vega, «Idioata» de Marcel Achard, un fragment din «Dama cu camelii» și mai ales a recitat versuri. Versurile constituie slăbiciunea și puterea ei. E un spectacol cu un singur interpret, fără decoruri, fără regizor, o modalitate directă de a înfrunta publicul. Și pe urmă versurile sînt muzicale, reclamă un anumit timbru de voce, pretind o sensibilitate cu totul specială, presupun un mare simț al firescului — versurile sînt pasiunea ei. Recitalul de sonete de Shakespeare la Studioul de poezie i-a adus îndreptățite satisfacții, ca și cel din Baudelaire de la Casa Ziarștilor. Dar muzicalitatea și pasiunile ei nu se opresc aici. Acum se preocupă cu seriozitate și perseverență de muzică populară.

E un soi de a lua din nou drumul de la capăt sau — așa cum spunea ea: «o formulă care să mă elibereze de regizori și de aparate, și de industrie, și de aranjamente». Ultimul cuvînt m-a șocat. E șocant, trebuie să recunoașteri.

— Ce vrei să spui cu aranjamentele?

— Nimic. De altfel, asta nu trebuie s-o scrii. Dar ca să faci ceva trebuie să cunoști oameni, să se gîndească ei la tine. În alte țări se scriu niște roluri speciale pentru femei între 30 și 40 de ani. Ce să joc? (Aici avea dreptate).

Dana Comnea are dreptate. Și asta e o temă ceva mai largă. Pentru că ceea ce urmează să înfrunte mai departe destinul, e talentul ei, incontestabilul ei talent.

Mihai IACOB

oaspeții noștri

SENTA BERGER

Zilele filmului din R.F. a Germaniei, la cinematograful Republica. La gala inaugurală a participat o delegație de cineaști, cuprinzînd, între alții, o actriță bine cunoscută cu mai bine de 30 de roluri interpretate pe ecran: SENTA BERGER. Cei care se așteptau să vadă «în carne și oase» un star internațional, adică o apariție, dacă nu total sofisticată — nu prea se mai poartă! — cel puțin oarecum excentrică, cu zimbete special compuse și milimetric calculate, cu anumite detalii fizice savant puse în valoare și artistic exhibate, cu răspunsuri-sablon anume pregătite pentru uzul presei, ca să sune «bine și gîndit», au fost probabil surprinși de apariția actriței. Senta Berger se afla în holul exterior al cinematografului și privea, modestă și de loc inaccesibilă, cum intră publicul în sală.

— Ce făceați acolo? De ce stăteați acolo aseară?

— Am vrut să văd lumea intrînd la spectacol. Mă simt bine printre oameni și n-am vrut să pierd prilejul de a-l cunoaște cît de cît pe spectatorii români. Regret teribil că nu am măcar timpul necesar să vizitez Bucureștii. Stau foarte puțin în România. De data asta. Vreau neapărat să mai vin, ca să vă vizitez țara.

...Și la conferința de presă care a urmat premierei, Senta Berger a înfirmat păreri preconcepse despre superficialitatea frivolă a vedetelor de cinema. Nu numai că n-a «pozat» în nici un fel sau că nu s-a mulțumit să răspundă succint și de circumstanță la întrebări. Dimpotrivă, ea și-a expus clar și răspicat păreri personale în legătură cu diferite aspecte ale creației cinematografice, a intervenit în discuție și, între altele, a afirmat că îi interzice pe ziariștii cu «prejudecăți» și că nu-i face plăcere să le acorde interviuri.

— Ce înțelegeți prin prejudecăți? Mai bine-zis, care categorii de gazetari nu vă inspiră încredere? Cei indiscreți?

— A, nici vorbă că indiscreții nu-mi sînt simpatici. Nu suport reporterii care-mi răstălmăcesc răspunsurile și care vinează detalii de ordin intim. De pildă, sînt întrebată dacă mă cert vreodată cu soțul meu și eu răspund, deschis și firesc, că uneori mă cert. În presă apare apoi o teorie despre «căsnicia mea nefericită». Dar nu m-am referit de data asta la indiscreții. Știu că, din fericie, nu risc să fiu asaltată la Dvs. cu asemenea întrebări minore și lipsite de orice interes. M-am referit la critici de film intoleranți, care uită că scriu pentru public, pentru masa cititorilor. M-am referit la ziariștii care dacă nu e vorba de un film intelectual — profund intelectual în accepția lor — nu îl recomandă publicului, chiar dacă este un film acceptabil, chiar dacă este un film bun. Criticii de la noi au uitat că trebuie să analizeze regia, imaginea, jocul actorilor; ei se limitează la etichetarea filmelor de divertisment cu calificativul «spanac comercial» și se extaziază în fața unor filme de avangardă ermetice, de o calitate la fel de dubioasă ca a celor comerciale de serie.

— Contestați deci filmul de avangardă? Valurile noi?

— Nul Dimpotrivă. Și apreciez arta unor creatori autentici ca Alexander Kluge sau Schamoni. Resping însă pasișele ca și experiențele de proastă calitate, pe care nimeni nu le înțelege și pe care acești critici le ridică în slăvi. Din păcate nu numai la noi în țară, se întîmplă acest fenomen. Cineaștii ajung să facă teorii pe ecrane în loc să facă filme. L-aș da ca exemplu pe Godard, care e un teoretician de geniu, dar nu un cineașt de geniu.

— Să înțeleg că pledați pentru filmul comercial?

— Nu. Nu pentru cel pur comercial. Nu-mi place un film ca «Stăpîn pe situație», în care am fost nevoit să joc fiindcă aveam contract cu «Columbia Pictures». Dar sînt pentru filmele de divertisment care au o idee, care spun ceva, care oferă actorilor roluri substanțiale și sînt făcute de regizori serioși. M-am înțeles de minune cu Michael Anderson cînd am turnat «The Quiller memorandum» (după piesa lui Harold Pinter). Anderson mi-a oferit prilejul să-mi gîndesc rolul, nu să «joc», ci să interpretez. Recent, am terminat în Italia «Inimi singuratic» în regia lui Franco Girardi. Iată un exemplu de «comedie serioasă» (partener l-am avut pe Ugo Tognazzi) în care tema frustrării și însingurării individului este prezentată pe ecrane la îndemîna înțelegerii spectatorului obișnuit. Un alt film pe care nu-l reneg este «Tinerețea lui Casanova» în regia lui Comencini.

— V-am văzut nu numai în «Stăpîn pe situație», dar și în «Piciorare lungi, degete lungi» sau în «Testamentul Dr. Mabuse» — adică în filme destul de facile. Ce v-a determinat să acceptați aceste roluri?

— Uneori, cum am spus, rigorile contractelor. Alteori, concesiile a fost deliberată. Sincer vorbind, am scontat pe succesul comercial drept trambulină de lansare pe de o parte, iar pe de altă parte, cu fondurile realizate, fac filme în care cred, în calitate de producătoare. De exemplu, împreună cu soțul meu — regizorul Michael Verhoeven — am produs «Dansul Morții», după un scenariu de Strindberg. Filmul (fîne de tradiția germaniană și a fost premiat la Mar del Plata. Următorul nostru proiect e un film pe o temă contemporană, căsătoria în accepția actuală. Sînt de părere că filmele noastre, germane, nu abordează suficient problematica actuală și eu, personal, consider inadmisibilă această evaziune din realitate. Cînd ești ca mine, soție și mamă, consider că e o crimă să fii neutru, pasiv. De altfel, vreau să știți că fac politică și socot că un artist trebuie să militeze pentru progres, să aibă o activitate și o răspundere socială. Mi s-a părut așadar firesc să mă duc la Bonn și să-l cer cancelarului Willy Brandt aprobarea pentru înființarea unei școli speciale a actorilor de film. Ei au nevoie de o pregătire deosebită, diferențiată de cea a actorilor de teatru (eu am urmat la Viena școala de teatru a lui Max Reinhardt) și în special de o cunoaștere aprofundată a limbilor străine de mare circulație (personal, sînt handicapată de proasta cunoaștere a limbii franceze).

În realitate Senta Berger vorbește corect franceza. Dar e modestă. Și exigentă.

Laura COSTIN

ATENȚIE!

VIOLENTA!

*În fața atîtor
pumni și gloanțe,
trebuie să gîndim,
să diferențiem...*

*...Trebuie
să diferențiem
«Diligența» de
«Winnetow».*

*Nimic
din ce este
omenesc
nu ne e străin...*

*...Dar trebuie să știm
ce ne este străin
ca oameni
ai socialismului*

Cinéma Riscul cel mai mare într-o discuție despre violență în cinematograful contemporan — este chiar violența. Violența to-ului, violența argumentelor, violența concluziilor. Violența naste violență.

Atenție — «Hamlet»!

Decretînd că pe ecranele noastre — de pildă — nu are ce căuta violența, nu am spus mare lucru. Întrebarea — dialectică, intelectuală, și a fi intelectual cum ne-o cere Malraux înseamnă a căuta mereu nuanța esențială — este ce fel de violență nu are ce căuta în cinematografele noastre? Așa cum un filozof marxist nu confundă toate războaiele, judecînd în primul rînd care-s drepte și care-s nedrepte — tot așa un estetician marxist nu va deschide focul împotriva violențelor, fie ele doar pe ecran, fără a se întreba care dintre ele sînt drepte, necesare și bune conducătoare de artă. Numărul morților? Valurile de sînge? Frecvența loviturilor la bărbie? Acestea nu pot decide judecata de valoare și am comite o tristă imbecilitate cînd, pentru a vedea cît de nociv e un western, am sta să numărăm cadavrele risipite prin preeri. Un eminent specialist francez remarcă: «Imaginați-vă comentariile pe care le-ar provoca o emisiune de televiziune care ar începe printr-un asasinat, ar continua prin sinucideri și otrăviri, ar sugera un incest și ar aduna pînă la urmă vreo șapte cadavre pe ecran. Ei bine, acesta e Hamlet!»

Dacă renunțăm însă la ipocrizii — vom admite lesne că în marile filme ale revoluției sau ale insurecțiilor populare mor cam tot atîția oameni, dacă nu mai mulți, cît într-un western oarecare. În marile filme ale războiului anti-hitlerist, fasciștii sînt secerati cu o violență nemăsurat mai mare decît măcelurile care au loc în saloon-uri. Cine ar îndrăzni să se ridice împotriva acestei drepte și necesare violențe? După părerea mea, Eisenstein în «Ocotombrie» sau Miklos Lancso în «Roșii și albi», sînt mult mai violenți decît «Un pumn de dolari». Are cineva «curajul» să susțină că forța mesajului umanist, frumusețea artistică a «Copilăriei lui Ivan» trezește în spectator doar sentimente, neviolente, neagresive? Nu vîd de ce aș pleca de la «Furia» lui Lang sau «Urmărirea» lui Penn — filme mai violente decît «Sute de dolari în plus» — cu dorința de a-mi îmbrățișa, generos, totii semenii. Căci așa cum diferențiez războaiele — așa sînt hotărît să diferențiez violențele de pe ecran și deci agresivitățile care rezultă din ele. Căci «agresivitatea nu e de loc o necesitate distructivă. Ea vine din tendința înnăscută de a stăpîni viața» ... — susține pe bună dreptate o celebră psihanalistă, Clara Thomson. «Doar cînd această forță a vieții este împiedicată în dezvoltarea ei, apar elementele de furie, minie și ură».

Atenție — «Război și pace»

Tocmai pentru că sînt atît de intim implicate în dezvoltarea vieții, în su-

prema luptă care interesează arta — lupta omului care-și construiește (sau nu) destinul — violența, agresivitatea sînt componente esențiale a ceea ce obișnuim a cere și a numi în orice operă de artă, conflict. Nu mi se vor putea da multe exemple de opere mari care să facă abstracție de violențele cu care eroii se înfruntă, se lovesc, se chinuie, biruie, cad înfrinți și mor. Îndrăznesc să scriu că orice operă importantă are la bază sau în zidăria ei, un act, sau mai multe acte, pe care în viața de fiecare zi le numim violență. Călinescu ne-a demonstrat odată, irefutabil, cîtă violență cuprind basmele cele mai idilice. De la Biblie — cea mai singeroasă și mai crudă carte scrisă

«Cînd am văzut pentru prima oară «Scarface», la vîrsta de 14 ani, nu am spus: «cînd voi fi mare, voi fi gangster». Mi-am spus: «mai tirziu, voi face și eu filme.»

(Jean-Pierre Melville, regizorul «Samurailor» și «Denunțatorului»)

«Îmi amintesc că în 1940, «Quai des brumes» era acuzat că ne-a făcut să pierdem războiul. Violenta contemporană nu pleacă din posturile de televiziune ale Statelor Unite ea face parte integrantă din această societate. Cînd Lincoln a fost asasinat, nu exista televiziune. Bineînțeles, se poate întotdeauna spune că asasinul său a jucat prea mult



«A orienta energia...



...înseamna a educa

vredată — pină la «dianafu» Cehov, unde pușca se descarcă cu atîta discreție abia în actul patru, de la Shakespeare la Chaplin, de la Dostoievski la «Blow Up», de la «Potiokin» la Stan și Bran — întregul teritoriu artistic pe care s-a clădit în condițiile societăților bazate pe exploatare, teritoriu însă la care nimeni nu poate renunța fără a abolii umanitatea, e marcat de crime, jafuri, măceluri, atacuri, represiuni, violuri — violul moral... De ce nu au pierit aceste opere, de ce lumea nu și-a întors dezgustată fața de la aceste creații în care detună atîtea pistoale și în care curge atîta sînge? Fiindcă orice operă de artă — cu violența pe care o implică

PIESE LA DOSARUL VIOLENTEI

Shakespeare, unde există de asemenea gramezi de morți! Vedeți dumneavoastră, eu prefer «Incoruptibilii» foileton violent dar plin de sănătate și calități estetice.

(François Truffaut, autor al celebrilor «400 de lovitururi»)

«Mai mulți specialiști se întreabă: violența n-ar fi oare ca și electricitatea, nici bună nici rea, ci pur și simplu energie? În loc să emitem dorința pioasă ca violența să dispară din lume, și deci de pe ecranele pe care

se oglindește, n-ar fi mai normal să ne întrebăm ce orientare să dăm acestei surse de energie? Dar a orienta energia este ceea ce se numește, cu exactitate, educație. Pină la o informare mai amplă, se pare că ar fi preferabil să ne asumăm personal sarcina educării copiilor în loc să ne descărcăm pe televiziune, să alegem noi înșine spectacolele pe care le socotim cele mai apropiate acestei educații. Neuitînd că dacă violența e probabil contagioasă, nu e de loc exclusă că și prostia poate fi, de asemenea...»

(Françoise Giroud — «L'Express» 1968)

sens interzis- violentei!

Tirgoviște, într-o zi însorită de aprilie. În sala bibliotecii municipale un singur cititor — un elev de liceu — cufundat în lectura unei reviste de știință și tehnică. În schimb, peste drum, în fața cinematografului «Popular», zeci și zeci de tineri. E prima zi de vacanță de primăvară și... s-au schimbat afișele filmelor.

— Tanti, «Comisarul X și pantelele albastre» vine săptămîna asta? Casierita, ocupată, n-aude. Întru eu în vorbă.

— E bun Comisarul ăsta X?

Puștiul (cu matricolă de la «profesională») nu așteaptă să-l întreb de două ori.

— Nu-l știți? Păi, tot el a jucat și cu banda 3 cîini verzi. I-a bătut pe ăia... Praf i-a făcut! Și să vedeți cum trage cu levorverul... mai ceva ca Fantomas.

— Ție care dintre ei îți place mai mult?

— Toți îmi place, dar cel mai mult îl prefer pe Jan Mare.

— Și dintre filme?

— Țiea cu băta și împușcături.

Tot vorbind am ajuns pe-o altă stradă. În fața noastră unul dintre numeroasele busturi — atestate ale bogatei istorii și vieții culturale tirgoviștene.

— Știi cine e? îl întreb.

— Nu! (apoi, după ce-l scrutează o clipă). O fi vreun scriitor, cum sînt ăia din parc. (Țiea sînt: Heliade Rădulescu, Vasile Cîrlova, Grigore Alexandrescu).

— N-ai ghicit. A fost un domnitor care-i trăgea în țeapă pe hoți și pe răufăcători.

— Aha! Vlad Tepeș — am auzit de el la istorie. Căci era foarte viteaz.

— Așa-i. Chiar mai viteaz decît Fantomas al tău.

— Zău? Și-atunci de ce nu face filme și cu el?

Nu e dracu chiar atît de negru

Cu vreo doi ani în urmă, doi tineri din Tirgoviște, dintre care unul elev, au intrat într-un magazin și-au furat o sticlă cu whisky. L-au gustat, nu le-a plăcut și au aruncat sticla. La proces, tinerii au declarat că au comis furtul îndemnați de cele văzute în filmul pe care-l vizionaseră cu o oră mai înainte. Stau de vorbă cu avocatul Aurel Patriciu, care l-a apărât atunci pe elevul infractor.

— Considerați valabilă explicația dată la proces de cei doi tineri?

— Într-o foarte mică măsură. De fapt, era vorba despre un așa-zis «furt sportiv», o încercare de a trăi aventura, de a deveni «erou».

— Și filmul, influența lui?

Avocatul se gîndește puțin, apoi îmi răspunde:

— Filmul acela a fost văzut, desigur, de sute de tineri tirgovișteni.

și doar doi dintre ei au furat.

Insist:

— Și totuși au furat imitînd cele văzute în film.

— Da. Filmul a fost însă doar picătura care a umplut paharul. Cei doi erau «pregătiți» pentru infracțiune dinainte: proveneau din familii cu serioase carențe morale, crescuseră la voia întîmplării, nu aveau deci o idee exactă despre ceea ce este permis și ceea ce nu este permis... Educația, cel puțin aceasta este părerea mea, nu se face în primul rînd la cinematograf, ci în familie, în școală, în societate. Filmele pot întări această educație, sau, cum a fost în cazul celor doi tineri, pot grăbi, dar în nici un caz nu pot determina comiterea unui pas greșit.

Violență și... violență

— Credeți că rulează prea multe filme în care se uzează de violență?

Întrebarea am adresat-o profesorului Dumitru Nicorescu, diriginte la o clasă a unei școli profesionale tirgoviștene.

— Cred că pe lumea asta e și-așa destulă violență ca să mai fie nevoie de ea și pe ecrane. Dar totmai pentru că este una din componentele vieții, poate că trebuie să apară și în filme. N-ar trebui însă afișată orice fel de violență.

— Cum adică? Există, după părerea dumneavoastră, mai multe feluri de violențe?

— Desigur. Să vă dau un exemplu. În «Rio Bravo», șeriful și ajutorul său sînt nevoiți să facă uz de violență pentru a restabili ordinea și a reinstaura legea. Adversarii lor folosesc și ei violența, dar cu un scop diametral opus. Mi-ați putea obiecta că violența este o atitudine în sine, că ea înseamnă — indiferent de cine o practică — cruzime, omoruri, etc... Aparent așa este, dar, dacă judecăm un act prin finalitatea lui — și numai astfel trebuie judecat — lucrurile se schimbă.

— Deci, simplificînd, ar exista o violență permisă — morală chiar — și alta nepermisă.

— Exact! Și acesteia din urmă ar trebui să nu i se dea permis de liberă trecere spre ecrane. Deși...

— Credeți că ar trebui făcute unele excepții?

— Poate. Mă gîndeam chiar în clipa aceasta la un film cum este «Urmărirea». Dacă n-ar exista în acest film scena în care șeriful este bătut cu cruzime, cu o violență puțin comună, toată desfășurarea ulterioară a acțiunii, toată comportarea ulterioară a șerifului n-ar mai avea nici un sens.

— Și-atunci?

— Așa cum vă spuneam și mai înainte, nu putem surghiuni violența de pe ecrane, atîta timp cît ea este încă prezentă în viață. Din

sens interzis violentei!

fericire, la noi în țară, nu există un climat propice violenței, apariția ei este sporadică și nu constituie un fenomen îngrijorător. Dacă i-am acorda o pondere, o «atenție» egală și pe ecrane, neproliferând unele pelicule abuziv — așa cum s-a cam întâmplat în ultima vreme — violenței și durii de pe pînă n-ar genera prozeliti în viața reală.

Și totuși,
tinerii...

E.B. — elevă în clasa a IX-a mi mărturisește:

— Băieții din clasa noastră, după ce vizionează astfel de filme, fac și ei fel de fel de «figuri» văzute la cinema sau la televizor, sînt puși pe hărță, se iau la bătaie...

Un tată: — Băiatul meu, deși n-are decît 6 ani, și-a confecționat săbii, arc, pistoale... (de fapt, săbiile și arcul i le-a confecționat un vecin binevoitor, iar pistoalele i le-a cumpărat chiar mama de la librărie).

Georgeta Condeescu, directoarea unei școli generale: — Pe vremea cînd rulau filmele cu «Pardaillan», aproape toți copiii aveau săbii și se duelau. Am avut și un accident. Puțin a lipsit ca un băiețuș să nu-și piardă ochiul. A fost un semnal de alarmă și pentru elevi și pentru noi, profesorii.

Victor Manea — directorul Casei de copii școlari din Tirgoviste:

— Să fie vreo doi ani de-atunci. Cîțiva elevi dintr-o IV-a, îndemnați de unul mai mare, au încercat să spargă magazia școlii și să fure niște silpuri. Văzuseră cu o zi înainte, la cinematograful, o scenă asemănătoare. Nu i-am pedepsit. Am încercat să-i facem să înțeleagă că au greșit, că nu orice lucru săvîrșit în film poate fi transpus aioda în realitate. Că numai niște proști confundă filmul cu viața. (Bineînțeles, eu vă redau acum totul schematic, dar, în esență, cam asta am discutat cu ei). Ei bine, acest ultim argument i-a convins de culpabilitatea lor. De-atunci, noi, educatorii, am instaurat un obicei: ori de cîte ori ne ducem cu elevii la cinematograful (și facem aceasta săptămînal), avem grijă să vizionăm pelicula în prealabil și dacă este cazul, să-i prevenim asupra sensurilor filmului, iar după spectacol discutăm întotdeauna cu ei pentru a ne da seama în ce măsură copiii au înțeles ceea ce au văzut. De-atunci, de la cazul relatat, n-am mai observat niciodată, la niciunul dintre cei peste 100 de școlari ai noștri, tendințe de a mima, mecanic, fără discernămint, cele văzute pe ecran.

«Poți să-i dai cuiva cu carul, dacă nu cerne însă singur...»

Acest proverb mi l-a reamintit tovarîșa Elena Nicolae, directoare cu multă experiență, referindu-se la discernămintul de care trebuie să dea dovadă orice spectator, mai ales cel tînăr, atunci cînd vede un

ATENȚIE



Asasini... cît frunza și iarba...



...asta s-a mai văzut și-n Shakespeare...

sau din care se hrănește — ne ajută să ne înțelegem slăbiciunile, frica, spaima și pînă la urmă să ni le stăpînim, refuzînd tentația disperării și a neantului. «Orice cruzime vine din slăbiciune» — scria Rousseau în «Emile». Cel care ar putea să tăpătuască totul, n-ar face răul. Omul a scris «Război și pace» fiindcă s-a știut slab și a vrut să fie atotputernic. Și a fost, o clipă, prin această operă. Omenirea citește «Război și pace», merge să vadă crimele lui lady Macbeth, fiindcă vrea să ajungă la bunătate prin înfrîngerea fricii, cea mai cumplită dintre slăbiciunile ei. Violențele sînt strigătele exasperate ale speciei, exasperate că oamenii nu sînt atît de «divini» pentru a făptui — de la matineu pînă la ultimul spectacol — numai Binele.

Atenție — prudență!

Vom trebui, deci, să diferențiem între «Diligența» și «Operațiunea Lady Chaplin». Între «Urmărirea» și «Winetou: Între «Hombre» și... Diferențierea se fac cu mintea, cu inteligența — de aceea sînt atît de dificile. Dacă nu avem de ce refuza violența în artă — decît cu prețul indiferenței totale, ceea ce ar fi mai

rău decît un western prost — dacă numărul de morți și sîroaiele de sînge nu sînt criteriul de gustului nostru artistic, atunci de unde ar trebui să pornească vigilența noastră ideologică și artistică în acest domeniu? Căci o vigilență se impune, fără îndoială. E o problemă care se ridică nu numai la noi, ci în întreaga lume. E o problemă a civilizației moderne: reflectînd violența vieții pe pămînt, în ce măsură arta și mai ales cinematograful contemporan, prin violențele lor, depășesc caracterul de «ogîndă» pentru a alimenta direct valurile adevărate de sînge nefectiv care curg neîntrerupt pe obrazul lumii, după 25 de ani jubiliari de pace? Participă filmul la perpetuarea crimei pe pămînt? Am inventat de 70 de ani o artă nouă numai pentru a găsi noi justificări fără-de-legilor? În 1968 se numărau în librăriile lumii peste cinci sute de lucrări, toate tulburate de aceste întrebări. «Tulburătoarea lor concluzie» — scria Françoise Giroud, o observatoare lucidă a vieții contemporane — este că nimeni nu e în măsură să spună cum reprezintă violența acțiunea asupra tîneretului, dacă ea eliberează pasiunile care ar putea fi altfel înfrîinate sau dacă, dimpotrivă, le reprimă. Părerile, totdeauna prudente de altfel, sînt divergente. Rezultatele experiențelor exercitate pe

PIESE LA DOSARUL

După asasinarea lui Robert Kennedy, regizorul de televiziune Jerry Paris a publicat pe o pagină întreagă din magazinul american «Variety» următorul text: «În numele lui John F. Kennedy, al lui Martin Luther King și al lui Robert F. Kennedy, mă angajez solemn să nu mai tratez subiecte care să se desfășoare într-un climat de crimă. Chem toți artiștii să mă urmeze și să refuze a scrie, a conduce, a produce, a interpreta sau a participa la elaborarea unor spectacole care celebrează brutalitatea, cruzimea și moartea violentă».

Dintr-un interviu al revistei franceze «L'Express» cu celebrul filozof Herbert Marcuse:

Express: — Dar ce înțelegeți prin nevoi agresive?

Marcuse: — De exemplu, nevoia de a continua lupta competitivă pentru existență, nevoia de a cumpăra o mașină nouă la doi ani o dată, nevoia de a cumpăra un nou televizor.

VIOLENTA!



...nu numai fără scrupule



...dar nuli ca interes artistic și moral

VIOLENTEI

nevoia de a privi câte 5-6 ore pe zi programele de televiziune...

Express: — E agresiv să privești televiziunea? Mai degrabă s-ar putea crede, cu naivitate, că e un act pasiv.

Marcuse: — Cunoașteți programele televiziunii americane? E totdeauna pac-pac.

Express: — Se poate folosi totuși altfel televiziunea.

Marcuse: — Bineînțeles. Toate acestea nu sînt din vina televiziunii, din vina automobilului, din vina tehnicii în general. Vina o poartă felul nenorocit în care se folosește progresul tehnicii. Televiziunea ar putea fi utilizată pentru a reeduca populația... Și ar mai trebui să ne înțelegem asupra terminologiei. Se vorbește tot timpul de violență, dar se uită că există diferite feluri de violență, cu funcții diferite. Există o violență a agresiunii și o violență a apărării. Există o violență a forțelor polițienești sau a Klu-Klux-Klanului, există o violență a opoziției la aceste manifestări agresive ale violenței.

grupuri de telespectatori — de asemenea...». Prudenta mondială nu ne poate împiedica să ne gîndim la ale noastre. Cum de am ajuns să ne punem și noi aceste întrebări?

Atenție — «Diligenta»!

Mă voi referi la experiența mea personală, în afara căreia nu pot discuta, dar care a avut avantajul de a se fi înlăturat cu istoria. La 18 ani, la 20 de ani, generația mea n-a văzut în acei ani westernul, megreuri, hichocuri sau răzbuunători. Eram mîndri că nimic din ceea ce e omenesc nu ne e străin, dar mulți ani, printre multe altele, Ford, Hawks, diligentele, vestul sălbatic cu ai săi cavaleri ai dreptății ne-au fost străini. Ne hrăneau doar cu cavaleri ai recoltelor, cu tractoriști luminoși, cu nepoți nu atît ai unor gornști, ci ai unor difuzoare de idei, cum ar fi spus Engels, într-un cuvînt cu filme-fără-păcat. Rămînd în cîmpul nostru de probleme, îmi voi aduce aminte că primul western văzut după aceea epocă de «filme fără violență» a fost clasică, superba «Diligenta» a lui Ford. Dar eu aveam deja 30 de ani. Sala era plină cu adolescenți și adolescente. Nimeni, slavă

celui de sus, nu a dat alarma în presă — fiți atenți, tinerii noștri vor învăța să împuste ca în «Diligenta»! Numai că nici noi aici, și nici «ei» acolo, nu am rămas la superba «Diligenta». Westernul, filmul de groază, filmul cu spioni, filmul cu crime și detectivi nu numai că a evoluat, dar s-a și degradat. Propria noastră ignoranță de odinioară se răzbuună azi și ne trezim acum în fața acestui fenomen mondial de supraplicare a violenței pe un fond de pauperizare absolută a artei. Așa cum la Odissea lumea a ajuns și la «Submarinul Dox» — tot astfel la «Diligenta» și «Scarface» s-a ajuns acolo, «la ei» — prin legea cererii și a ofertei — la westernurile de doi bani și la gangsterii de trei parale. Că filmul e o marfă, că filmul a devenit o industrie, nu e păcatul cel mai insuportabil. Problema e că noi importăm azi — nu sistematic, firește — mărfuri proaste, westernuri dintre cele mai ieftine, filme polițiste cu detectivi dintre cei mai cretini și cu spionii cei mai periculoși: aceia care nu au și nu aduc nici o valoare artistică, morală sau ideologică. Importăm u-neori «Dox»-uri cinematografice și nu Odissei — nici măcar aceea a spațiului 2001. Importăm din cînd în cînd — dar de suficiente ori ca să ne alarmăm — așasini nu numai fără scrupule

sens interzis violenței!

film cu și despre violență.

Întrebarea care se pune însă (formată de altfel și de mulți interloatori) este dacă li se dă într-adevăr tinerilor «cu carul», pentru a li se putea pretinde mai apoi acea putere de discernămint aceea «sită» cu ajutorul căreia să separe griul de neghină.

— În ceea ce privește educația (nu mă refer numai la cea cinematografică, ci în general) atît noi, educatorii, cit și părinții și organizația de tineret, am putea face mult mai mult (un profesor).

— Un tînar care a fost învățat acasă și la școală cum să se poarte, care știe ce e rău și ce e bine, n-o să sară la bătaie și n-o să se apuce de furtișaguri numai pentru că a văzut astfel de lucruri la cinematograf (un șofer).

— Sînt diriginți la clasa a IX-a. Elevii mei sînt în plină «vîrstă dificilă». Spiritul de frondă, refuzul de a se supune, tendința de a face exact invers decît li se recomandă sînt manifestări specifice acestei categorii de vîrstă. Influențele nocive (exercitate asupra lor în mare măsură de filmele de violență) nu pot fi barate decît prin munca de educație continuă și perseverentă. Aș releva un singur aspect, pe care ni-l oferă serialul «Sfîntul»: Luxul, opulența, automobilele aerodinamice, faptul că majoritatea personajelor trăiesc excelent fără a avea o ocupație precisă etc... oare toate acestea nu constituie o imagine deformată a vieții, nu-l îndeamnă pe tînarul nostru să jinduască și (de ce nu?) să încerce să realizeze o asemenea viață ușoară? La 13—16 ani este foarte dificil să înțelegi singur care este deosebirea dintre ficțiune și realitate, mai ales atunci cînd filmul are o acțiune perfect verosimilă, cînd psihologia personajelor este convingătoare și, în aparență, totul se petrece ca-n viață. În asemenea cazuri, intervenția noastră, a educatoriilor, este imperios necesară. Ea trebuie să-l ajute pe adolescent să înțeleagă falsitatea celui «tot ce zboară se mîncîncă», spre care îl împinge lipsa lui de maturitate (Prof. Petru Cernescu).

Căruia tînar nu-i place aventura? Dorul de aventură, de necunoscut, este unul dintre puținii numitori comuni ai oamenilor, indiferent de vîrstă și de meridianul pe care trăiesc. Desigur că asemenea filme pot deveni periculoase pentru tinerii care le înțeleg greșit, dar cei care au mai mult discernămint (părinții, profesorii, prietenii mai mari) sînt dator să-i îndrume. De ce n-am avea în Tirgoviște, la Casa de cultură, un cerc al prietenilor filmului? Nu e necesar? (I.C. strungar, elev în cl. XII serial).

— Nu am acordat niciodată o prea mare atenție acestor filme, nici chiar la vîrstă adolescentă. Așa cum citesc uneori, în tren, sau seara, înainte de culcare, un roman polițist, tot așa vizionez din cînd în cînd, foarte rar de altfel, un film de aventuri. Socot că viziunea

sens interzis violentei!

exclusivă a unor asemenea filme poate deveni periculoasă pentru orice tânăr, mai ales pentru acela al căror nivel educativ nu este prea ridicat. Ar trebui luate măsuri în vederea unei profilaxii a propagării violentei prin film (A.C. — medic).

— Educarea morală și civică trebuie completată cu cea cinematografică. Cronicii mai puțin savante și, în același timp, educative, programe de sală bine redactate, un cerc al prietenilor filmului, a cărui îndrumare e să fie girată de oameni competenți și — atunci, cred eu, nu va mai exista posibilitatea ca unele filme să aibă o influență dăunătoare. (un jurist).

Mai rele decît violența

— Nu-mi plac filmele cu violențe și nu mă duc să le văd.

Interlocutoarea — o fată vioale cu ochelari — poartă pe braț matricola unui liceu teoretic. E într-
a XI-a ană. Continuă:

— Dar sînt filme și mai rele decît cele cu violențe.

— ?

— Da, da... acelea în care se face elogiul crimei sau al infracțiunii.

— Ai văzut așa ceva?

— Da. Și nu de mult: «Soarele vagabonzilor». În scena finală, cînd «eroul» este arestat pentru lovitură dată la bancă, toată sala regretă sincer c-a fost prins. De ce? Pentru că atît scenaristul, cit și regia, cit și jocul magistral al lui Jean Gabin te împing către înțelegere și compasiune față de spărgător. Nu credeți că inocularea perfidă a unui asemenea simțămînt este mai periculoasă decît zece gloanțe și o sută de pumni?

Deconectează și... conectează

Doar 4 din 25 de elevi (cl. X—XII) mi-au spus că nu le plac filmele în care se afișează violența. (Trei erau fete). Răspunsul celor 21 la întrebarea: «De ce vă plac?» a fost identic:

— Mă deconectează!

Variante pe aceeași temă:

— Chiar dacă mă plictisește puțin prin banalitatea subiectului, mă deconectează.

— Nu-mi spun mare lucru, dar mă relaxează.

— Nu mă duc să învăț nimic la un asemenea film, ci să mă destind.

(În paranteză fie spus, n-am prea înțeles eu cum te poți destinde, deconecta, cînd în fața ta troznesc făclii sub mingiera pumnilor, țiuie gloanțele Coltului, mușcă țărîna cei împușcați în burtă, dar, mă rog, fiecare cu deconectarea lui).

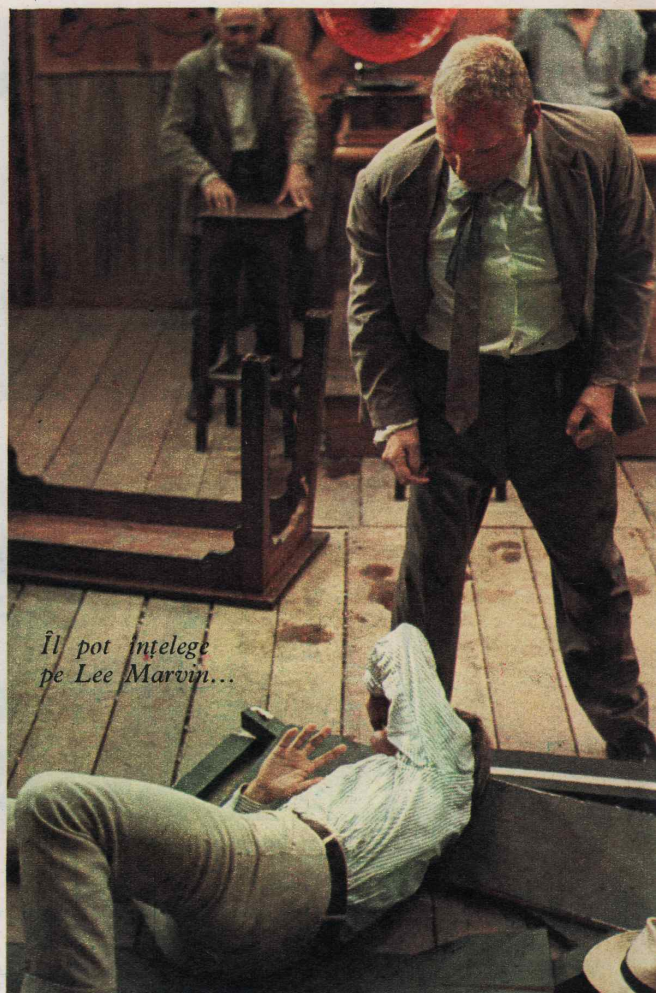
Mi s-a părut semnificativ că majoritatea elevilor de liceu confundă incredibil subiectele unor asemenea filme, efectuează transplantări

ATENȚIE

— asta s-a mai văzut și în Shakespear — dar nuli ca interes artistic și moral. Importăm uneori crime josnice — firește, niciuna năîntîgînd josnicia criminalilor dostoevski — dar sub acea ultimă treaptă a existenței umane nu se deschide nici o prăpastie, nici o întrebare fundamentală asupra existenței. La jocul cererii și ofertei cu ipocriziile și excesele sale tipice acelei orînduirii în care pistoalele și gloanțele au ajuns să se cumpe-re că țigările — noi adăugăm, «problemele» noastre, ceea ce complică și mai mult problema.

Atenție — excese!

lată: critica se ridică împotriva violenței în sine, afirmînd că «violența degradează cinematograful», cînd se știe că arta filmului este și a fost degradată atît de idile non-violente, cit și de lecții sfîrșitoare despre morală. Educația copiilor este adesea pusă în legătură cu violențele ecranului; ni se aduc citate copioase din rapoarte specializate din delincvența juvenilă, dar nimeni nu poate cita un singur exemplu de tânăr criminal care s-ar fi inspirat din tragedia greacă (în care singele glîgie) inventată cu mult înaintea televiziunii și a «sfîrșitor» ei. Un specialist francez observă că «un copil care bagă între coastele colegului său de bancă un pistol strigîndu-i «mîinile sus!» are tot atîtea șanse de a deveni un criminal, cit un elev care se roagă toată ziua lui Dumnezeu; problema ține de educație... În multe din strigătele celor speriați de Hitchcock și calmi în fața cavalierului Lagardere, nu se zărește nici o clipă răspundere pentru educația propriilor lor familii. Apar de asemenea intelectualii subțiri care explică desigur pedagogilor rigizi că arta nu are o asemenea înrîurire rudimentară asupra educației, că există catharsis-ul eliberator și curățător de rele, dar merg cu subtilitatea și inconștiența pînă acolo încît ajung — în excesul lor de subtilitate — să susțină că și cel mai cretin western are avantajul că defulează energia adolescenților care, contemplîndu-l pe Gemma în sală, nu vor mai fura pe stradă! Dar dacă fiecare film violent și prost nu modelează direct și primitiv educația adolescentului — nu se poate nega că un climat născut prin proiectarea numai a unor filme pe cit de proaste pe atît de singeroase duce, dacă nu chiar la a-l limita pe Gemma, la a-l socoti pe acesta și pe rezorții săi ca o culme a artei! Ceea ce — vorba lui Napoleon — e mai grav decît o crimă, e o eroare. În sfîrșit, vin importatorii cu argumentele lor politico-financiare. Ei te iau de-o parte și-ți șoptesc că planul de casă se face cu «Adio, Texas». Dar nu încapă îndoială că planul de casă s-ar face și cu westernuri bune și de calitate. Cea mai rea politică financiară e să cumperi ieftin și prost. Sînt prea scumpe westernurile bune care rulează astăzi în Lume? Să cumptăm și să proiectăm producțiile de calitate ale genului din anii '50-'60 — ani în care n-am știut



Îl pot înțelege
pe Lee Marvin...

ce fac Ford, Hawks, Walsh — și nu vor face sală goală, vă asigur. «39 de trepte» (producție 1935) al lui Hitchcock, la cinematecă, nu e singurul exemplu, dar e cel mai recent.

Atenție — paradisul!

Vigilența noastră ideologică, morală și în cele din urmă artistică, va trebui să plece de la ideea că societatea noastră deși atee, nu e «fără nici un Dumnezeu», că ea are legile ei, morală ei socialistă căreia îi reпуnă gangsterismul, fără-de-legea, omorul, anarhia, individualismul agresiv, nedreptatea, arbitrarul privilegiilor, toată trăsăturile moralei bazate pe exploatarea omului de către om — chit că în practica vieții noastre, în prac-

tica acelei îndelungi lupte între vechi și nou, aceste «rămășițe ale vechiului» apar nu o dată în prim-plan obținînd chiar unele victorii, pe cit de dureroase pe atît de vremelnice. Dacă a abolit exploatarea, socialismul cunoaște totuși condiționarea omului de către om, sursă de conflicte nu o dată violente, fie ele neantagonice... Nimic din ceea ce e omenesc nu ne e străin, desigur — însă această frumoasă lozincă nu ne dă dreptul să nu știm ce ne e străin ca oameni ai socialismului. Voi înțelege «Samuraiul», voi fi împotriva acelora care cer interzicerea «Denuțătorului» — dar voi ști sau ar trebui să ști pînă în ce punct acești eroi sînt sau nu «ai mei»... (Un eminent estetician român îmi spune de curînd că această problemă a punctului — a locului unde stabilim că ne rupem sau nu de erou — e cea mai importantă problemă în discuția despre violență.) După părerea mea, am intrat

VIOLENTA!

sens interzis violentei!

de eroi dintr-un film într-altul, ceea ce atestă afirmația făcută de ei cu privire la lipsa de atenție cu care «onorează» aceste pelicule.

E foarte bine că pe unii tineri îi deconectează, dar ce ne facem când pe alți tineri îi conectează la rețeaua de înaltă tensiune a violenței și îi propulsează în arena huliganismului și a infracțiunii? Pentru că, din păcate, se mai întâmplă și așa ceva.

«Cow-boy, nume care îndeamnă la vis pe toți copiii lumii»

Băiatului din parc, prima zi de vacanță nu-i spunea mare lucru. Pentru el orice zi este încă (pînă la toamnă) zi de vacanță. Avea o centură lată, pălărie cu boruri mari și un Colt din plastic, cu care «trăgea» încontinuu.

Am îndrăznit să-l întrerup din acțiune.

— Cine ești tu?
— Șeriful.
— Și-n cine tragi?
— În bandiți.
— Care bandiți, că nu-i văd?
— Nici nu mai sînt. I-am împușcat pe toți!

— Atunci ești liber... Hai să stăm puțin de vorbă. Vrei?

Face semn afirmativ din cap și își înfige pistolul la cingătoare.

— Cînd o să fii mare ce te faci? Tot șerif?

— Șerifii sînt numai în filme. Ce, dumneata nu știi? Eu mă fac sondor.

— Și cu pistolul ce-o să faci?

— O să-l păstrez ca amintire. Cînd o să fii mare, n-o să mai am timp de joacă.

— De unde știi tu asta?
— De la tata. Ehe, cite știi eu de la tata... Eu toată ziua discut cu el.

Și, fără să-mi spună la revedere, a zbughit-o către un tufiș în care și-a descărcat toată rezerva de gloanțe. Se vede că bandiții primiseră ajutoare.

*
*

Nu mă gîndisem cînd am sosit la Tîrgoviște că printre subiecții anchetei voi avea și unul de nici 6 ani. Dar dacă toți ceilalți — și cîți alții? — ar fi știut la 6 ani care este granița dintre joacă și realitate, dintre film și viață, n-ar mai fi fost nevoie de o asemenea anchetă.

Și poate că n-ar strica să fie învățați măcar de-acum încolo. Și cei de 6 ani, și cei de 16 ani și (să nu fie cu supărare) chiar cei ce au copii de 6 sau 16 ani.

Anchetă realizată de
Constantin TEODORI

...dar mă voi întreba
dacă acești eroi
sînt «ai mei».

PIESE LA DOSARUL VIOLENTEI

«Sînt un mare admirator al lui John Ford, Raoul Walsh, King Vidor, al tuturor acestor cineaști care, într-un elan sentimental au imaginat și au descris vestul ca pe un paradis eroic, magnific, legendar. Numai că eu cred că acest paradis nu a existat niciodată, iar că pentru indieni el a fost sinonimul unui genocid... Cehov a spus: «Orice om poartă în el un sclav pe care încearcă să-l elibereze». Da, asta este ceea ce trebuie încercat, acesta este telul artei, al vieții.»

(Abraham Polonsky,
autorul unuia dintre westernurile
bine apreciate în ultimii ani,
«Willie Boy»)

Într-o criză de consum — de consum al unor alimente proaste, al unor mărfuri de proastă calitate. Sigur că putem stăvili acest consum prin boicotul citorva sau a mai multor producții, imbecile înainte de a fi violente. Un asemenea refuz de a importa pelicule de acest calibru este chiar imperios necesar. Dar să nu ne facem iluzii. Numai atît nu va fi de ajuns. Vom mai trebui să diferentiem. Să nuanțăm. Să gîndim. Toate nuanțările necesare nu ne vor împiedica însă a riposta răsecat filmelor proaste în care moartea devine pur decorativă, în care diferențele dintre viață și crimă se șterg cu buretele, în care victima și agresorul fac aceeași «educație» neroadă, în care violența se exercită de dragul violenței, numai pentru a curge sînge, ucidîndu-se orice duh. O eroare mai mare decît a-l socoti pe Gemma o culme a artei, ar fi să lăsăm fără ripostă

ideea că asemenea filme ar fi și un model de viață. Succesul lor de «cassă» nu ne poate șantaja sau întrista pînă la a ne prezenta dezarmații ideologice, morale și artistice în fața «cozilor» de adolescenți care vin să se deconecteze la asemenea «lecții» de violență, pe cît de oarbă pe atît de asurzitoare. Oricît vom nuanța — și repet: trebuie să nuanțăm — un puști necopt care într-un orășel de provincie va «face» cum «a văzut» într-o producție vest-germano-tailandeză ne va zdruncina, vai, cele mai inteligente și mai subtile teoretizări. Și există asemenea cazuri. Oricît de izolate ar fi, în fața lor, nu mai putem apela nici la Malraux, nici la Sofocle, nici la statisticile mondiale. Firește putem răspunde că arta — ca atare — nu e implicată într-o crimă oarecare. Dar răspunderea noastră intelectuală va rămîne cu atît mai mult întreagă, apăsătoare.

Radu COSAȘU



idoli
de ieri
și de
azi

ALIDA VALLI

și amara ei dulceată

*De la
fetișcana
nostimă
la superba
feminitate,
de la comedia
sentimentală
la drama
psihologică.*

●
*«Manom»
nu mi
se potrivea,
dar
m-a săltat
în capul
listei.*

●
*America
nu-mi
plăcea,
dar
m-a făcut
actriță.*

●
*La Antonioni
n-am scos
un cuvînt,
dar «Il Grido»
a intrat
în istorie.*

«Teenagers» numesc americanii pe tinerii a căror vîrstă (age) se exprimă în cifre cu sufixul «teen» la coadă: «fourteen», «fifteen» sau cum s-ar zice pe românește: «alfisprezece».

Alida Valli avea patrusprezece ani cînd a debutat («Tricornul» de Camerini, 1935) și nouăsprezece cînd «Mica lume antică» de Soldati (1941) a catapultat-o la rangul de primă vedetă a cinematografului italian. Tare puțin italiancă la chip și temperament era această nouă stea italiană. Părul negru este tot ce ea are în comun cu ilustrele sale predecesoare: Lida Borelli, Francesca Bertini, Maria Carmi, Pina Menichelli. Figură gravă, serioasă, energică și reținută, cum este femeia de tip german. De altfel, chiar nemtoaică și era această Alida Valli, prenumele ei adevărat Maria Alida Altenburg. Și este tare curios cum cele două filme care au contribuit cel mai mult să o facă celebră: «Mica lume antică» de Soldati și «Senso» de Visconti se petrec în plin risorgimento, într-o epocă și o atmosferă pline de ură împotriva ocupantului austriac. Primul film se sfîrșește cu o patetică imagine a Alidei petrecînd pe iubitul ei (Serano) care pleacă la război. Iată cum o descrie Palmieri pe Alida, după succesul din primul film al lui Camerini: «acele mici grații istețe, acei născuți interogativi, acei ochișori care înțepă, acele surisuri «oașe» promiteau». Da, promiteau o cuconită (donetta) egoistă, întortochiată, infidelă, catastrofică, radioasă. Promiteau nu pe nevastă de floare albastră din «Absențe nemotivate», ci pe soția infernală a chelnerului Fabrizio din «Locandiera».

O motivare nemotivată

Această mare, foarte mare acțiță a vrut la un moment dat să învețe carte la faimosul «Centro Sperimentale Cinematografico». Nimic nu arată mai bine valoarea dubioasă a verdictelor date de juri, de omnipotentei profesori examinatori, ca textul prin care acel areopag o refuză pe Alida: «nepotrivită pentru cariera cinematografică», fiind lipsită de orice calități artistice». Un model de motivare, unde se motivează tocmai prin lucrul care trebuia motivat! Căci se putea tot altfel de bine spune invers: «lipsită de calități artistice, fiind nepotrivită pentru cariera cinematografică». Cum s-ar zice pe românește: «De ce? D'ala!»

Neînțelegerea înfrîntă la început, acea fatalitate inexorabilă a tuturor viitoarelor mari vedete, neînțelegere provizorie, căci pînă la urmă (cum spunea bătrînul Samuel Goldwin) «publicul nu se înșală niciodată» — acea neînțelegere face ca, timp de 6 ani, pînă la «Piccolo mondo antico», să nu i se dea Alidei decît roluri neînsemnate (chiar cînd erau principale). Iată ce scrie ea însăși în memoriile ei: «Am continuat astfel să colecționez aproape toate rolurile comico-sentimentale ale cinematografului italiene. Nu mi s-a dat să cunosc decît asta, și eram prinsă într-un angrenaj de oferte pe care nu le puteam refuza decît sub pedepsa de a înceta să mai lucrez. Succesul filmului «Mille lire al mese» («O mie de lire pe lună» de Max Neufeld, cu Amedeo Nazzari) mă uimea. Criticii

spuneau că fusese o revelație. Nu mă dumiream de loc. Cinematograful rămînea pentru mine o mare necunoscută. A venit apoi filmul «Manon Lescaut» care nu prea mi se potrivea. Eram o fetiță nu în-deajuns de coaptă pentru acel rol. Totuși, pe vremea aceea, un referendum m-a indicat în capul listei, la foarte mică diferență de celebra Assia Noris. Eu căpătăsăm 8 991 de sufragii, Assia 8 250, în timp ce fosta mare vedetă Isa Miranda coborâra la 2 972 și Ferida la 2 049». «În timpul turnărilor pentru «Piccolo mondo», care se făcea chiar pe locurile unde se născuse povestea scrisă de Foggazzaro, mi-am dat pentru înția oară seama de importanța artei cinematografice, de uluitoarea ei putere de evocare». Cota comercială a sărit la locul întâi. Specialitatea comico-sentimentală a cedat în fața uneia mai dramatice. Începe seria de filme din acelea — cum se zice — «care vorbesc inimii dumneavoastră», foarte adesea viclate de efecte melodramatice. Așa au fost «Noi vivi» și «Adio Kira!»

Performanțe

În 1946, imediat după război,arele producător american. O. Selznick o aduce pe Alida Valli în Statele Unite. Iulio Cesare Castello scrie că Alida, asemenea tuturor vedetelor europene venite peste ocean, și-a dovedit antipatia pentru moravurile cinematografice americane. «Intoleranța ei pentru relațiile de la om la om practicate în America izbucni». Cred că actori ca Greta Garbo, Marlene Dietrich, Charles Boyer au «suportat» destul de bineșor climatul american. Iar Alidei Valli, sederea ei în noul continent i-a făcut numai bine. Șeful coafor Lary Germain și celebrul șef costumier Travis Benton au făcut minuni dintr-însa. Pe de altă parte, a avut parte, în epoca ei anglo-saxonă, să joace sub conducerea unor ași ai regiei ca Hitchcock, Orson Welles, Stevenson, Carol Reed, Irving Pichel, Ted Tetzlaff și alături de parteneri ca Laughton, Ethel Marymore, Louis Jourdain, Gregory Peck, Joseph Cotton, Frank Sinatra, Trevor Howard, Paul Hörbiger, Glenn Ford.

Întoarsă în Europa, cartea pe care a învățat-o în perioada ei anglo-saxonă își arată roadele. De altfel, în genere, meritul tuturor marilor cineaști italieni de la începuturile Cinecittiei, în ciuda originalității pe care simțeau că o au într-însi. A fost de a se pune, cuminte, la școala americană. Grație acestor «game», originalitatea italiană a putut așa de repede să explodeze. În cazul Alidei Valli, a contribuit, desigur, și originea ei germanică. Așa că să nu vorbim de a sa «insofferenza per i legami americani.»

Cum spuneam, roadele fură evidente. Deosebit de admirabilă ei performanță în «Senso» de Visconti, ea ne dă patru remarcabile creații: aceea din «Strigătul» de Antonioni, aceea din «Baraj în Pacific» de René Clément cu Silvana Mangano și Tony Perkins, aceea din «Bijuterii clarului de lună» de Pontecorvo și mai ales aceea din «O absență îndelungată» de Colpi.

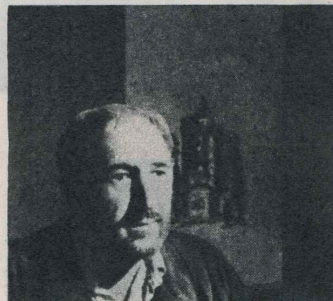
Un actor nu este un mare actor dacă în repertoriul său nu figurează cel puțin câteva roluri unde să fie vorba, sub imagini



Alida melodramei



Alida



Alida

complet diferite de la un rol la altul, de marele, purul, adevăratul amor, amorul fuziune sufletească, amorul total care nu cunoaște compromisuri, combinații, socoteli. Alida Valli a fost capabilă să ne dea acesta. În «Senso», eroina sacrifică tot (patrie, rang social) pentru al ei iubit, apoi îl trimite la moarte cînd acesta o trădează. În «Strigătul» este aceeași idee, anume că amorul unilateral nu este amor de loc, aceeași idee pe care aceiași Antonioni o va desfășura în «Noaptea». Aici avem o interesantă confruntare între două paroxisme de sens contrar. El duce pînă

Din cele peste 50 de filme în care a jucat Alida Valli, cităm câteva din cele mai importante:

- 1938: «O mie de lire pe lună» de Max Neufeld, cu Amedeo Nazzari
 1941: «Mica lume antică» de Mario Soldati, cu Massimo Serato
 1941: «Ora 9: lecția de chimie» de Mario Mattoli, cu Andrea Checchi
 1943: «Astă seară nici un fel de dragoste» de Mario Mattoli, cu Carlo Ninchi
 1947: «Cazul Paradine» de A. Hitchcock, cu Gregory Peck
 1949: «Al treilea om» de Carol Reed, cu Trevor Howard
 1954: «Senso» de Luchino Visconti, cu Farley Granger
 1957: «Strigătul» de Michelangelo Antonioni, cu Steve Cochran
 1957: «O absență îndelungată» de Henri Colpi, cu Georges Wilson.



Alida romanței



Alida surusului



războiului («Al treilea om»)



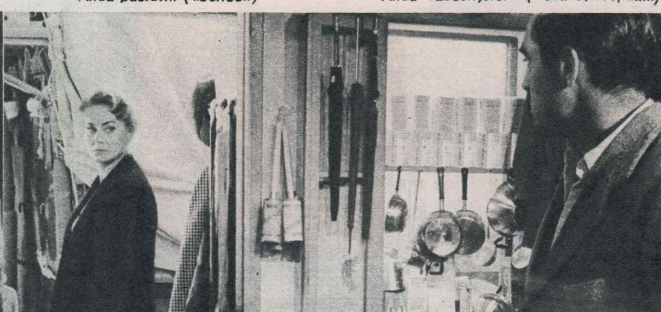
Alida pasiunii («Senso»)



Alida «absențelor» («Ora 9: lecția...»)



așteptării («O absență îndelungată»)



Alida refuzului («Il Grido»)

Tăria așteptării

În filmul lui Colpi, marele amor se împodobește cu o conduită, soră bună cu iubirea: dorința de a salva pe acela pe care îl iubește. Eroul fusese soțul ei, plecat la război, dat dispărut de peste zece ani. Printr-un fel de ghicire extralucidă, somnambulică, nefericitul s-a întors și se tot învîrtește prin locurile unde ei doi țineau un mic bufet. A uitat tot trecutul. Nu mai știe nimic din tot ce a fost.

Ea va încerca să-l readucă la sănătate. Și acțița va face aci ceea ce realizatorul Colpi nu făcuse. Va da o altă turură filmului, opusă celei a autorului.

Amintesc, în primul rînd, că povestea este foarte asemănătoare cu aceea a lui Mervyn Leroy. «Recoltă la întimplare» (după Hilton, cu Ronald Colman și Greer Garson). Originalitatea tulburătoare a acestei aventuri era că ea constituia o dezaprobare și o infirmare a teoriilor lui Freud, a metodelor psihanalizei, a găsiilor unui fapt comun celor două lumi, cea uitată și cea ținută minte, verigă care va

servi de lanț și punte pentru ca pacientul să treacă de la amnezie la normalitate. Originalitatea filmului lui Leroy e că eroina se ferește tocmai de această metodă: și alege una opusă, anume să nu spună nimic bolnavului, să nu-l întrebe, să nu-l scotocească, ci doar să fie lingă el, să existe acolo, cit mai des, cit mai nedespărțită, și să aștepte, să aștepte, să aștepte, până ce miracolul se va produce, până ce miracolul nu se poate să nu se producă.

Colpi a ales metoda Freud. Și a avut bunul simț realist să o facă să rateze. Bolnavul iar dispăre. Și eroina se mulțumește să speră că se va mai întoarce.

Aceasta a fost intenția sclaristo-regizorală. Dar în cinematograful mai este un autor care foarte adesea are ultimul cuvînt. Interpreta, aci, va de filmului o întoarcere de 180 de grade. În scena extraordinară cînd ei doi stau singuri noaptea, la masă, și vorbesc, și ascultă muzică, și dansează, în acele clipe ceea ce voia dinșura era ca el să simtă că e împreună cu ea. Atît. Restul va veni. Dacă va veni. Cînd va veni. O secvență unică în istoria cinematografului. Apoi, în momentul cînd ea află că vagabondul plecase fără urmă, sfîrșitul filmului sună așa:

«O să aștept să vină iarna. Vara e mai greu. Vara ei se poate duce încolo, încoace. Dar iarna... iarna o să-i fie mai frig... mai foame... O să fie mai ușor să dau de el. Să așteptăm să vină iarna...»

Jocul Alidei Valli ne face să întrezărim firele întortochiate din care se împletesc sufletele; să bănuim ceva din jocul tainic al vieții interioare, din mecanismul celui lăcat complicat și misterios a cărui cheie se pierduse. Chiar așa și spune Alida Valli prietenului ei care o sfătuisă să renunțe: «Nu înțelegi că mă aflu în fața unei comori?» O comoară căreia i se rătăcise și calea de acces și drumul de întoarcere. Precum chimistul așează pe foc recipientul din cuprinsul cărău vrea să smulgă prețioasa substanță ascunsă în mrejele moleculare ale combinațiilor de afinități și valențe, tot astfel o vedem pe dulcea alchimistă a sufletelor rătăcite încălzind cu flăcările încete ale bunății, tandreței, fidelității, încălzind blocul înțepetit al amintirilor înghețate, pentru a elibera, la căldura dragostei, gîndurile prigonite ale unei ființe care fusese cîndva om.

În contrast cu această dulce tristețe, îmi răsar în minte imaginea aspră cu care se sfîrșește «Cel de-al treilea om». Alida Valli, mergînd pe jos, oarbă acum la toți și toate, calcă apăsător pe șoseaua de lingă cîmîtir. Omul pe care îl iubise comisesse multe ticăloșii. Dar omul acela era un fel de geniu care nu se putuse realiza din pricina vremurilor stupide. Era natural să-și piardă busola și să facă lucruri care nu-i semănau. Ea îl iubea pentru frumusețea pierdută care zăcuse în el. Îl iubea. Asta ajunge. Ceilalți i l-au ucis. Sufletul ei va fi de acum înainte pecetluit cu șapte peceti, zăvorît cu șapte zăvoare. Privirea ei cruntă arată această veșnică încercuire în sine. Din dragoste. Din mare, nefericită dragoste. Imaginea Alidei Valli în acest sfîrșit de aventură, în acest sfîrșit de viață, este de asemeni un moment de antologie în arta subtilă a sufletelor pierdute.

D.I. SUCHIANU

epoca
noastră

Hollywood :

grandoare și decadență

Polanski avertizează!

Procesul crimei de la Bel-Air nu avansează cine știe ce. Pare că s-a dat de un capăt al firului, dar nimeni n-are curajul să deruleze tot ghemul. După senzaționalele mărturisiri ale domnișoarei Atkins (în vîrstă de 20 de ani), în urma cărora s-au operat mai multe arestări între care și a lui Manson (de 35 de ani), inspiratorul asasinatului actriței Sharon Tate și capul bandei denumită patriarhal și pașnic «familia», au urmat: senzaționala retractare a aceleiași domnișoare Atkins, care «lucidă» nu mai vrea să recunoască în fața instanței ceea ce mărturisese la instrucție și mai ales ceea ce destăinuise unei colege de celulă. Pe de altă parte, inspiratorul și animatorul «familiei», de aparență hippy și de vocație criminală, joacă tare. La prima ședință a procesului, cînd procurorul i s-a adresat pe un ton aspru în rechizitoriul său, el l-a oprit și întorcîndu-se spre completul de judecată a spus cu subtext și tupeu: «Nu ridicati tonul la mine că am și eu voce și o să vă fac s-o auziți».

Stupefieri, cei din sală au schimbat priviri întrebătoare. Președintele i-a atras atenția că trebuie să fie respectuos cu tribunalul ca să nu-și agraveze situația. Dar Manson nu este omul formulor de politete și al jocului de societate. Le-a zîmbit superior și nu i-a mai luat în seamă. Ședința s-a terminat în coadă de pește. Unii comentatori s-au arătat sceptici în ce privește dezvoltarea adevărului în acest proces. Și în general toată lumea se îndoaie de evoluția dezbaterilor. Dintre toți, doar Manson e sigur de sine. În timp ce se afla în carceră, în prevenție, casa de discuri «Awareness Records» din San-Francisco a lansat pe piață un disc cu 14 melodii al căror autor este Manson. Și dacă titlul onora sună candid, «Ochi de visător» sau «Zic unii că nu-s bun de nimic», altele sînt imperative și implacabile, «N-ai de ce să mai ești». (Și se pare că Manson nu glumea cînd l-a compus).

Un amănunt: voce Manson, acompaniament de chitară tot Manson. (Casa de discuri s-a folosit de niște benzi de magnetofon «lăsate» de autor înainte de încarcerare). S-ar zice că Manson și-a atins scopul: este lansat... dar deocamdată doar în contumacie.

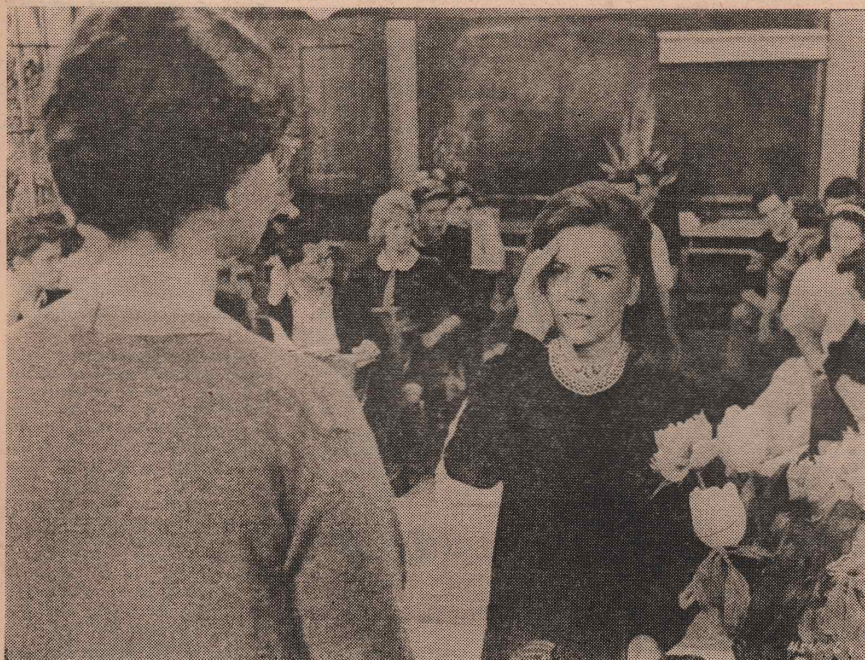
Exasperat de șovăielile — explicabile sau inexplicabile — ale justiției, Roman Polanski, soțul fostei Sharon Tate, a ținut să facă o declarație răspicată: «Dacă cei din California nu lămuresc cazul Tate în cel mai scurt timp, am să fac un film și am să spun eu totul, absolut totul...»

Polanski este excedat, nu înțelege de ce se tergiversează și avertizează. Pe cine? Pe... cei din California?

M. AI.

«Dacă cei din California nu lămuresc cazul Tate, am să fac un film și am să spun absolut totul...»

pe ecrane



Un temperament sensibil și vijelios (Natalie Wood în „Splendore in iarbă”)

Splendore în iarbă

★ ★

Producție a studiourilor din S.U.A.
Regia: Elia Kazan; Scenariul: William Inge;
Imaginea: Boris Kaufman; Cu: Natalie Wood,
Warren Beatty, Pat Hingle, Barbara Loden,
Audrey Christie, Zohra Lampert, Fred Ste-
wart, Joanna Ross, Sandy Dennis.

Titlul acesta ar fi însăși metafora tin-
nerilor amânți, îmbrățișați cu trup
și suflet, într-un impuls de contopi-
re, pur, nealterat, de specie simți-
toare, într-o opțiune romantică și
fără argumente din afară, argumenta-
rea aflându-se adinc în elanul și fla-
cără dezinteresată a iubirii lor.

Unui tânăr cuplu — și vrînd, ne-
vrînd, ne gîndim la Romeo și Julieta —
î se refuză o ardere deplină și fi-
rească, pe baza unor interese sociale,
a unor tradiții și prejudecăți, a unor
veleități familiale. De data aceasta
nu e vorba de ură între familii ci de
complicitate tacită. Perechea nu pie-
re în chip tragic, ci supraviețuiește
onorabil. Traumatismul despărțirii
impune i-a atins inegal, băiatul în-
durîndu-l cu o resemnare mediocră,
fata, îmbolnăvindu-se grav de nervi.
Timpul: preajma crizei din 1929.
Locul: provincia americană.

Deși măturisesc că sînt ușor in-
hibată de pe urma efectului cronicii
mele la „Vă place Brahms?”, voi

încerca să arăt în primul rînd ce
mă-a plăcut în acest film lipsit de
splendore și de iarbă, cu tot riscul
de a mi se replica din nou că astfel de
povești se întîmplă în viață.

Ceea ce m-a nemulțumit și m-a
întristat a fost, mai ales, evoluția
altminteri remarcabilului regizor Elia
Kazan. Oricîte lungimi ar fi avut,
oricîte cusururi de gradatie, „Ame-
rica, America” rămîne capodopera
lui. Paralel cu încercările de moder-
nizare a limbajului cinematografic,
marea demonstrație realistă pe care
Kazan o făcea în acest film era una din
cele mai prestigioase dovezi ale via-
bilității metodelor aale. Nu rareori, în
tablourile sociale și psihologice ale
filmului, am întîlnit profunzimi ce-
hoviene. Patetismul nu excludea mi-
nuția și luciditatea. Pitorescul nu-și
pierdea semnificația. Detaliile nu
omorau fluența. Anvergura nu
estompa nuanța.

Dar iată că, în interiorul „Spen-
dore în iarbă” — același artist
pare adaptat la o anumită men-
talitate americană, mai mult decît
însăși americanii de bîstînă. Privirea
cu care contemplă moravurile e îm-
blînzită de lentile speciale. Fără-a-și
fi pierdut simțul critic, regizorul își
impune parca o moderație de factură
filistină, moderație care — după cum
se știe — n-a stat niciodată la baza
marilor arte.

„Splendore in iarbă” nu reușește
să imprime în memoria noastră un

cuplu. Dean, personajul interpretat
de Natalie Wood, e un tempera-
ment sensibil și vijelios, temerar în
aspirația lui spre absolut, fragil și
totuși puternic prin consecvență.
Bud, în schimb, este un june prostă-
nac, drept care a lui devine, mult mai
cîrînd, împărăția cerului, el „rezol-
vindu-și” drama atît pe baza dreptu-
lui bărbătesc consfințit de a avea
amante, cît și pe baza propriei lui,
mediocrități. Autorul îl tratează cu
aceeași măsură, aproape indiferen-
tistă, pe el, ca și pe partenera lui,
de fapt singura victimă. Realismul
și obiectivitatea n-au însă nimic
comun cu indiferentismul. Pare para-
doxal, dar melodrama e mai aproape
de indiferență — adică de schemă —
decît realismul.

Și, deci, mai degrabă o undă melo-
dramatică adie peste „Splendore în
iarbă”, decît ochiul fierbinte al ob-
servatorului și pledantului regizor
care a dat „America, America”.

Filmul nu e prost, e doar mediu.
Anumite părți ale lui se urmăresc
cu plăcere. Jocul Nataliei Wood este
impresionant. Personajul soției lui
Bud este excelent conceput și jucat.
Părinții — fără a constitui apariții
originale — sînt creați corecți.
Aproximativ pînă la jumătatea filmu-
lui, am participat cu emoție și încre-
dere, așteptînd saltul calitativ în
semnificație, sau în simbol, sau în
zona unei revelații importante, sau
în vîzduhul speculației.

Finalul însă spune în linii mari
așa: „Nu-i nimic. Totul e bine. Azi
nu mai moare nimeni din amor. În
fond, fiecare are dreptate în felul
lui. Nici unul din eroii dramei nu e
un om rău, iar dacă nu sînt foarte
buni — așa e viața, la urma urmei, să
fim modesti. E mai sănătos. Totul se
„aranjează” cumva.

Unde ești Splendore posibilă?
Unde ești Iarbă invincibilă?

Iar dacă am exagerat, exagerarea
e numai de partea mea.

Nina CASSIAN

Pro sau Contra

Mie mi-a plăcut mai mult „Splendore în
iarbă” decît prietenei mele. Mi-a plăcut (ciu-
dat!) pentru clasicismul, pentru școala de ac-
tori și de povestire pe care Elia Kazan o face
în fiecare film al său. Nu e cea mai bună cro-
nică a Ninei Cassian (cum nu e cel mai bun
film al lui Kazan), dar totdeauna cronicile poe-
ților îmi plac pentru că poeții vād altfel fil-
mele decît maniacii cronicari. Cît despre „com-
plexul Brahms” — e un complex al melodramei
bune. Depinde ce vrei să vezi întîi: faptul
că e melodramă sau constatarea că e bună.
Ca și cu „Splendore”, Hai să fim fericiți
fiecare cu bucășica noastră de dreptate, este-
tru bucășica aceasta de peliculă... Căci este
adevărat: așa se poate întîmpla chiar și în
viață.

G.I.

Nina Cassian — care a formulat cu finețe
și acuitate diagnosticul exact la acel „Vă place
Brahms?” — greșete poate și e chiar nedreptă-
țe în interpretarea polemică a finalului din
„Splendore in iarbă” (nelipsit de nobletea
tragică a marilor sentimente, deși „nu moare
nimeni”), dar judecata de valoare a întregu-
lui mi se pare, iarăși evident, exactă.

V.S.

Cadavrul viu

★ ★

Producție a studioului Lenfilm.
Scenariul și regia: Vladimir Vengherov, după
L. Tolstoi. Imaginea: Henrik Marandjan. Cu:
Alexei Batalov, Alla Demidova, Oleg Basti-
vili, Lidia Silkan, Svetlana Fomiciova, Inno-
kenti Smoktunovskii.

Noua tîlmăcire cinematografică
a „Cadavrului viu” după Tolstoi că-
pătă o investiție nobilă și origina-
lă față de versiunile anterioare (spec-
tacolul filmat al aceluiași Vengherov)
sau față de recenta concepție diho-
tomică a „Annei Karenina”. Oamenii
sînt numai buni sau numai răi, în
basme; adulții sînt doar profund ne-
fericiți pentru că nu înțeleg sau în-
țeleg greșit sau — și mai tragic — în-
țeleg tîrziu, pe ce trebuie pus preț
în viață. Priviți așa, și printul Miș-
kin în marea lui generozitate, și
profesorul de literatură în marea lui

pe ecrane

nemușumire, și Protasov în încăpățănata lui nealiniere, sînt niște feriți. Deloc victime, ci, prin setea de absolut pe care o stîrnesc în ceilalți — incapabili să-i urmeze — făcînd victime.

În viziunea Vengherov-Batalov eroul tolstoian nu mai e un Crist crucificat de societate, accentul se mută discret de pe fundal pe interior, nu pentru că ambianța ar fi mai puțin bine surprinsă, dar nu mai rămîne ea singurul punct de bătaie. Lupta se duce în interior, unde nimeni nu te poate ajuta și nici scuza. Unda de lasitate din acest aliaj complex care e Protasov e fluturată cu grație chehioviană de fascinantul Batalov — pe care continui să-l cred interpretul ideal al eroului chehiovian. Lasitate sugerată în scena discuției cu sora Lize, la hipodrom și mai ales în momentul dispariției lui Protasov din viața Mașei. În prima secvență, cu o mobilitate derutantă încearcă și renunță și revine și nu poate să explice fetei (evident îndrăgostită de el) nu de ce nu se mai întoarce acasă, ci de ce n-ar mai avea nici o ce căuta acolo, în temnița familiei. Dar i-ar trebui lui Protasov prea mult timp, și prea mult tact, și prea multă îndrăzneală ca să taie nodul gordian, dealtmîndi destul de subțire, al unui conformism, care-o mai reține încă pe tînră fată. De aceea bărbatul matur preferă să fugă din fața celui interesant, „moment al adevărului”; confruntarea cu tine-rețea, cu îndemnul la acțiune.

Înspre final, subtila interpretare a lașității lui Protasov-Batalov e susținută de o inteligentă mise-en-scenă construită pe un suspens polifonic: în birja Mașa îl așteaptă, în cameră hotărîrea lui Protasov e luată rapid (scrisoarea, hainele învelite în ziar, mansonada cufundată în penumbră misterioasă) și apoi strecurarea hoțască pe lîngă ziduri, podul, apa tulbură. O falsă pistă abil condusă pentru cei care, necunoscînd romanul, ar crede că fedia s-a sinucis. Există apoi acea parte a filmului construită pe lungi înaintări, în halucinantul azil de noapte în care „cadavrul viu” îl urmează pe pictorul de icoane. Aproape că regreti că te apropii de procesul văzut și răsăruit, cu clasică-i turnură: din acuzat eroul devine vehement acuzator. Dar regizorul trece discret peste căi bătătorite și ne surprinde cu un deznodămînt conceput ca un straniu happy-end. Sinuciderea lui Protasov într-un decor pe cît de prozaic (curtea interioară a unei case boierești), pe aît de poetic, scaldat într-o risipă de lumină. Concepție optimistă despre moarte, concepție explicabilă poate prin admirația regizorului și a actorului pentru sublima libertate interioară a „cadavrului viu”. A celui mai viu dintre sinucigași ecranului.

Merită — de bună seamă — amintită și scena petrecerii cu țigani, de o furie vitală și o disperare elegantă, unică; sau vibrația dramatic-poetică din jocul lui Batalov. Însă pe ceea ce aduce Batalov nou față de Protasov-ul clasic (deși chipul lui

Simonov răvășit de tragedia destrămării, a neputinței îl am încă în minte). Și anume: eleganța detașată cu care contemplă Batalov rezistența la mediu a eroului său și nu neputința adaptării lui; o undă de umor și, în genere, o complexitate — repet — chehioviană, care nu mi se pare că-l trădează pe Tolstoi. Îl completează numai. Pentru că nu-l mai putem reciti astăzi pe titanul de la lasnaia Poliana făcînd abstracție de „Unchiul Vania”.

A. M.

Pro sau Contra

„Cadavrul viu” este Tolstoi, Tolstoi este Protasov, iar Protasov e Batalov. Pentru că dincolo de orice merit al regizorului sau de orice reproșuri — și i s-ar putea aduce ceva — „Cadavrul viu” rămîne exclusiv filmul lui Alexei Batalov. Silogistic. Matematic. Și fascinant.

Alice Mănoiu simte nevoia apropierii lui Batalov de Chehov și poate că are dreptate. Dacă, privindu-l, emoția noastră vibrează tolstoian, iar seismograful memoriei înregistrează ecouri chehoviene. În noi, însemnă că arta actorului ne-a înălțat pînă la ei.

Rodica LIPATTI

De acord: „Cadavrul viu” în noua sa versiune cinematografică e mai mult un film de actor decît unul de regizor. Mă desparț înă, în parte, de cronică, atunci cînd e vorba de profunzimea viziunii regizorale. Cînd a fost Vengherov mai aproape de spiritele tolstoian, în mai vechiul film (de fapt teatru-film) după „Cadavrul viu” sau în cel de față? Încin să cred (cu toată amplificarea cinematografică din adaptarea actuală, cu toate momentele de film de bună calitate) că prima dată. Sigur că transpunerea pe peliculă făcută de același regizor cu ani în urmă poate fi contestată din punctul de vedere al limbajului cinematografic. Dar am convingerea că ea rămîne în piciorul în coas ce privește densitatea dramei. Fapt care mi se pare esențial.

Al. R.

Adelheid

★ ★

Producție a studiourilor din Barrantov
Regia: František Vlácil; Scenariul: Vladimír Körner, František Vlácil; Imaginea: František Uldrich. Cu: Emma Cerná, Petr Čepek, Jan Vostřil, Pavel Landovsky, Bohumil Vávra.

După fresca istorică de mare succes „Marketa Lazarova” (necunoscută încă la noi) și tulburătorul poem de o plastică memorabilă „Valea albinelor” (cunoscut, dar cam ignorat la noi), regizorul František Vlácil ne face, cu „Adelheid”, surpriza unui film „de cameră”. Într-un spațiu de joc limitat, situat în Slovacia primelor zile de pace, se consumă o dramă cu două personaje: tînrul locotenent Chotovicki și prizoniera germană care-i face menajul. Prinși într-o implacabilă corelare, aceștia se vor lăsa derușori de incompatibilitate dintre existențele lor. Adversitatea universală lor va accentua tragismul situației. Reacția normală, în condițiile conviețuirii obligate, era de apropiere. Dar, iată, încep să se discearnă psihologiile. În timp ce bărbatul sub-

stituie unor principii rigide o înțelegere umană superioară, femeia se dovedește de o inflexibilitate neadevătată, rîmînd cu încrîncenare închisă în duritatea ei. Este aici și o reflecție a celor două poziții antitetice, respectiv de învingător și de victimă, însă Adelheid își păstrează obstinat stigmatul originii sale naziste, compromițînd astfel, definitiv, comunicarea.

În sugerarea acestui subtext psihologic, atmosfera apăsătoare din casa dramei este complet definitorie: învălitoare și misterioasă, tonurile întunecate de roșcat și cafeiniu reușesc să transmită senzația copleșitoare de pericol iminent. Erol se mișcă, printre ele, ca umbre fantomatice în semiobscuritatea materială, pe traiectorii distincte, fără a se găsi. Tăcerile capătă greutate și gravitate, mișcările — aproape mortificate de lenteoară — se percep amplificate. „Adelheid” devine astfel un film închis, de atmosferă. O ușoară dinamizare, spre final, nu ține decît de apropierea deznodămîntului. Aici, la încăierarea dintre locotenent și fratele Adelheidi, se petrece în femeie o mutație decisivă, conținînd adevăratul dinamism, interior. Gesturile ce de mult nu-i mai aparțin, de detașate de ființă, parcurgînd mecanic traseul predestinat de condiția sa, se deșteaptă. Lovindu-se dezlănțuită și fratele și amantul, ea își câștigă conștiința de sine. Cînd, totuși, luciditatea îi revelează inutilitatea acestei devenirii tardive, disperarea în urma unei existențe eronate, îi dictează propria anulare. Conștientînd cauza morții „sinucidere”, procesul-verbal confundă — într-un mecanism absurd — procedeul cu motivul, și mai ales trădează de tremurător ignorarea dramei de către responsabilii ei indirecti. În final, tristețea locotenentului Chotovicki ajunge desperată, provocată fiind de opacitatea colegilor săi deaseumaniza, de a depăși automatismele învîrăbirii, făcîndu-se vinovați de vinile dușmanilor lor de ieri. Receptăm acuzarea lansată de autorii filmului împotriva acelor care nu caută în profunzime implicațiile unei drame, dictate de contextul desfășurării istorice.

Sergiu SELIAN

Pro sau Contra

Un poem în semitonuri de culoare și zgomete, despre posibil și imposibilul dragostei. Un poem închinat generozității umane, edificator pentru personalitatea unui cineast-poet. În începutarea finală, personajul feminin măia pîrut însă, spre deosebire de cronicar, mai puțin lucid în „revelași a inutilității devenirii tardive”, cît nepotincios în a escalada bariera răzbnării, moștenită din doctrina de la Auschwitz și Dachau.

A. D.

„Să ucizi o pasăre cîntătoare

★ ★

Producție a studioului american Universal-International.
Regia: Robert Mulligan; Scenariul: Horton Foote, după romanul lui Harper Lee; Imaginea: Russel Harlan. Cu: Gregory Peck, John Magna, Frank Overton, Rosemary Murphy.

Mockingbird este o „pasăre cîntătoare”, cu versuri plăcute și exuberant, și „e păcat” s-o ucizi. Aflăm asta din cartea cu același nume care dă un avertisment simbolic împotriva violenței gratuite distrugătoare de frumusețe. Comparația dintre carte și film este, aici, în defavoarea ultimului. Pe drumul spre ecran s-a pierdut totuși puterea de tipologizare și de localizare, care fac vigoarea și savoarea paginilor tipărite. S-a pierdut și acel parfum al copilăriei, delicat și amuzant, care se degajă din povestire. Dar, chiar luînd filmul în sine, așa cum se recomandă în cazul ecranizărilor, satisfacțiile sînt mărunte. E adevărat, filmul e construit cu meșteșug, într-o epicitate solidă și curgătoare, dar profesionalismul cineștilor hollywoodieni nu constituie de mult o surpriză. Și, în definitiv, tocmai această rigoare de tip clasic, banală și sclerozată, trage pelicula în zona mediocrității. Autorii s-au oprit cu precădere la atitudinea intolerantă a rașistilor din Maycomb, dînd dezvoltare episodului procesului. Dar un nou „Proces al maimuțelor” este greu de realizat. Apoi, atmosfera de un puritanism cam idilic e sugerată superficial. Și dacă revenim la comparația cu cartea, se pare că filmul pierde mult dinuînd relațiile dintre tată și copii din familia avocatului Finch, motivul central al romanului. Celelalte personaje sînt schițate fugăr, unele rămînd chiar prezențe nejustificate în economia acțiunii. Conturate mai viu, ar fi întregit tipologia orășelului sudist înfățișîndu-i anacronismul. În schimb, filmul reține cu maximă fidelitate detalii nu foarte importante, renunțînd însă la un episod semnificativ, ca vizita copiilor la biserica negrilor.

Povestea este narată tot la persoana întâi, dar nu cu istețimea și umorul micuței Scout, ci cu detașarea sobră a domnișoarei Finch ajunsă, cîndva, la maturitate. Dacă alegerea copilor-interpreți n-a prea fost inspirată, în schimb Gregory Peck este exact Atticus, cel desprins din carte, unul din acei oameni, care s-au născut anume ca să ducă la îndeplinire îndatoririle noastre cele mai neplăcute. Prezența lui masivă, cu mișcările greoaie și cu privirile trădînd amarăciunea minii suprema-

Vă recomandăm:

capodopera
neapărat
pe răspunderea noastră
pe răspunderea dumneavoastră
nu vă deranjați

★★★★
★★★★
★★★
★

te de înțelepciune, transmite convingător drama avocatului integru, victimă a prejudecăților pe care le condamnă tenace și calm, cu o superioară înțelegere a condițiilor sociale. Mesajul etic ne este transmis prin el, cu aceeași tărie acuzatoare ca în corespondentul literar.

S.

Pro sau Contra

Nu cred că Robert Mulligan a reușit un film antologic. Dar asta nu mă împiedică să reșin inteligența cu care regizorul reconstituie anecdotică cărții.Să uci o pasăre cîntătoare" rămîne o bună povestire cinematografică, evidențiată de o discretă tentă poetică, în care, într-un decor de carton — voit la vedere — întâlnim, ceea ce numim și „oameni buni” și „oameni răi” și veșnica luptă dintre bine și rău. Și interesează prea puțin dacă Scout Finch are șapte sau șaptezeci de ani cînd se hotărăște să ne istorisească toată întîmplarea.

R.A.



Labirintul către adevăr (Jeanne Moreau și Anthony Perkins în „Procesul”)

Am mai văzut...

Procesul

★ ★ ★

Regia și scenariul: Orson Welles, după romanul lui Franz Kafka.
Cu: Orson Welles, Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Elsa Martinelli, Romy Schneider, Madeleine Robinson, Akim Tamiroff, Suzanne Flon, Fernand Ledoux.
Analiza pe larg a acestui film în nr. 11/1967 pag. 18—19 de O. S. C. Rohmănicușu.

Ferestrele timpului

★

Regia: Tamas Fejer.
Cu: Beata Tyszkiewicz, Krystyna Nikolaiewska, Heidemarie Wenzel, Miklós Gabor, Ivan Andonov.

„Ferestrele” acestea, din filmul lui Tamas Fejer, dau spre o lume stranie, afiată undeva în mîntulele Terrei, într-un viitor îndepărtat (poziții foarte îndepărtate, mai bine — inexistent), într-un timp nedefinit... Sistem — vom afla la timpul cuvenit — într-o uriașă „întreprindere de congelare” prin care „prezenta” încearcă să trîmție soli în viitor. O defecțiune (amuzantă în felul ei), un accident deci, pune în mișcare întreaga mașinărie cibernetică și cîțiva dintre oamenii „programați” să hiberneze zece și zece de ani sînt reduși prematur la viață pînă cînd un alt accident (mai puțin amuzant, fiind vorba de un cutremur) oprește procesul tehnologic de „învierie pe bandă”. Dezghețați din gheață, cei cinci eroi ai filmului vor trece prin fel de fel de întîmplări — care mai dramatice, care mai melodramatice, care mai de dragoste, care mai de ură. Povestea este banal-senzatională, prea acuzat moralizatoare în încercarea de a opune rațiune iraționalului, binele-răului, dragostea-urii. Rămînem însă cu forța de sugestie a atmosferei stranie, ciudate, în care se desfășoară acest science-fiction și pe care re-

lizatorii au știut s-o compună cu inventivitate. Rămînem cu interpretarea unei distribuții internaționale.

C.C.

Al optulea

★

Regia: Zako Heska.
Cu: Gheorghe Gheorghiev-Getz, Nikola Atanasov, Meglena Karalambova.

Încercînd înnoiri care rămîn de suprafață, prezentarea acestei versiuni asupra luptei partizanilor bulgari în timpul ocupației fasciste și a anilor întunecați ai războiului rămîne totuși schematică.

Personajele principale sînt strident delimitate. Organizatorul grupei de partizani și trădătorul infiltrat în grupă, pe care toată lumea îl bănuie de la început — deși interpretat cu vigoare, suferă de o concepție-gablon. Unuia totuși îi reușește, celălalt se descoperă cu atîtă ușurință încît te întrebî cum de nu e demascat mai curînd. Singurul personaj în care se încercă o portretizare mai nuanțată, cu o schiță de caracterizare psihologică pe planuri multiple — frizerul cuminte și fricos ajuns erou în clandestinitate — evoluează și el după bunul plac al scenariului, în salturi bruște.

Regia, chiar și în aceste condiții, dovedește făgăduieli certe. Actorii sînt în general bine conduși, momentele de tensiune și de patos sînt convingătoare, imaginile metaforice expresive — chiar dacă sînt de școală — și reținem o foarte inspirată utilizare a mișcărilor de aparat pentru a valorifica natura, concepută nu numai ca un cadru, ci ca un element al acțiunii.

I.C.

Tonf, ți-ai ieșit din minți

★

Regia: Vera Plivová-Simková, Drahuse Králová.
Cu: Ludvik Kroner, Vera Tichánková, Pavla Marsalková, Josef Filip.

Filmele cu copii sînt de mult un gen aparte, deosebit de filmele pentru copii

condiționate deopotrivă de sensibilitatea creatorilor și a spectatorilor. Tocmai autenticitatea acestei sensibilități, spontaneitatea ei poartă și neocomplexată, fac farmecul filmului semnat de Vera Plivová-Simková și Drahuse Králová. Două lumi bine delimitate sînt puse față în față. Una, coruptă de interese sau de obiceiuri, uneori de temut dar cel mai adese de ris — este lumea adulților. Cealaltă, senină, entuziasmată și activă, poate vag ireală în frumusețea ei de bașm — este lumea fericită a copilăriei, împărășită aici de „soia neagră” a satului, Toni cel bețiv și fără căpăți, de care se lipește copiii ca vrăjiti, pentru că instinctul lor pur descoperă sub zdrenzele și mizeria lui, omnia. Har și poezie, sarcasm și tandrețe, toate — pentru a convinge că un grăunte de copilărie este „sarea-n bucate” a tuturor vîrștelor.

Asterix și Cleopatra

★

Regia și Scenariul: René Goscinny, Albert Uderzo

După multiplele puncte de vedere dramatizate, melodramatizate și poetizate asupra relațiilor dintre „Cezar și Cleopatra” sau „Antoniu și Cleopatra”, în sfîrșit unul, dintr-unleze neadevîrat, dar în schimb comed, despre „Asterix și Cleopatra” — desen animat pe un pretext tinînd mai degrabă fantezia decît parodiu. Din păcate însă, tocmai fantezia este pe alocuri deficitară. Personajele sînt în majoritate preluate din comedia burlescă, prea puțin adaptate specificului de desen animat. Excepția fericită a camaleonicului Spion este răzășită. Gagurile, de asemenea, izvorăsc mai frecvent din text sau ajung decît din imagine. Totuși, dași sortite anonimatului în istoria animației, filmul lui Goscinny și Uderzo rămîne o foarte amuzantă vizionare. De remarcă, calitatea dublajului realizat de studioul Alex. Sahia.

Eva Havaș

Rubrica „pe ecrane” a fost alcătuită conform programării comunicate de D.R.C.D.F. la data încheierii numărului.



Protagonista zilelor filmului vest-german: Senta Berger.

ORELE

luminiscente

Rezonanța
„Cerbului
de aur”
1970

va dura
pînă în
martie
1971.

Telespecta-
torul
așteaptă
să fie
antrenat
într-un joc
condus
cu
abilitate
și
„tel. net.

N-am nimic de spus, am
de tradus sentimente

Georges Brassens

Ecouri brașovene tardive

Reușita principală a Festivalului „Cerbul de aur” e... însăși existența lui cu puls regulat. Aceasta nu înseamnă numai cinci seri sonore anuale și: o instituție care propagă cîntecul, o inițiativă românească ce dinamizează un sector al culturii artistice europene, o competiție în fața a zece milioane de auditori, și spectatori, o rampă de lansare a tinerelor talente ale continentului. Îi vom numi o olimpiadă muzicală.

Radioteleviziunea a organizat remarcabil ediția 1970 și a transmis-o

tual la concursul Eurovizionii. Festivalul n-a propus nici un cîntec senzațional, în schimb a dat un certificat clar de paupertate unei mari părți din caietul nostru de cîntece, ceea ce e un câștig. Nu se poate lansa o melodie nouă, uluitoare, în fiecare zi — glumea Boris Vian, cred că în cartea sa ciudată despre muzică. „En avant la zizique, et par ici les gros sous” — căci atunci am sucumba sub povara vechiturilor mereu proaspete. Dar tot astfel nu se poate păstra mai mulți ani aceeași colecție de partituri, decît în cazul cînd însoțesc o culegere de predici bisericesti.

Pe scurt, „Cerbului de aur” nu i-a lipsit nimic din ceea ce-i era necesar ca să-l facă centru de discuție, loc geometric al unui milion de comentarii absolut sincere preocupate de

Momentul de artă a televiziunii

E oare potrivit să formulăm pretenția de a se face din „Cerbul de aur”, pe micul ecran, un festival de artă a televiziunii? Toată lumea a căzut de acord — pare-se — că televiziunea nu e o artă dar mulți se încăpățînează a crede că există o artă a televiziunii — și nu rareori am avut prilejul s-o sesizăm în practică. Evident, pentru o mai lesnicioasă discuție, se poate considera o accepție foarte largă a termenului de artă — ca înțelețnicie cu un grad foarte înalt de iscusință și organizare a materialului — și a teleastului ca „artifex”.

Într-o astfel de accepție e de apreciat, de pildă, ca avînd un carat



Kramer nu te lasă niciodată indiferent („Procesul de la Nürenberg”)

pe micul ecran la modul cel mai mediocru posibil. Ne-au desfășurat artiști memorabili — Connie Francis, Josephine Baker, Ewa Demarczik, Marie Lafôret, Nicoletta — și nu ne-au lăsat nici o amintire Eva Pilavova, Claude Nougaro, Rafael. Am ascultat concurenți de toate calitățile, rînduiți apoi corect de către juriu în palmares (bucurîndu-ne de succesul meritat al fetelor noastre) și am fost crîncen mîhnîți de dispariția din acest palmares a premiului criticii. Claude Colas, alesul ziaristilor, a primit de la aceștia o ilustrată cu semnături. Fiind un flăcău isteț, nu-și va închipui nici o clipă că n-avem putere să întemeiem o tradiție la un an după ce-am botezat-o solemn ca atare. De altfel are premii; nu i-a lipsit decît solemnitatea. Aceasta e recuperabilă — even-

mai bine în toate direcțiile implicate, de manifestare. A fost și rămîne un eveniment. Rezonanța sa va dura pînă în martie 1971.

Din păcate, ca teleproducție n-a însemnat nimic. Și doar nu puțini oaspeți s-au străduit să dinamizeze și spectacolul și transmisiile. Dacă n-ar fi fost decît fantasticul vals mut, pe loc, al Josephinei Baker, fostă stea la „Moulin Rouge”, cu J.-V. Pandelescu, simpaticul nostru actual coleg de la „Informația Bucureștiului”...

Poate că filmele făcute cu muzicării vor constitui un revers reconfortant.

Poate.

Arta nu este, în definitiv, decît sublimarea meșteșugului în joc.

Tudor Vianu

artistic remarcabil o emisiune de știință, cum a fost cea consacrată hipnozei, cînd medicii au elucidat fenomenul — firește, în tehnica lui elementară — au făcut diverse experiențe pe viu și ne-au supus celei mai extraordinare, hipnotizîndu-ne pe toți privitorii (iată convertită, la propriu, în mod tulburător, o expresie figurată); iar în aceeași accepție, se poate socoti din ce în ce mai frecvent neartistică emisiunea voită ca atare, prim-plan — nu din cauza personalităților (selecțate totdeauna justificat) ci pentru că nu se mai alege cu aceeași grijă reporterii (care mai au și răul obicei de a se aștia cu stîngăcie) nu se mai meditează destul asupra chestionarului, nu se filmează cu fantezie și preocupare pentru portretul complex. Aici jocul

Televiziunea nu e o artă, dar mulți se încăpățânează a crede că există o artă a televiziunii.

face calea inversă, începe să se degradeze spre meșteșug.

„Creator de televiziune” nu e un capriciu verbal al criticii ci o noțiune stabilă. Există semne că ea trebuie definită chiar într-un mod mult mai complex decât obişnuim noi s-o facem acum, prin raportările noastre timide, cantonate încă în perimetrul criticii și teoriei literare. La masa rotundă internațională inițiată de revista canadiană „Liberté” (Montreal, 1969) au fost comunicate câteva experiențe creatoare specifice, care invită la meditare. Iată, de pildă, ideea la care a lucrat, timp de trei ani, Guy Messier: el a experimentat într-o regiune din Canada un sistem multi-media (o sută de emisiuni de câte o oră și jumătate, reproduse de trei ori pe zi) conținutul fiind o discuție publică asupra tuturor problemelor zilei, pe teme sugerate de telespectatori, într-un registru foarte amplu — adică despre condițiile de locuit, politica externă a țării, arta modernă, justiția, sănătatea populației, raporturile între generații, etc. Emisiunile au fost combinate cu corespondență directă cu participanții, dezbateri în telecluburi, vizite la domiciliile abonaților, ale unor grupuri de oameni de știință, colaboratori speciali ai acestor emisiuni.

Toate rezultatele obținute au fost trecute într-un *ordinator*, care a emis soluții optime pe grupuri de probleme și pe grupe de populație.

E un aspect creator legat, firește, de multe dificultăți, dar se pare că, în orientarea unor atari preocupări, pe lângă rezultatul științific, este urmărită printr-o metodologie subtilă, și antrenarea telespectatorului într-un joc condus cu abilitate și fel net. Din acest punct de vedere, mi s-a părut că intrăm și noi într-o fază superioară, când am auzit că se caută a se desemna, la anumite rubrici, câte un „meneur du jeu”.

Unii au și început, dealtminteri, să conducă efectiv „jocul” și să-l gândească în mod creator, alții declină încă substantivul luând-o „în joacă” dar sâmbința e, și la noi, plantată într-un teren fertil.

Dacă o îngrijim, va rodi.

A face cinematograful înseamnă înainte de toate a ști să relatezi o povestire.

Hitchcock

Imagini în imagini

Îi priveam cu ochii mari, la Palazzo Pitti, în ilustra pînă a lui Rubens, pe „Cei patru filozofi” cu bărbile ascuțite, îngropate în gulere înalte, când un comentator de ocazie, unul din acei florentini binavîtoși și limbuți care sar în ajutorul străinilor cînd li se pare că aceștia nu se descurcă, se oferă să-mi „povestească” tabloul. Și, într-adevăr, deodată, ca într-o magie, personajele, minate de torentialul comentariu al ghidului amator, începură să se miște, intrară în dispută, se agitară, desfășură cheaturile grave ale volumelor aflate pe masă, zburătăciră filele cernite și ne lăsară martori autorizați la argumente.

Am înțeles odată mai bine că na, rarea unei narațiuni este esențialmente dinamică și că Hitchcock, la capătul unei îndelungi experiențe, a descoperit *relatarea* ca principiu filmic constitutiv — deși, firește, modalitățile epicii pot fi extrem de felurite, uneori chiar deconcertant de statice în aparență.

Stanley Kramer e unul din cei ce au adoptat principiul și e probabil că istorisirea „Procesului de la Nürnberg” e edificatoare în această privință. Am revizionat acum filmul, după cîțiva ani de la proiectarea lui pe ecrane și căm la un deceniu după ce a fost creat; avem și azi temeiuri să-l prețuim și să-l gustăm. Un cercetător care și-a propus o istorie a lumii filmului (Stanley Kauffmann, „A World on film, criticism and comment”) pretinde că cineastul american, făcînd „Procesul”, s-a dovedit a fi un maestru serios, care știe să îmbrace perfect o problematică gravă cu o competență comercială.

Se prea poate. Totuși, niciodată un film al lui Kramer nu te lasă indiferent și nu e neutru sub raport artistic. Înfațișîndu-ne „Procesul de la Nürnberg”, apoi epopeea cinematografică „Război și pace”, televiziunea ne-a propus traversarea unui compartiment important al producției contemporane, evocarea, în tablouri de gen, a unor momente istorice de anvergură. Dar pentru că e totdeauna grijulie față de primejdia monotoniei, ne-a oferit, la antipod, surprinzătorul act juvenil al lui René Clair, „Antract”, debutul acestui cineast glorios (prezentat spiritual și informat de Sașa Pană), important nu numai ca punct de plecare al unui curent ci și ca euforie a „descoperirii” cinematografului.

În sfîrșit, am revăzut, mișcați, „Cînd primăvara e fierbinte”, unul din prea puținele filme ale regizorului Mircea Săucan, patetic, vibrant, de o frumusețe virilă, peliculă evocatoare a acelei fierbinți primăveri a anului 1945, pe care de curînd am celebrat-o atît de emoționați.

A fost realizat în 1960. După zece ani a și devenit un fel de „mostenire culturală”.

Ce tineri erau pe atunci regizorul, operatorul, actorii...

Valentin SILVESTRU

film și literatură

dacă treci riul selenei sau...



A murit filmul de
anticipație?

moartea anticipației

A existat mai întîi un „fantastic al ignoranței”, pe cînd oamenii nu descoperiseră forma pămîntului (care e mai mult ca sigur rotundă pentru că prea avem multe dovezi că totul se învîrtește...). Erau Balaurii, Oamenii — pasăre, Atlantidele. Dar atunci nu exista (ce păcat? ce șansă?) cinematograful...

A existat apoi un fantastic „exotic”, pe cînd Camoens călătorea în Indii și, puțin mai tîrziu, Mîlescu în China. Fantasticul țărilor de aur, al riurilor de lapte și miere, fantasticul utopistilor care umplea Europa de invidie și pe Voltaire de nostalgia bunului sălbatic. Dar nici pe atunci nu exista (ce păcat! ce șansă!) cinematograful... A mai existat și fantasticul lui Poe, cu invenții, fantome, vendette și întîmplări diabolice, cu zboruri spre lună în costum-redingotă, etc. Iată că ne apropiem: la numai o jumătate de veac de la moartea celui cu „Cărăbușul de aur” ecranul exista și se înfrupta din marele Poe...

Ce-a făcut Jules Verne (și alții) ne este cunoscut. Anticipația, din literatură, trecu în film. Fantasticul era doar... o anticipație, căci lumea posedea, potențial, capacitatea de a realiza vizul bătrînelui Jules. Cinematograful însuși a fost una din primele dovezi. Tehnicul, civilizația celui de-al douăzecelea secol, alungă din fantastic posibilitatea de a visa imposibilul.

Nu mai visăm decît posibilul. Și poate de aceea suprarealismul lui Dali, Tanguy și al altora ne pare atît de real. Visul este de fapt altă realitate.

Așa înțit, cînd niște prieteni ai noștri care nu au comun (și distinctiv) între ei decît că pămîntul le-a căzut cam repede de pe capetele lor electronice și-au amenajat pe lună un ring de dans, anticipația intra definitiv în criză.

Ce să mai sperăm de la filmul de anticipație? Că ne va arăta ființe din alte planete — golemi sau homunculi? Că ne va arăta sisteme de aprindere a pipei de pe pămînt cu ajutorul laserului? Că ne va face, la întretăierea de „genuri”, un polițist sau un spionaj cosmic? Sau că, nu peste prea mult timp, va încerca să ne impresioneze cu cine stie ce surprize din galaxia Y, W sau din Calea lăptelui?

Stăm liniștiți. Fantasticul acesta a murit, încet, sugrumat de anticipație. Vom cita romane în scrisori de tipul „Legăturilor primejdioase” între un marțian și o teriană (sau mai multe...).

Rihologia noastră e pregătită. Singurul lucru ce ne-ar putea tulbura rămîne tot pămîntul — trecutul lui, prezentul lui și, de ce nu? viitorul lui din era atomică. Aci nu mai zîmbim așa ușor. Sintem îndrituiți să ne salvăm viețile și să lășăm gluma deoparte. Pămîntul e, și omul, adevărata sursă de fantastic, căci ambii sînt deseori incompreensibili.

Căci chiar „dacă treci riul Selenei” tot trebuie să revii acasă; să te întorci, chiar dacă anticipația nu mai există. E și ea un „mecanism”, o structură pe care putem s-o analizăm în liniște, ca pe un fapt prescripționat. Fantasticul este o categorie a trecutului; e o pură plăcere estetică — atît timp cît nu apare incompreensibilul!

Iată că n-am ținut seama de amenințarea din vers: „dacă treci riul Selenei...” Nu mai putem evaziona, prietene Armstrong, Collins, Beam! Rămîneți prea datori zborului, visului și lunii pentru ca admirația noastră să nu fie melancolică.

Cît despre Cinema — anticipația a trecut în studiourile documentare: ca „specie de știință popularizată”!

Gelu IONESCU

Cronica spectatorului

„Ghici, cine vine la cină?”

.... O poveste simplă în coordonate universale, o luptă mică, un preludiu aparent calm, pregătirea iubirii nfericite dintre un negru și o albă, într-un stat în care prejudecățile au ajuns legi. Și aceasta într-un stil cuminț cinematografic, ca în „Procesul maimuțelor”, ca în „Procesul de la Nürenberg”, ca în „Lanțul”, ca în „Corabia nebunilor”, ca într-un film de Kramer... Ne plimbăm cu personajele prin interioare, așteptăm în fața personajelor, iar acestea se frământă, se tulbură reținut, caută o ieșire, pentru că nici tu, tu care strigai că întinzi mîna negrilor, nu te gîndeai că o puteai face. Dar dacă vei avea de luptat nu numai cu tatăl tău, ci cu o întreagă civilizație care e depășită, oare nu-i absurd? Nu, desigur că nu. Ei vor fi primii care vor rupe lanțurile și cineva trebuie să le rupă, căci nu vrem să îmbătrînim. Ei știu că victoria nu va fi a lor, știu că vor fi sacrificați, dar iubirea nu cunoaște vorbe mari, ea se vrea împlinită... Toți înțeleg, toți se împacă și rîd, dar pe noi ne cuprinde neliniștea și nesiguranța tinerilor îndrăgostiți. O secvență lungă, a unei, ca un mare semn de întrebare, ca o poveste neterminată și care se continuă cu mult după ce ne aprindem țigările la ieșire... Vor fi fericiți? Nu vor fi? Nu știu! Fiecare își alege drumul care crede el că-l duce la fericire, însă dacă ajunge sau nu, nu poată să știe...

Ion MANEA
str. Mavilei 36
Galați

N.R.: Ne macină o mare invidie față de sensibilitatea dumneavoastră care înregistrează cu atîtă ascuțite idile mari și mici ale unui film, la rîndul lui, mare sau mic...

„Te iubesc, te iubesc”

.... Amintind prin modalitatea artistică de „Anul trecut la Marienbad”, filmul pare descins dintr-un roman proustian: aceeași temporalitate atemporală, același „flux al amintirilor”, aparent fără o conexiune logică, logate însă organic într-o unică existență. Poate mai puțin emoționant, nu prin adîncime, ci prin utilizarea pretextului științifico-fantastic și a culorii, care înăltură aproape total capacitatea de interferență cu lumea onirică a umbrelor din filmul alb-negru, „Te iubesc, te iubesc” este un monolog interior, un bilanț de experiențe diverse, gravitînd toate în jurul aceleiași sensibilități debordante, chinuitoare, devenită, în ultimă instanță, obsesivă... Resnais utilizează, ca materie primă, nepuizabilul tezaur al amintirilor și al imaginației aceluiași „eu”. Se adîncește în analiza unei existențe interioare, cu propriul univers, care nu este subordonat celui exterior, ci co-există, venind însă de cele mai multe ori în contradicție. Nu pentru că personajul ar fi un rebel. El este mai curînd un neadaptat, un hipersensibil, pentru care lucrurile, evenimentele pe care cei din jur le trec cu vederea, capătă alte semnificații și

alte dimensiuni. Existența lui pendulează între realitate și imaginație; gîndurile, visurile sînt un refugiu frecvent. În lumea lor eroul se simte în largul său, se poate compara cu el însuși, are posibilitatea să re-editeze întîmplări trăite sau, dimpotrivă, să-și creeze iluzia unor fapte existente numai și prin el. „Te iubesc, te iubesc” este un minunat concert pentru o singură vioară, care-și cîntă partitura și apoi o reia ca pe o temă cu variațiuni”.

Liliana JINGOIU
București

N.R.: Pregătiți-vă suflați-vă să faceți față părerilor aceluia pentru care „Te iubesc, te iubesc” a fost doar un film plicticos și incilic. Căci vor fi.

„Căldura”

.... Să fiu sincer așteptam demult un astfel de film despre tineri și realizat de tineri, căci, cred eu, rutina consacratilor atenuază din farmecul juvenil caracteristic unei artiști. „Căldura” se impune printr-o notă de actualitate pregnantă: găsim aici viața însăși lipsită de sofisticările romantico-idilice atît de frecvente în creațiile românești anterioare. Noi, tinerii, ne identificăm cu eroii filmului, (șpun asta fără bombasticism) trăirile lor sînt parcă desprins din experiența noastră de viață, efortul lor de a învinge inerția, prejudecățile, îl percepem aproape organic. Și dacă asupra tuturor plămăză nimbul unei dragoste frumoase „ca-n viață” și nu „ca-n film”, atunci fiecare dintre noi ar dori să fie Sergiu, sau Laura, sau Șmache, fiecare dintre noi ar schimba locul, comode din scaunele de spectatori, cu infallibilul rol al tinerilor de pe ecran. Școlărește, filmul este o excelentă lecție de viață realizată de un regizor tînr, sobru și expansiv în același timp. Nimic nu este forțat, fabricat, totul este trăit. Asistăm la un emoționant recital de pietrele de generozitate. „Tinerii sînt buni”, spune filmul, „dar căutați să le cultivați noblețea sentimentelor, înțelegeți-i”.

George VLAD
Sculțelnicu-Buzău

Spectatorul și filmul

Jocul care nu ne place

„Nu-mi atinge visurile mele. Nu-mi distruge idolul în care m-am făcut să cred o oră și jumătate. Ucide-mă pe el, ucide ceva din mine. Nu-mi atinge cercurile mele... Să nu dramatizăm. Să nu dramatizăm, să nu parafrazăm, dar să dăm spectatoriului ce-i al spectatoriului... Dar ce-i al lui? Un erou care face minuni ca zîna florilor, se descurcă giulianogommatogomeriwoodic, minuește, cu artă lancașteriană, pistolul și zboară ca Apollo 11... Încearcă să-mi omori un idol care mă ametește în tot timpul filmului, de atunci cînd ies din sală mi vine să-mi cumpăr un pistol cu capse și apoi să-mi spui... că era biologic necesar. Aiurea! De ce trebuia să moară Hombrea? Ca să plec înjurîndu-l? E sigur! Scenaristul a vrut să ridă de buna mea credință... Explicațiile devin greoaie, plictisec, agasează... Și uite că... am ajuns

mai sus de sandală. Filmul a făcut un pas uimitor, dar... pasul nu a fost observat. Cine a observat că de luna trecută pînă ieri, cutare munte a pierdut 5 cm din înălțime? Cine și-a pierdut o lună zgîndu-se la muntele furat de procesul împutînării? Nu într-o lună s-a realizat deosebirea dintre erou-individ și erou-societate. Hombrea nu-i Gemma și nici măcar Clint. OM spune mai mult decît orice tratat sau enciclopedie cinematografică.

— Ce vîrstă ai dumneata?

— 21...

— Și în toți acești ani, ce-ai făcut pentru ca Hombrea să nu fie ucis în final?

— ?!!

...Nu mă mai strîmb a dezgust (ostentativ) în fața unui „vax” scuipt printre dinți la ieșirea din sală. Treaba lui. El plătete, el... discern. Poate a confundat DRCDF-ul cu OLF-ul. Poate... Se mai brodește și zarzavat pe pelliculă. Zarzavat eastman-color... Nu merită s-o fac pe Par-dailan-ul, chiar fiind vorba de Antonioni, Resnais, Bergman.

— Di ce se bat, bre?

— Ala bronetu’ o zis că „Noaptea”-i spanac și blondu’ s-o supărat.

— Dacă i-o zis spanac...

— Nu lui, bre, filmului...

— Și cine crezi că câștigă?

Da, jocul care nu ne place. Nu ne place să recunoaștem că, de fapt, nu înghîtim cutare film... fiindcă, pen’că, deoarece... pur și simplu... de-alai. Jocul care nu ne place... nu acceptăm așa rece a realității, pentru leșia pritoacă la visurilor noastre romantice și efemere. Ne obsesesc filmele-problemă și căscăm la muzicistica filmelor. Mergem la muzicari (nu la „My fair lady”, nu!) pentru că ne place jazz-ul; la westernuri, pentru Colt (două-trei sute), la poliștiste (mai rar prin Nord-Vest) pentru karate și blow-up-uri și cerem foarte puțin în schimb celor 4 lei: să nu ni se ucidă idoli. Da, domnilor, spectatori de 4 lei, cinematograful nu-i ficțiune și nici L.S.D. O vești aștept pînă la urmă și veți recunoaște spații: cinematograful înseamnă realitate. Se mai vîsc și accidente dar sînt rezultatele inerente ale unor mari căutări. E prea stupid compromisul! Patru lei pentru două ore de hipnoză, de fugă de realitate?

Jocul care nu ne place... Jocul care ucide! Să banalizăm tema filmului: orice individ (sau clan), care fraternizează cu fascismul (direct sau strîmb, conștient sau ne), e sortit pierii. O lege a istoriei poate nu îndeajuns de lege, poate nu îndeajuns de justă...

— Al dar asta s-a mai spus și în... și în... și nu vîd nici o legătură între ei... între. După ce că filmul a fost prost, mai moare și tipul cu care mă obișnuiesc.

— !!?

Jocul care nu ne place. Pe care l-au trăit mulți fără să-l înțeleagă. Neputînd să-și distragă jucăria, învîrtîndu-se într-o sferă de sticlă ce le oferea o libertate himerică. Jocul de-a moartea, de-a riscul, de-a speranța... Jocul care nu ne place... Nu-mi atinge iluziile mele! Cinematograficul de divertisment înseamnă lămurire în vis de retrospectiv. Vis retrospectiv (excesiv) înseamnă aiureală. Aiureala duce la... Aiurea!!

Probleme... Problema Delon-anti-Steiner... lată-ne la antipoz. Spanac și idee, chiar dacă e timid-naiv-atotștiutoare. E gîndire nu farafastic... „Valurile” între apărarea lui

Guillaume trebuiau canalizate spre „Căldura”, trimise să asiste la reconstituirea unui nou și bun film românesc. Era mai necesar. „Valurile” se tem de arșița căutărilor și de realitate. Preferă să trîscă la mal rămășițele unui idol sfîrșit... Este tocmai jocul care nu-mi place. Vorba romînului... iată ce era de zis!

Alexandru DAN G.
str. Războieni 22
Brașov.

N.R.: Bine ați „zis”!

Falsa istorie a unui cinefil

....La început a fost impresia. Mi se părea că nimeni și nimic nu mă va smulge din dulgăria ieftină a „westernurilor spagheti”. Și am început să fac avere. Am strîns dolari cu dolar. Primul „pumn de dolari” care am izbutit să-l strîng mi-a plăcut. Mi-a plăcut fiindcă crezeam că westernurile europene nu trebuie să fie neapărat proaste. Așa că cei „cîțiva dolari în plus” i-am primit în virtutea inerției, cu toate că moartea a luat la dînsa într-un ceas și jumătate cîteva duzini de oameni... Fiindcă tot hotărîsem să fac avere, am continuat să strîng tot felul de dolari. Chiar și gauriți. Nu-mai că a plecat Clint. A venit Giuliano. Și dolarii lui erau falși. M-au adus la sapă de lemn... Dînd faliment cu westernurile europene m-am gîndit să-mi îndrept privirile spre adevăratul Far-West. Prima dată nu mi s-a părut așa grozav. Am luat „Diligenta”. Binecuvîntată „Diligenta”. Așa am început să cunosc westmani adevărați: John Wayne, Gary Cooper, Paul Newman, Burt Lancaster, Henry Fonda. Cînd eram simplu spectator, mă mulțumeam să le știu numele. N-avea nici un rost să știu că lumea lor era creată de un Ford, bunăoară. Era pe vremea cînd încă credeam că westernul trebuie să fie un simplu film de aventuri.

Apoi a fost falsa admirație și reala compătimire. Pe Angelica am iubit-o puțin. Borderie credea că o să mă păcălească. A încercat să mă jege la ochi. La început n-a fost nevoie, fiindcă orbisem singur. Era prea frumoasă Michèle. Dar ea singură, cu frumusețea ei, cu lacrimile ei, nu putea astupa prăpastia ce ne lăsa între noi. Nicu acum nu-mi vine să cred că m-am putut înghesuși la coadă pentru Angelica. În orice caz, mi-am promis solemn că dacă mai apare vreo serie cu Angelica n-am s-o vîd în rușul capului. Nu, nu mai am nevoie de frumusețea și de aventuri de-a lungul secolilor colorate cu ele. Am nevoie de... adevăratul cinematograf.

Am admirat un artist foarte ciudat. I-am contemplat tablourile îndelung. Trebuie să recunosc că-m înțeles foarte puțin, c-a fost nevoie să le revăd. Culorile erau confuze. E greu să proiectezi psihologicul pe viața socială, și asta s-o faci din celuloid. Și e și mai greu să înțelegi, să reconstitui asociațiile imaginative, firești ale artiștilor. Era semnă, ca într-o doară, destul de modest: Federico Fellini... Fellini, Antonioni, Lelouch, Buñuel, Bergman, Godard, Truffaut. Nu am făcut nici o clasificare. Fiecare aparține unei alte lumi. Și în lumea lor sînt primii. Ei sînt adevărații artiști. În ei trebuie să avem încredere. Prin ei pu-

Pentru a-și lua zborul, gândirii nu i se va putea imputa niciodată că e prea avîntată.

Th. Pallady

tem trăi cu adevărat o oră și jumătate, cît durează visul ce trebuie să se confunde cu realitatea. Datorită lor, lumea de dincolo de ecran nu mai este o anti-lume. Am început să ne identificăm cîte puțin cu ei, ne recunoaștem prin ei. De ce v-am înșirat toate acestea? Ca să vă arăt că eu, Spectatorul, am început să devin Cinefil."

Ghiță IULIAN
str. Pricazului
Bloc 2C Orăștie.

N.R. Ce alt răspuns v-am putea da în afara unui foarte sincer "să fie într-un ceas bun"

Spectatorul și revoltele lui

Unde-i Mr. Steed?

"...Că „Păcatul dragostei” a rulat două săptămîni la Bacău, nu mă mir, Publicul băcăuan e cel mai pretențios de pe glob, dacă globul se rezumă la malul Bistriței!... La „Blow-Up” m-am stăpînit cînd auzeam spunîndu-se: „Ce porcărie!” „Bilci, bă!” În sală erau și vînători de secvențe tari, dezamăgiți (sărăcii) de lipsa pumnilor și a urletelor, Nimeni nu spunea că Hemmings merită un Oscar, că Antonioni e un Brîncuși al ecranului... Nimeni nu simțea iarbă, punctele albe, ochii, vîntul, frea-mătul etern al vieții, sensul vieții căutat și găsit în palpitările inimii lui Thomas... Speram să-i vrăjescă Kramer. Și se cutremura ecranul de o „Corabie a nebunilor”... Kramer rîdea de tragismul vieții, același Kramer plîngea comicul vieții... Am ieșit descompus, fugeam de corabie pe care o simțeam la tot pasul, mă sufocam. Dar existau și oameni care aveau inteligența de a conclud: „Dacă rămînea El cu Ea, era frumos...” „Ce draguță, Vivien!” E soția lui Olivier, Laurence Olivier, ăla din „Spartacus”... Am auzit că a murit...”

Marele succes de casă (la Bacău, cel puțin) „Păcatul dragostei”, necesită, fără discuții, batiste udate de lacrimi inexplicabile, comentarii privind picioarele sau rochiile Sarei Montiel. Nu spun: „E un spanac” ca să mă răzbun (unde-i Mr. Steed)? pe acei ce dau astfel de calificativ „Noptii” lui Antonioni. Nu spun, pentru că e anunțat „Ghici cine vine la cină?” E anunțat fără reclamă multă, doar cu 5—6 imagini reprezentînd „doi moșneguți care se iubesc”... Răbd și sper! Sper să fie înțeleș Kramer. Dacă nu, să piară a șaptea artă!”

Marilena MANCU
Elevă cl. IX. Liceul V. Alecsandri Bacău

N.R.: N-o să piară, și asta grație tușii și Dvs. Mulțumiri pentru mărturisiri.

Cică ar fi fost film...

„...Am avut prilejul să găsesc și eu un bilet „de ocazie” ca să-l pot vedea pe Dean Martin „Stăpîn pe situație”. M-am așezat frumos în fotoliu și am așteptat să văd ce și cum. Și am văzut un bilci original în care găseai cele mai științifico-fantastice invenții: pistolete care te îmbracău și dezbrăcău, te serveau sau te arun-

cau de la etaj, farfurii zburătoare rezervate numai „sexului slab” ce se înroșeau de furie (sau de rușine) cînd un trubadur rătăcit încerca să tragă cu ochiul prin-năuntru. Mașini ce ascundeau în port-bagaj apartamente, fete pe care dacă le atingeai săreai în aer, glume de care îți venea să plîngi și lucruri serioase care te făceau să rîzi, și cîte și mai cîte, de nu le poți înșira pe toate... Am rămas încîntat de plimbarea mea prin bilci și mi-am promis să mai vin și altă dată. Dar cineva mi-a spus că n-a fost bilci, ci film. Film cu actori, regizori, scenarist, ope-

decît vizibil. Săliile celorlalte cinematografe erau aproape goale, chiar dacă la unul din ele rula „La Nord prin Nord-Vest”. În sfîrșit, mult așteptata veste a apărut: filmul va mai rula peste programarea inițială încă cîteva zile. Anunțul, scris cu majuscule, și-a găsit loc (încadrat în chenar) în ziarul local „Flacăra roșie”. N-am nimic împotriva anunțurilor, numai că atunci cînd același ziar publică eronat, zi de zi, o săptămînă întreagă titlul filmului „La Nord prin Nord-Vest”: „La Nord prin Nord-Vest-S.” (!!) și dacă numele maestrului Hitchcock tot

plîns, spunea vecinei sale: „Numai cine nu este mamă, nu înțelege filmul ăsta...” Ce e drept e drept: natura mi-a hărăzit rolul de tată, așa că n-am „înțeleș” filmul. Am înțeleș însă că Sarita, cu toată schimbarea de identitate (Magda, Carmen etc., etc.), este mult mai hăituită decît biata Angelică, care de bine de rău, își mai înțelește cîteodată soțul, pe cînd Sarita trebuie să moară, să orbească, să se călugărească. Oare se vor opri aici supliciile? Nu cred. La urma urmei, de ce nu și un exil pe lună? Drumul a fost deschis.”

Ing. Victor BĂTĂLAN
Arad

N.R.: Nu fiți trist. E nevoie și de tați pe lumea asta. În ce privește post-scriptum-ul, credeți chiar că le-ar place?

De acord cu opiniile cititorilor

Dan NĂSTASE — str. Bujoreni nr. 9, București: „...Știm cu toții că nu orice june pletos îmbrăcat cu țări ne poate convinge că este tractorist la CAP. Se poate filma un diamant fals, care proiectat pe ecran să dea impresia unui veritabil, dar filmînd fals vom avea un film fals, parfumat cu colonie Dior...”

NOI — București: „...Vrem să visăm cu „ei” — eroii filmelor noastre — să-i simțim că-s ai noștri și să ne înțelegem cu adevărat. Vrem să visăm în prezent!”

BARTOLOM — Com. Unirea, jud. Alba: „...Observ că filmul muzical, comedia muzicală lipsesc din creația studioului nostru”.

Corneliu BĂLOIU — str. E. Văcărescu 13, Buzău: „...Unii cititori critică filmele western, comedile, filmele istorice, pretextînd că ei vin la cinematograful ca să învețe ceva. Este foarte adevărat. Dar dacă folosim numai această formulă, transformăm sala de cinema în sală de curs”.

Sorin CORBU — str. Pictor Andreescu nr. 1 București: „...Să facem un film care să înceapă pe stradă și fără a ne grăbi să tragem concluziile sau să-i „facem” un final, să-l lăsăm să se termine acolo unde a început, pe stradă, în noi”.

N.R.: Mulțumiri deosebite pentru felicitare.

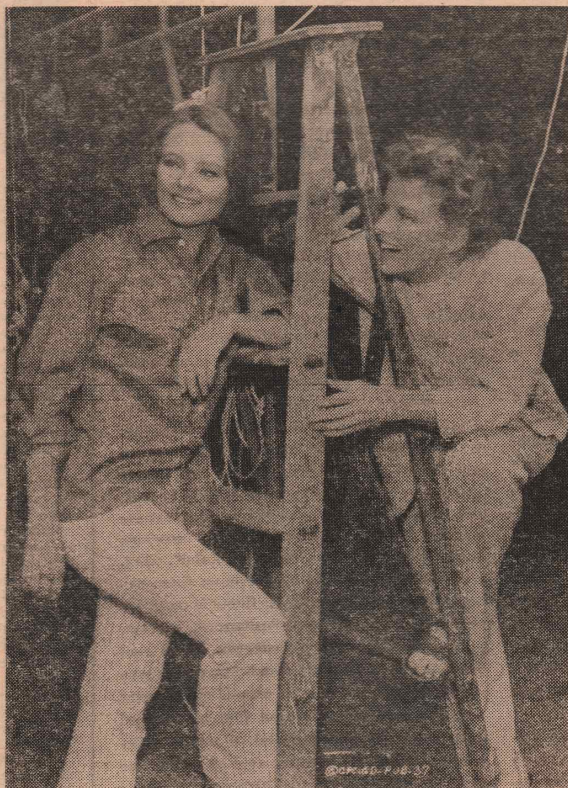
Colin DELMAR — București: „...S-au făcut binecunoscute învinuirile pe care și le aruncă unii altora, regizorii și scenariștii. Regizorii susțin că n-avem scenarii. Noi credem că au dreptate. Scenariștii spun că regizorii fac din scenarii adevărate „prăpăstii”. Noi sîntem convinși că și ei au dreptate”.

Sabina TĂCU — Tecuci: Semnăm elogiul adus lui James Dean și Zbigniew Cybulski.

Vasile M. DEJ: De acord cu observațiile la selecțiile DRCDP-ului.

Ionel CODRIN — După piața 51, of. Crisior-Hunedoara: De ce să ne supărăm dacă aveți dreptate? De iertat sau de neiertat, a fost o greșală care ne-a supărat, credeți-ne, chiar mai mult decît pe Dvs.

Voicu I. MARIETA, str. Despot-Vodă 12, Constanța, Of. Poștal 4: „Citind în revistă că nu răspundeți la scrisorile care solicită adrese de artiști, vă rog să-mi publicați adresa, pentru ca cei interesați să-mi poată scrie: posed peste 70 de adrese precise.” (N.R.: Ceea ce am și făcut. Pe răspunderea Dvs.)



„Ghici, cine vine la cină?” simplu, ca „Procesul maimuțelor”, ca „Lanțul”, ca un film de Kramer.

rator. Și auzind aceasta m-am înroșit ca O.Z.N.-ul și cei care-i dădeau țiroala la un loc, de furie (sau de rușine), dar tot n-am crezut! P.S.: Vă rog, dacă a fost într-adevăr un film, nu ne mai chinuți și cu seria a doua!”

Lazăr GHEORGHE
elev — București

N.R.: Și aici, ca în toate marile probleme, părerile sînt foarte împărțite. Unii, zic că ar fi film. Alții, ca Dumneavoastră...

Ce să fac, dacă nu-s mamă?

„...Nu de mult în orașul nostru Arad a rulat filmul „Păcatul dragostei”. Mai întâi, la un cinematograful, apoi la două... Pentru evitarea aglomerației, casa de bilete a fost mutată în clădirea teatrului. Succesul, cel puțin cel comercial, era mai mult

din greșală este tipărit HITCHCOCK, atunci nu ne mai rămîne decît să întrebăm de ce atîta neglijență pentru un film bun, pentru un nume notoriu în cinematografia mondială, și de ce atîta grijă pentru un film slab? E adevărat că greșelile se rezumă la o literă în plus, dar dacă într-o zi ne vom trezi îndemnați să ne petrecem concediul de vară(2) la E (u) forie, aceste „nici” adausuri vor rămîne tot atît de neînsemnate? Revenind la „Păcatul dragostei” reafirm că este un film slab, chiar dacă multe bilete s-au vîndut cu suprapreț. Melodrama nu depășește cu nimic „valoarea” celorlalte pelicule muzical-lacrimogene ale Sarei Montiel, deși, de această dată, s-a mizat pe nobilul sentiment al dragostei materne. De altfel, după unul din spectacole (la care am fost eu), o doamnă, cu ochii înroșiți de

să mergem mai departe(III)



Ajungem, la una dintre cele mai importante probleme ale filmului documentar românesc contemporan: modul în care reflectă el problema prezentului. Să nu ne autoamăgim, chiar dacă unele filme vădesc profesionalism și meșteșug: imaginea de ansamblu despre România la orizontul '69—70 pe care o oferă ansamblul filmelor este palidă și neconvincătoare. Este drept: documentariștii au consacrat un film Expoziției realizării economiei naționale („EREN 69”, regizor Titus Mesaros), dar imaginile se sufocă sub abundența cifrelor și a comentariului. „Retorte și giganti” prospectează universul fabulos al cetăților chimiei de azi (regizor: Florica Holban), dar „Fauștii chimiei moderne” — cum li se spune oamenilor în comentariul cam grandilocvent — nu se prea văd, rămân în umbra complicatelor unelte. Unfilm despre drumul cimentului („Ciment” de Dumitru Done), deși lasă imaginile să „vorbească”, este sec și impersonal. Multe din filmele acestei „categorii” sînt impersonale, și de aici principala lor deficiență artistică. Excepție face, să zicem, „Insemnări de toamnă” de Virgil Calotescu, o tentativă de film metaforic, inconsecvent însă și prolix. Valoros, prin modul în care se apropie de oamenii lotului de azi, prin capacitatea de a discerne fizionomii spirituale, interesante, este „Lumină de pe Lotru” (regia: Ervin Szekler). Filmul schițează și o interesantă istorie a șantierului, oamenii își dezvăluie gânduri, proiecte, vise — simplu, fără fraze-tip, fără metafore inutile; iar cînd cineva dintre cei de acolo, spune „nu pot trăi fără beton”, îl credem. Este o mare deosebire între acest film și „Rapsodie dunăreană” (regia: Radu Hangu), să zicem, în care omul apare pentru a purta o piine într-un lan de grâu, și în care poncifele genului se fac simțite, încă de la început: o muzică dramatică, apăsătoare, însoțește imaginile cu ciulinii care reprezintă trecutul, o muzică sprintenă, mobilizatoare, face trecerea spre prezent...

Lăsînd la o parte imaginile spectaculoase surprinse de aparatul de filmat al lui Ion Bostan în deltă („Sturionii se pescuiesc pe furtună”) să reamintim cel mai bun film al categoriei, despre care am mai avut prilejul să scriem recent: „De 2 x 8 minute despre Timișoara”, scurt metrajul lui Mirela Hieșiu, în care influența (nedeclarată) a cineaștilor amatori se simte pregnant și se exercită pozitiv.

Mai bine altfel decît așa

Cel mai autorizat autor de documentare-anchetă Al. Boiașiu și-a propus (împreună cu obșnuitul său colaborator, Mihai Stolan) o temă ingenioasă: „Cînd bărbații devin tați”. Imaginile filmului au — fapt foarte important — girul autenticității: vorbesc de la sine, descoperă tipuri, caractere, ticuri (foarte omenești). Dar aceste virtuți nu sînt însoțite și de o foarte clară concepție asupra celor ce urmas să fie demonstrate. Și atunci acest film — mai adevărat ca toate prin prisma observației de viață — rămîne incert, ostilant între diferite atitudini. „Cum a fost posibil?” — disecție cinematografico-judiciară

a cauzelor care au determinat un grav accident de cale ferată — are, prin forța lucrurilor, finalități mult mai exacte (realizatori: Titus Mesaros și Ion Moscu). Iar „Muzeul”, deși nu este un film-anchetă în sensul cel mai propriu al cuvîntului, s-a impus pe merit drept cel mai bun scurt-metraj al „categoriei”; Gabriel Barta, știind exact ce urmărește, a înregistrat pe peliculă chipuri și gânduri remarcabile prin autenticitate, încercînd să stabilească relația dintre expozatele muzeelor de artă populară și creatorii acestor frumuseți.

„Categorica” filmelor-anchetă rămîne însă în continuare (boala e mai veche) deficitară, dominată de o problematică periferică, accidentală. Nu insistăm acum aici (am făcut-o cu alte prilejuri, relativ recente) asupra valențelor infinite ale acestui gen de documentar. Un lucru însă trebuie subliniat: filmul-anchetă respinge fără nici un fel de tocmeală falsul, artificialul, denaturarea realităților. Dacă alte modalități ale filmului documentar mai pot „fura ochii” cu cite o sticloantă servită drept perlă, pe teritoriul filmelor-anchetă și de educație cetățenească orice abatere de la adevărurile vieții se zărește încă de departe. Pe cine pot convinge, de pildă, discuțiile „tineresti” din „Adolescența”? Notele false din ancheta întreprinsă pe urmele citorva din cei 614 expeditori de epistole adresate unei persoane care și-a exprimat dorința să correspundă cu necunoscuți („Stimată domnișoară y”) se simt cu tărie. În legătură cu acest din urmă film însă se impun cîteva precizări. Sursa de inspirație a filmului o constituie rubrica de scrisori a „Școlții tineretului”. Cred, în continuare, că această sursă este un filon prețios pentru documentariști (și filmul în cauză are meritul de a fi utilizat-o). Realizatorii, e drept, au cam pierdut pe drum intențiile bune: n-au prea știut ce urmăresc în filmul lor, dar intenția rămîne bună, astfel că — în ceea ce mă privește — n-aș acorda tocmai acestui film cei mai acri lauri. În cazul scurt-metrajului cu actori, „Băiețelul lui tătucu” — povestea unui tătăr care face lecțiile fiului, merge în locul băiatului la școală, și tot în locul acestuia face... pojar — situația e alta: astfel de filme n-au, firește, nici un rost în producția studioului „Sahia”. (Să fim bine înțeleși: nu respingem aprioric „scurt-metrajul cu actori”).

Am mai văzut printre filmele de educație cetățenească scurt-metrajul „Mai bine așa decît altfel” (regizor: Dumitru Done). Un film despre patrulele școlare de circulație, pe care am început să le zărim, de la un timp, pe la cite un colț de stradă. Din păcate, în film abundă situațiile artificiale. Copiii sînt puși să execute acțiuni atît de false încît nici ei nu-și pot reține risul. O profesoare „explică copiilor regulile de circulație” arătînd cu un băț... pe harta României. Comentariul filmului este chiar anti-educativ, dacă ar fi să ne referim numai la greșeliile gramaticale pe care le conține, de tipul „însuși șeful circulației”. Nu ne putem reține un calambur: mai bine altfel decît așa!

Călin CĂLIMAN

letopisetz

alexandru mihalescu

„omul
cu 100 de fețe”



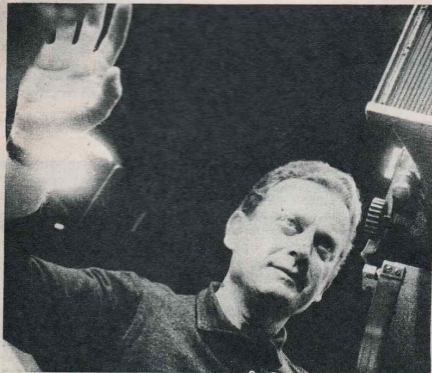
În generația actoricească afirmată în deceniul dinaintea primului război mondial, Alexandru Mihalescu a fost o personalitate aparte. Iremediabil adversar al boemei și al cabotinajului, dar și excelent coleg, vesnic nemulțumit de el și de alții fiindcă era muncit de dorul depășirii, admirabil profesor și, ca regizor, un maestru al creației de atmosferă și al strînirii actorilor, dăruit cu o inteligență ascuțită și cu o neobișnuită expresivitate fizică, el adăuga la toate acestea și atribuțiile unei serioase culturi. Sînt datele care explică, în bună parte, biografia sa, succesele sale, chiar și unele limite, dar mai ales remarcabilele lui realizări ca actor de film.

Afirmîndu-se prin succese de comedie, el a realizat creații memorabile și în roluri de trăire adîncă — baronul din „Azilul de noapte” sau Smerdiakov din „Frații Karamazov”. În 1923, asociația Elvira Popescu — Ion Iancovescu — Al. Mihalescu, care conducea destinele „Teatrului Mic”, dă citeva reprezentări la Paris — împreună cu G. Storin — jucînd „Patima roșie” de Mihail Sorbul la Teatrul „Oeuvre”. A fost un eveniment hotărîtor, atît pentru Elvira Popescu, cit și pentru Mihalescu, interpretul lui Sblit. Celebrul regizor Ligné-Poe, directorul teatrului „Oeuvre”, îl remarcă și îi propune să lucreze cu el. Timp de șapte ani, Mihalescu este „mîna dreaptă” a lui Ligné-Poe, jucînd și punînd în scenă lucrări de înalt nivel artistic ca „Rața sălbatică” și „Strigoii” de Ibsen sau „Profesia unei doamnei Warren” de Shaw, în care juca pe Crofts alături de marea artistă Suzanne Després. Cel mai frumos succes l-a reperat însă în 1929, în spectacolul de mare vîlvă care a fost „Marius” de Marcel Pagnol, unde a ridicat rolul episodic al marinarului Piquoiseau pe același plan cu cele ale protagoniștilor Raimu și Fresnay.

În cinematograful, Mihalescu a debutat în 1928, într-un film oarecare, „Submarinul de cristal”. Dar masca sa expresivă este remarcată imediat de regizori, și iată începutul unei lungi serii de roluri de compoziție. Aș putea spune că, ani de zile, Mihalescu a fost „omul cu o sută de fețe” al ecranului francez. A turnat în regia unor personalități ca Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Karl Th. Dreyer, Jacques Feyder, Duviol. A fost partenerul unor stele de primă mărime ca Edwige Feuillère, Gaby Morlay, Gina Manès, Françoise Rosay, Brigitte Helm, Fernandel, Raimu, Préjean, Florelle, etc. Filmografia sa e încă în curs de definitivare, dar este probabil că se va ridica la o cifră impresionantă. Excelent profesor și pentru ecran, Mihalescu a condus ani de-a rîndul un curs particular — aprobat oficial — de actorie cinematografică.

Dintre filmele sale putem aminti: „Nuits de princes”, „L'argent”, „La Croix du Sud”, „Le marchand de sable”, „Judeu”, „Lévy et Co”. (pentru care a turnat cu Marie Glory un scheci introductiv în românește). Dar dintre toate este probabil că, în cinematoc, Mihalescu va figura întotdeauna cel puțin cu două creații: marinarul Piquoiseau — jucat și în filmul lui Pagnol, după piesa „Marius” — și judecătorul intranzigent din „Patimile Ioanei d'Arc”. Pe lîngă chipurile de neuitat ale lui Falconetti, Silvain și Antonin Artaud, capodopera lui Dreyer va păstra astfel, pentru vece, și masca sculptată în piatră a lui Alexandru Mihalescu, căruia colegii săi din București îi spuneau, în chip de mîngîiere, „Mielus”.

Ion CANTACUZINO



Un poet al luminilor și al întinericului: Ovidiu Gologan

ovidiu gologan

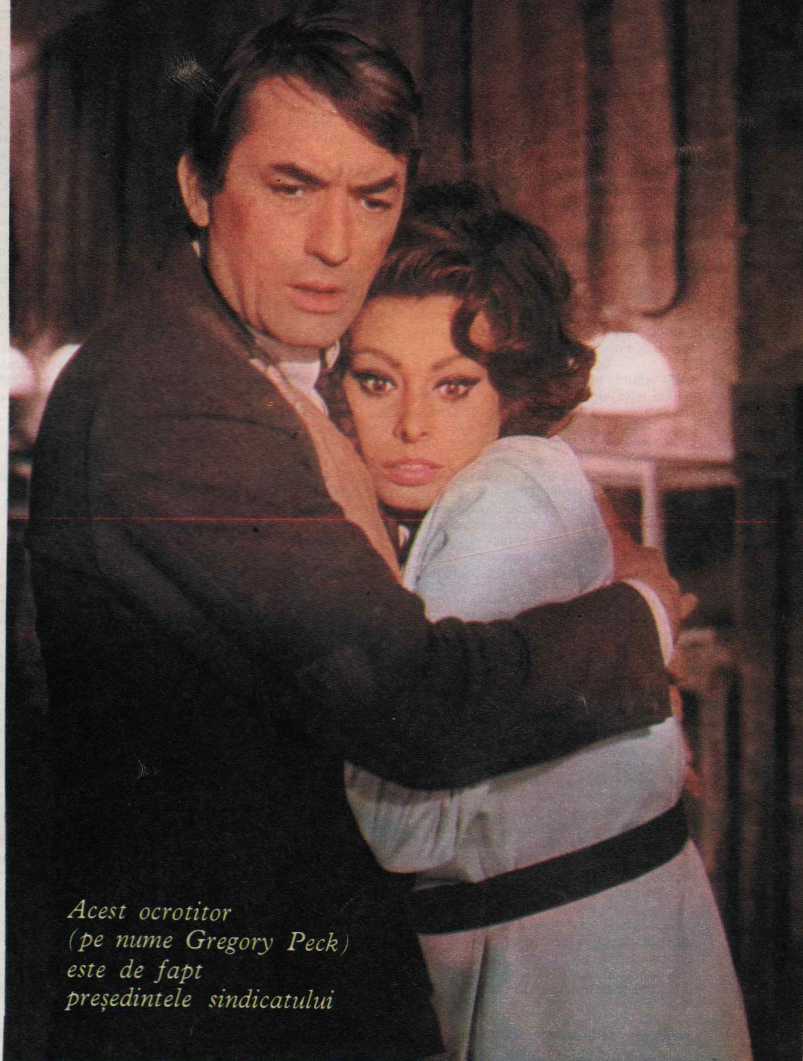
La început a fost operatorul. Nici regizorul, nici scenaristul. Operatorul. Reporterul. Vinătorul de fapte-evenimente sau anonime. Congresul sindicatelor sau doamnele Madridului ieșind de la messă. Încoronarea țărului sau băbă luindu-și dejunul. Și pentru că istoria cinematografului a trebuit să-i consemneze și pe el i-a dat un nume: Lumière. Sau Figueroa. Sau Gologan. De fapt e unul singur: omul cu aparatul. Poetul luminilor și al întinericului. Al adevărului banal și al adevărului transfigurat. Ovidiu al nostru e Artistul cu majusculă. Universal și atât de concret național, atât de personal, de inimitabil. Figueroa a creat o școală. Urușevski, un curent. Matras, o pleiadă de admirabili tehnicieni. Gologan, de la care au învățat meserie multi, nu poate fi urmat. Artă lui nu se poate «fura», pentru că vine din temperament, din tradiție. Din reședință străbună, precum Enescu, precum Brâncuși. Cu primul întâlnirea l-a fost bunăvestire. Compozitorul s-a lăsat filmat, dar l-a ambiționat pe reporter: «Dar creierul, tinere, creierul se poate filma?» Gologan n-a făcut de-atunci decât să-i dovedească lui Enescu puterea imaginii de a cuprinde ideea. De a materializa spiritul. Certificatul de eternitate a artei efemerului.

«Scrisoarea lui Marin către «Scinteia» sau «Primul 1 Mai liber», «Floarea Rarăului» sau «Moara cu noroc» sînt tot atâtea momente istorice sau imaginare devenite și prin truda și talentul operatorului, fapte de artă. În concepția lui frumosul înseamnă mișcare spre idee, nu răsfăț al formelor. De asta arta lui Gologan s-a acordat mai bine cu personalități clasice ale cinematografului nostru: cu Victor Iliu, cu Liviu Ciulei, cu tinărlu — dar devotat aceleiași cult al măsurii — Mihai Iacob.

Reportajele lui Gologan se caracterizează prin efervescență, pasiune a faptului nou; documentarele, prin contemplare dinamică a peisajului uman și natural. Pînă la «Moara cu noroc», în filmul jucat, încadrările corecte, compozițiile bine gândite, portretele urmărind tensiunea interioară a personajelor («Viața învinge», «Nepoții gornistului», «Cu Marinea și ceva») îl defineau pe meșterul serios, profund, dar încă timid, autocenzurat. De fapt operatorul nu-și găsisese nici partitura să-l stimuleze, nici regizorul care să-l descătușeze. Talentul lui a vibrat în major prima oară în concertul oferit de Slavici-Iliu.

Am revăzut «Moara...» la un cinematograf din Roma, cu un public de tineri, la începutul anului '70. Povestea trena uneori, actorii jucau cam apăsător, dialogurile erau sec traduse și totuși nimeni nu părăsea sala. Un fel de vrajă a văzului te ținea locului, tensiunea venea nu atât din conflict, cît din umbră, din penumbra, din atmosfera exterioară pictînd uneori mai interesant decît cea interioară. Oamenii vorbeau mult, dar aparatul lui Gologan ignora cuvîntul, căutînd în ochi, în tăcerea ostilă, gîndul, sentimentul. Desigur, erau și siluete admirabile filmate, în contre-jour; Lică Sămădău galopînd spectaculos prin pădurea incendiată, compoziții foarte frumoase, mișcări de aparat savante, un fluid al mișcării care exprima grafica pasiunilor. Dar eu preferam dialogul acela mut dintre vizitii și femeia de la han, căutătura aprigă pe sub gene a Olăgi Tudorache, încapătînea disperată dar și obosela surprinsă pentru o clipă de aparat în privirea lui Colea Răutu. Așa cum, din atîtea pagini antologice ale «Pădurii»: pregenericul atît de original — cortegiul de ostași pășind spre moarte, execuția din pădure, euforica scenă a sărutului scaldată într-o lumină dulce, de sonet pretrarchian sau finalul — soc de lumină cînd privirea Anei devine strigăt vizual — din toate eu iubesc mai mult reflectorul acela ce cutreiera beznă tranșelor în căutarea conștiințelor. Iubesc clipa de adevăr amar din ochii pînă atunci rigizi ai lui Bologa și liniștea aducătoare de moarte de la masa tăcerii brăncușiene. Victor Rebengiuc are aici portretele cele mai expresive din cariera lui cinematografică. Dar nicăieri, chipul dur și absent, întors cu obstinație doar spre el însuși, n-a fost provocat mai aprig, mai bărbătește la un dialog cu viața și cu moartea decît în scena amintită. De către acest conlocutor plin de har — Ovidiu Gologan — care știe că adevărul începe și sfîrșește cu ochii.

Alexandra BOGDAN



*Acest ocrotitor
(pe nume Gregory Peck)
este de fapt
președintele sindicatului*

hollywood-ul devine „expo”

Ca să scoată măcar cheltuielile de întreținere a localurilor, cîndva marea casă producătoare «Universal» (a cărei producție a scăzut catastrofal anul acesta) a decis să-și valorifice studiourile și platourile de filmare în scopuri turistice. Un amfiteatru de 2000 de locuri, aflat pe teritoriul studiourilor, va găzdui un festival de film care va începe în iulie și se va sfîrși în octombrie curent.

În cadrul acestuia, în serii de cîte două săptămîni, vor fi prezentate cîteva cinematografii ale lumii. Ceva mai departe, un imens stand va oferi «articole

de import», alte foste săli și studiouri vor găzdui expoziții, concerte de muzică folclorică sau atît de popularele în Statele Unite, «competiții de dans». Un loc de atracție — speră organizatorii — îl va oferi pavilionul de «mîncăruri europene».

Se construiește chiar și un «sat internațional» pentru cazarea vizitatorilor, asigurîndu-li-se o priveliște care face toți banii, spre valea San Fernando.

Pînă acum nu s-a vorbit dacă și ce rol vor avea actorii, care se plîng în nesfîrșite ședințe ale sindicatului lor că vor trebui

să emigreze din Hollywood ca să mai poată face film. Deocamdată doar televiziunea îi folosește și îi popularizează (gratis) transmițînd cu regularitate lungi reportaje de la aceste ședințe. Autorul unui astfel de reportaj spunea, mai în glumă mai în serios: «Și acum au cuvîntul vedetele în șomaj».

Ședințele sînt prezidate de Gregory Peck, președintele sindicatului. S-ar putea ca organizatorii turismului de la studiourile «Universal» să aibă vreo idee pentru valorificarea actorilor... eventual ca ghizi.

lumea
văzută
cu ochi
de cineast

VIATA și anti-viață, FI



Există un prag dincolo de care arta devine antiartă. Atunci, rațiunea existenței ei încetează și produsele care o minează devin maculatură; în cazul filmului, deseori de celuloid, otrăvă pe pelicula de servit în săli obscure, ca un narcotic permis legal, dar pentru spirit nu mai puțin nociv decât drogulă condamnată de legi.

Am avut senzația aceasta în sălile de cinematograf din mai multe capitale ale lumii, aici însă intensitatea ei mi s-a părut coplesitoare.

Dar, să-i dau, pentru ultima dată, cuvîntul prietenului meu, niponologul Italo Nerri, care a încercat să mă inițieze în periplul meu de treizeci de zile și treizeci de nopți prin Megalopolis:

«Și acum, să te învăț câteva expresii uzuale, sînt sigur că îți vor prinde bine. «Bună ziua», se spune în japoneză **Ohaio gozai masu**, iar «la revedere», **Sayonara**. Fii atent la muzicalitatea cuvintelor. Fiecare consoană este precedată sau urmată de o vocală și asta dă limbii niponilor o frumusețe rar întâlnită. Cînd vrei să mulțumești politicos, vei spune **Dommo arigato**, iar ca să-ți ceri scuze, și vei avea destul de des prilejul s-o faci, e bine să știi măcar o formulă, cea mai uzuală: **Sumi masen**. Poftim: **Dozo**. Cît costă: **Ikura desuka?** Ce să-ți mai spun? Cînd vrei să zici «da, așa este», folosește **Hai, so-o desu**, iar dacă vrei să negi, să arăți că nu este așa, zici: **Iie şigai masu**. Pentru pronumele «eu» există vreo cîteva formule, dintre care cea mai uzuală rămîne una de patru silabe: **Uatakuşi**. Este o limbă prodigioasă pentru poezi, dar să știi că expresiile ei dure sînt de o violență tonală rar întâlnită. Privește doi samurai care se luptă într-un film și te va frapa asprimea imprecățiilor. Te sfătuiesc însă să ascuți cu luare aminte limba vorbită de femei, în magazine, în lifurile hotelului, oriunde se explică ceva; e o rugăciune...

Am reprodus această primă lecție de niponă mai mult ca pe o scuză, pentru a solicita cititorului circumstanțe atenuante față de aprecierea pe care o voi face unor producții cinematografice japoneze. Handicapul necunoașterii limbii mi se pare destul de grav dar nu definitoriu, în cazul cinematografului. Filmul vorbește în primul rînd prin imagine, prin atmosferă și

prin acțiune. În «Insula» lui Kaneto Shindo nu se vorbea de loc și n-a fost nimeni care să nu priceapă acest film cu adevărat magistral, chiar dacă spectatorul nu era prea dispus să stabilească o punte de emoție între starea lui subiectivă și lumea din film.

În concurența atroce cu televiziunea, cinematograful japonez a optat în favoarea filmului antipuritan, respins ab inițio de micul ecran, refugiindu-se în așa numitele «ero-productii», filme sexy, filme de groază și violență care, în ciuda unei apăsătoare reclame, nu fac rețete prea grozave din pricina suprasaturăției tematice. Și totuși, școala cinematografică japoneză, căreia îi dau strălucire cîteva mari regizori — și opera lor am evocat-o în numerele anterioare — continuă să existe. Dar ea trăiește sufocată de filmul comercial, de lupta acerbă pe care acesta o duce pentru smulgerea spectatorului din fata televizorului și aducerea lui cu orice preț în sala cinematografului. Panourile supraincărcate cu fotografii, care exclud orice echivoc cu privire la conținutul filmelor — rînd de cele mai multe ori cîte două în prețul unui singur bilet — atrag și fascinează, dar spectatorul cîntă îndelung înainte de a intra și ezitărea lui mi se pare destul de grăitoare.

Pe lângă filmele japoneze de acest gen, producțiile scandinave care au scandalizat Europa («Sînt curioasă», «Vreau să știu totul», «O fată de 18 carate» etc) par niște naive jocuri de copii. Tot ceea ce pentru televiziune rămîne tabu, filmului îi este permis. Pe acest teren s-a încheiat pactul de nonagresiune și s-a stabilit criteriile coexistenței pașnice dintre micul și marele ecran. Pretextul a fost găsit de europeni dar cu inegalabilă lor forță mimetică, niponii și l-au înșușit, devenind în curînd mai tari în materie decît cei ce le-au servit drept model. Întocmai ca în electronică, în computere și în autostăzi aeriene. Furnicarului uman tranzistorizat trebuia să i se ofere acces liber la «problematica» freudiană cunoscută doar de inițiați și păstrată pînă după război în sipelele cu fructe interzise. Cutia Pandorei s-a deschis brutal în epoca dezvoltării intensive, și, la început, părea că s-a produs miracolul redresării economice a unei cinematografii pe care înfrîngerea celebrei greve de la Toho o lovise mortal. Cineaștii care practicaseră filmul serios s-au văzut în imposibilitatea de a mai primi comenzi de artă și mulți dintre ei s-au repezit să-i

față pe plac Erosului de celuloid care, în sălile întunecase, își permitea să se arate fără perdea. Îmi este greu să spun cine a făcut începutul. Un nume obscur, evident, care a obținut un mare succes comercial, și după el au venit alții, mai puțin obscuri, tentați de dorința de a avea public chiar cu prețul trădării artei. S-a comis o diversiune. Rezultatul? În cataloagele distribuitorilor, Japonia a început să apară alături de Suedia ca producătoare de filme «cochon», cu posibilități de export destul de limitate (deocamdată) față de cantitatea producțiilor.

Cei trei «P» — Pornografie, Păcat, Per-versitate, asigurau și aici, măcar la început, comercianților de role filmate, cel de-al patrulea «P» — Prosperitatea. Un timp. Căci imediat după năvala curiozității s-a produs suprasaturarea. Compania Toho, care în 1948 dăduse lovitură de grație școlii naționale japoneze, a falimentat în 1961.

Cîteva artiști și producători de filme de artă au intuit declinul și au încercat soluții-limită: cedarea vechilor pelicule televiziunii pentru crearea unei cinematoci non-stop în stil american, solicitarea de credite în vederea finanțării unor filme de prestigiu, «bon pour l'Occident», adică pentru festivalurile de anvergură. Dar impulsul continua să amenințe nu numai arta, ci și industria.

Să pătrundem într-o sală de cinematograf din Shinjuku sau din Asakusa. Exteriorul nu se deosebește prin nimic de publicitatea stil Broadway; interiorul, excludînd culoarea locală, și mai puțin. Sala este doar mai zgornțoasă, în multe locuri fumatul este permis în timpul proiecției și circulația spectatorilor nu este supusă nici unei rigori. În încăperile «dependințe» se găsesc tot felul de automate cu de-ale trupului, de la prezervative la sandvișuri și băuturi răcoritoare, iar pe ecran, de-ale sufletului. Titlurile filmelor spun aproape totul: «Instinctul», «Originea sexuală», «Libido», «Sexul slab — bărbatul, sexul tare — femeia», «Operațiunea neglije», «Embrionul», «Prima dragoste, versiune infernală», «Femeia-insectă», «Eros plus masacr», «Introducere în antropologie sau Pornograful», «Dorința mortală», «Barieră cârnii», «Profundele plăceri ale zeilor», «Riturile amorului și ale morții», «Școala sexului», «Vară japoneză-dubla sinucidera», «Lesbos», etc., etc., etc. Ciudat, și aproape inexplicabil rămîne faptul că, pe genericele unor astfel de filme citim

uneori nume prestigioase, reținute de istoria cinematografiei pentru opera lor anterioară. Kaneto Shindo, același care semna «Insula» — Marele Premiu la festivalul de la Moscova 1963 — ne descrie în «Instinctul» tribulațiile erotice, de un scabros inimaginabil, trăite de un supra-vietuitor al Hiroșimei, devirilizat de explozia atomică. De altfel, Shindo este scenaristul cîtorva eroproductii scrise special pentru Masumura Yasuzo, autor a peste treizeci de filme realizate în 12 ani («Agita-tul», «Plăceri furate», «Două femei», «Ne-vesta lui Hanaoka Sheizu»). Yoshimura, în «Femeia decăzută», insistă obsesiv asupra detaliilor fiziologice ale amorului, căutînd transcrierea lor cinematografică prin imagini-simbol, de un naturalism fără limită: insecte în copulație, canale într-o năpădărire a revărsărilor de ordini etc. Același lucru se întîmplă cu Hani Susumi, considerat cel mai interesant regizor japonez, și cu pelicula lui «Prima dragoste, versiune infernală», în care pretinde că și-ar fi permis doar «să arunce o privire lipsită de pudoare asupra laturilor ascunse ale individului, scotocite drept rezerve». Lă-sînd imaginea, banda sonoră — uneori transmisă în stradă prin megafone — este prin ea însăși un excitant plin de violență. («Te sfătuiesc să ascuți cu luare aminte limba vorbită de femei, în magazine, în lifurile hotelului, oriunde se explică ceva; e o rugăciune...»)

Într-adevăr, în marile magazine ale Tokioului, la picioarele escaloarelor sau în cabinetele ascensoarelor, fete de o frumusețe tulburătoare sînt angajate numai pentru a saluta clienții, cu o limbă mieroasă, de o încîntătoare melodicitate, par-că ar rosti sonete sau ar șopti cuvinte de dragoste. Dar în ero-productiile care ru-lează la capătul Ginzei dinspre piața Harumi, în Ueno, în Shinjuku sau Asakusa, e altceva. Și din asta înțeleg perfect că femeia japoneză nu vorbește în viața de toate zilele nici ca la picioarele escaloarelor din marile magazine și nici ca în filmele «sexy».

Japonezii sînt neîntrecuți în butaforie. Este suficient să privești vitrina unui bîrț sau restaurant, pentru a le înțelege extraordinarul talent al imitației. Nimeni n-are nevoie de listă de bucate, orice fel de mîncare, indiferent de originalitatea aspectului culinar, este reprodus în masă plastici și etalat în vitrină împreună cu prețul. Cea mai savantă operă gastronomică își găsește, în farfuria din expoziția bucătăru-lui, replica de cauciu, uneori mai reușită ca aspect și mai apăsătoare ochiului decît însuși originalul.

Am descoperit aceași minuțiozitate în butaforia cinematografică. Dacă într-un film «istoric» trebuie să cadă un cap, atunci acel cap este cap, și tu sugestie de cap. Nu mai știu ce titlu purta un film cu samurai, în care se înfruntau pe plan erotic niște secte religioase disputîndu-și violent cîteva prea frumoase Sabine orientale dar o scenă de supliciu din această peliculă mi-a dat frisoane de coșmar. De gîtlej unui prizonier, care trebuia torturat «la sînge», se apropia, într-o oscilație implacabilă, un cuțit de ghilotină-pendulă pus să-i rețeze omului capul, milimetru cu milimetru. Printr-o savantă exploatare a codului torturilor medievale, cuțitul acela era legat prin funii și scripete de pîrul unei femei suspendate în aer și pusă astfel să dea, prin greutatea ei, echilibrul ghilotinei. O sabie de samurai i-a rețezat femeii pletele și atunci satrul-pendulă a căzut, rostogolind în prim plan capul amputat care continua să-și holbeze ochii către spectatorii satisfăcuți, clipind agonici într-o bălă de sînge. Un harakiri pe ecran trebuia să fie harakiri, nu farafasticuri de-ale noastre, europene, pentru că japonezul vrea să știe pe ce a dat banii, altfel nu-și lasă respirația gîtuță de gheara «artei». Atunci curge sînge mult, sabia se întinge într-un pîntec de butaforie mai verosimil și mai sugestiv decît orice pîntec viu și și măruntaiele spîntecate se risipesc cu

Un titlu care spune aproape totul: «Femeia insectă»

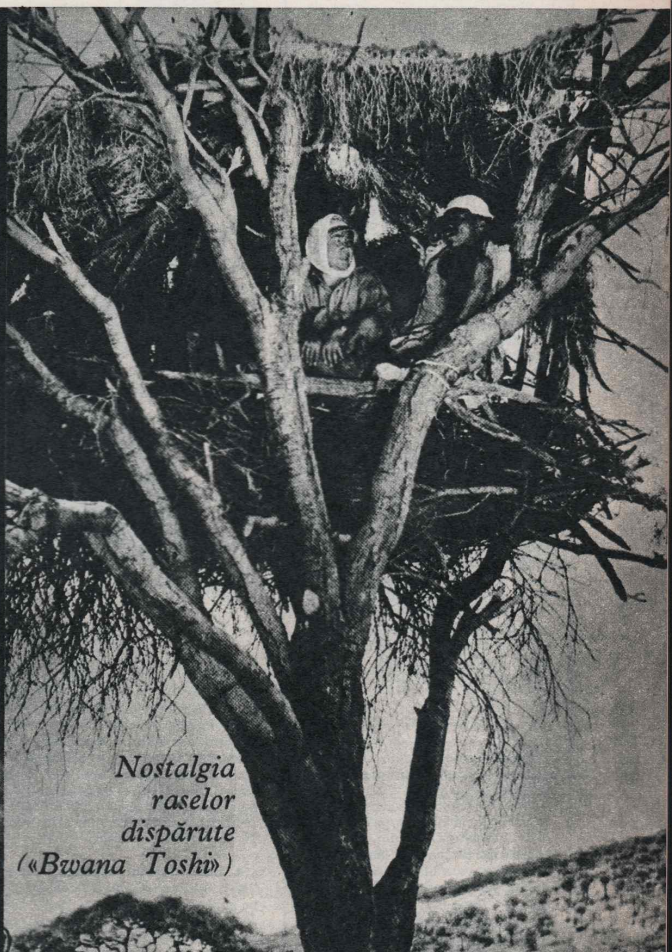
Respectul normelor comerciale («Îngerul roșu»)



LM și anti-film la tokio (III)



*O epidemie
de subiecte
erotice
(«Manji»)*



*Nostalgia
raselor
dispărute
(«Bwana Tosh»)*

generozitate pe jos.

Am observat în multe ero-producții japoneze o anumită tentație a regizorilor de a stabili paralele între viața eroilor lor și viața insectelor. Extras din furnicarul țării cu cea mai densă populație pe kilometru pătrat, omul apare în obiectivul aparatului de filmat ca un vierme neputincios, desprins dintr-o mișcare larvară, ființă cu simțurile reduse la simplele necesități ale reproducerii și metamorfozei. În «Tăcerea n-are aripi», tânărul regizor Kuroki Kazuo se lasă fascinat de evoluția unui vierme de mătase, de la ou la fluture, pe care, printr-o consonanță destul de forțată cu viața eroului său, îl ridică la rangul de simbol mut, dar evident, prin mesaj: în lumea noastră, iar vară nu simțem decât niște viermi grași, de mătase, care își țes din gândurile și din preocupările întime gogoasă-sicriu amăgindu-se cu basmul renasterii.

«Femeia insectă» a lui Imamura Shohei (autor al unor filme cu titluri elocvente: «Dorinți răpite», «Dorinți neîmplinite», «Porci și cuiasate», «Dorința mortală sau chemarea la omucidere», «Profundele

plăceri ale zeilor»), este o tină țărăncă japoneză care, prostituindu-se, traversează toate ipostazele viciului, de la curiozitate la sursa vitală, apoi la formă de protest social (sic!) și la dezabuzare. «Pornograful» aceluiași regizor este un demiurg erotoman, obsedat de realizarea unei femeipăpușă perfectă, obiect sintetic pentru amorul mecanic. Eroul e generos, manechinul nu și-l vrea numai pentru el, ci pentru fericirea omenirii, spre binele căreia muncește zi și noapte într-un mic laborator flotanț, ancorat lângă țărmul Pacificului. Dar un curent acvatic îi desprinde barca-laborator de sol, ducându-l pe erou în largul nemărginit și în noapte, spre a-l pierde, odată cu creația sa.

Și în acest film, pe care îl consider irealizabil în oricare altă cinematografie, chiar și în cea suedeză, descifrez o anumită angosă a cineastului în fața procesului de depersonalizare a individului în societatea occidentală modernă, imposibilitatea izolării, a retragerii în sine, fatalitatea sfârșitului tragic în cazul desprinderii de mișcarea larvară umană căreia îi aparține. Teshigahara, care a semnat «Femeia

nisipurilor» și «Hărțuitul», caută, în «Chipul altuia», identitatea subiectivă a individului, înfățișându-ne drama unui bărbat care, pierzându-și vechea înfățișare în urma unui accident și a unei operații de chirurgie estetică, este nevoit să-și caute o identitate conformă noului chip și chiar să-și recucerească soția, în fața căreia apare drept altul. Masumura Jazuso, cel mai prolific regizor din generația de mijloc, semnând cîte două, trei filme pe an, a trecut de la barocul în manieră hollywoodiană din «Îngerul roșu», la descrierea exacerbată a perversităților sexuale în filmul «Manji», din care cea mai plictisitoare fotogramă este o normală îmbrățișare a partenerilor.

Mișcarea «underground» în filmul japonez contemporan nu mai este deloc subterană. Antiarta a ieșit violent la suprafață, îngropînd, pentru cine știe cît timp, filmul de artă. Explozia de pelicular erotică nu-și arată adevăratele rezultate în rețelele filmelor, ci în conștiința spectatorului, în structura sa morală. Atunci anti-filmul devine anti-viață.

Și ies în strada Megalopolisului cu

atmosfera cea mai poluată din lume, purtînd în suflet speranța că toată această maculatură de celoid se va duce curînd în uitare, căci japonezii, dacă sînt cu adevărat preocupați de puritatea aerului pe care îl respiră, nu pot fi indiferenți la hrana sufletească a generației lor de mîine.

Ioan GRIGORESCU

in direct
din
Tokio

O lume este filmul...

Șeriful

«Sînt un fel de șerif solitar, față în față cu o bandă de tihari»: așa își definește Tadeusz Janczar personajul din «Vedeta anotimpului». Excelentul creator al rolurilor principale din «Cei cinci de pe strada Barska» și «Canalul» revine, după o absență de mai mulți ani, în acest film contemporan, în care mustanșii sînt înlocuiți cu caii putere ai mașinilor de mare tonaj, iar clasicii «out-laws» cu un grup de șoferi ațărcați de la o bază de transport.

«Diligența» originală

Copia-standard a clasicei «Diligența» a lui Ford nu se afla nici în posesia realizatorului și nici măcar a studiourilor, ci în minile lui John Wayne, interpretul filmului. John Wayne deține această copie încă din 1939.

Actorul a dăruit-o de curînd Institutului american pentru film. Important este că această copie este singura intactă, fiind considerată «copia-document».

Recunoștință

Spectatorii uruguaieni au păstrat o vie amintire lui Fanfan la Tulipe. Ei au cerut și au obținut din partea autorităților ca la Punta del Este una din străzi să se cheame Gérard Philipe. O ceremonie emoționantă a inaugurat strada sub noua ei denumire: «Avenida Gérard Philipe».

Acasă la Moravia

Michel Piccoli a demarat greu, dar perseverent și norocos; pînă la urmă a ajuns în plutonul de frunte al actorilor francezi. El joacă într-o gamă foarte largă de roluri — de la domnul Dame din «Domnișoarele din Rochefort», la politistul din «Max și falsificatorii» sau profesorul universitar din «Invenția» (în regia lui Yves Allégret). «Tema generală a celui film, spune Piccoli, este contestația studenților. Am rolul unui arhitect, profesor la Belle-Arte. Într-o seară, cîțiva elevi îmi telefonează rugîndu-mă să-i primesc: ei pun în discuție toate principiile existenței familiei mele, ne distrug moralul. De asemenea ne devastază apartamentul, transformînd salonul în piscină și prosternîndu-se în fața mașinei mele sport, ca și cînd ar fi o zeitate modernă. Ștîți că evenimentele similare s-au petrecut la domiciliile lui Moravia și Pasolini?»

Mostra experiment

Cercetarea experimentală va fi tema diferitelor manifestări ale celei de-a 35-a biennale venețiene de film, care s-a deschis anul acesta în aprilie și se va sfîrși în noiembrie. De la 24 la 27 aprilie, la «Lido» au avut loc întîlniri consacrate cinematografului italian postbelic, cu proiecții de filme despre Rezistență. De la 10 la 30 mai se vor ține o serie de seminarii internaționale dedicate cinematografului de experiment, cinematografului underground și muzicii experimentale de film. De la 19 august la 1 septembrie vor avea loc, ca în fiecare an, debateri între autori și spectatori, împreună cu celelalte manifestări tradiționale.

Concurența ecran-disc

● **Romy Schneider, ediția 1970.** Pe de altă parte, actrița Romy Schneider a imprimat și ea, în grabă, un disc pe care i l-a încredințat regizorul iugoslav Alexandru Petrović (cel cu «Tiganii fericiți») în filmul său care pornește de la nuela lui Bulgakov, «Stăpînul și Margareta».



Romy Schneider: vocea sau imaginea?

● **Bateristul de argint.** La concursul de jazz de la Expo-Montreal, titlul atît de invidiat de bateristul nr. 2 al lumii a fost cîștigat de Vahtang Kikabidze. Baterist popular în Georgia, nu numai ca baterist, ci și ca actor și cîntăreț, Kikabidze debutează în film cu rolul principal din «Nu plînge», o ecranizare după romanul «Unchiul meu Benjamin» al scriitorului francez Claude Tillier. Regizorul Gheorghe Danelia a re-creat, în peisajul însoțit georgian, sudul Franței, cu personajele sale pitorești pline de voie bună și înțelepciune în fața greutăților vieții.

● **Cliff Richard** turnează în Israel în filmul muzical «Tara lui». El s-a înțîlnit pe malurile Iordanului cu Romy Schneider și Richard Harris, regizor și actor al filmului «Bloomfield»; cu Jean Marais și Maria Schell care turnează «Provocarea», cu Claude Rich («Un client în sezon mort»), cu Stanley Baker («Ierusalim, Ierusalim»), cu Akim Tamiroff și mulți alții.



Cliff Richard: un mîit neuzat

● **Un «dur» muzical.** Lee Marvin («Profesioniști») «s-a produs» în muzică, dar nu în America, ci în Anglia. Și la drept vorbind nu prea cîntă, ci «dizează», adică spune textul într-o ritmare adaptată muzicii. Una dintre melodiile interpretate de el se cheamă «Steaua călătoare» și a fost un best-seller.

Marvin rămîne... un profesionist.

● **Un debut răsunător.** La apogeul succesiunii ei muzicale, Mireille Mathieu și-a luat înima-n dinți și a acceptat să debuteze în film. Regizorul Peter Hunt i-a încredințat rolul principal în filmul intitulat foarte filozofic «Oameni mari, lumea e mică».

Turnările sînt prevăzute a începe în această lună pe Riviera franceză.

După «Ultimul vals» a apărut deci primul film.

Concurența ecran-literatură

● **Pierre Vaneck**, și el pasionat de literatură, a tradus piesa «Ștabul» a marelui scriitor american Scott Fitzgerald (autorul lui «Gatsby»). «Ștabul» este povestea unui funcționar modest de la căile ferate care visează să locuiască la Casa Albă.

Vaneck, mai modest — și mai realist — visează ca piesa să fie ecranizată și jucată de Vaneck.

● **Emmanuèle Riva**, inteligentă și sensibilă actriță din «Hiroșima, dragostea mea», «Climate» și «Thérèse Desqueroix», este cunoscută pentru talentul ei de a recita versuri. Ceea ce nu s-a știut pînă de curînd e că actrița e ea însăși poetă. Vă prezentăm un poem semnat Riva: «Te cunosc și trăiesc singură/ Dar ești peisajul meu/ Devin hoată de flori/ să-mi uiți singurătatea/ Odată, în soarele/ oraselor moarte/ mă vei recunoaște/ ca umbra ta?»

● **Michel Mardore**, cunoscut critic francez de film, a debutat ca romancier. În cartea sa «Căsătorie la modă» cinematograful joacă un rol important: se fac referiri substanțiale la filmele «E și el», «Stromboli», «Fericirea», «Rocco...». Michel Mardore intenționează ca și cinematograful să facă referiri la romanul său.



Vaneck: scenarist

Concurența ecran-pictură

● **Salonul stelor.** Micheline Presle, Ludmila Tcherina, Charles Trenet, Eddy Constantine, Jean Marais se numără printre cei 60 de artiști-pictori diletanți care expun la Salonul Stelor de la Louviciennes.

● **Hrăniți sculpturile.** Andy Warhol e hotărît ca, la viitoarea sa expoziție de la New-York, să-și expună prietenii pe care-i va închina cu două și trei sute de franci săptămînal. «Amatorii de artă doresc o-

peru cu care să poată vorbi» susține Andy Warhol. Artistul recomandă atenția îngrîjire a expozitelor: «pentru a conserva operele dumneavoastră în stare bună nu uitați să le hrăniți».

● **Colaj.** Michel Simon văzut simultan din 20 de unghiuri: acest portret sintetic — mai revelator decît douăzeci de portrete obișnuite — a avut un succes uluitor la o recentă expoziție de fotografii-colaje. Picasso însuși l-a admirat.



Michel Simon din 20 de unghiuri

Totul despre Tihonov

La o recentă conferință de presă la care a fost remarcată eleganța prințului Andrei din «Război și pace», Viaceslav Tihonov a fost întrebat de o ziaristă americană: «Scuzați-mi întrebarea indiscretă, ce a fost tatăl dumneavoastră?»

— Tesător, fiu de țesător.

El însuși e muncitor. Viaceslav Tihonov și-a descoperit vocația la cercul de artiști amatori al fabricii în care lucra. Devenit student la Institutul de cinematografie a debutat în «Tînăra gardă» alături de Bondarciuc, cu care se va reîntîlni peste 14 ani pe platourile filmului «Război și pace». Tihonov este un actor cu succes de public dar acest succes i-a fost adus la început de rolurile de june-prim chipeș: fercheșul ofițer de marină din «Maksimka» era atît de fermecător încît ar fi putut să-l închină pentru totdeauna în acest tipar galonat. De-abia în «s-a întîmplat la Penkov» Tihonov izbutește să obțină un rol dramatic: idolul publicului murise, s-a născut artistul. După alte cîteva roluri de aceeași factură e invitat să devină Aleksei în «Tragedia optimistă»; știrea a fost foarte prost primită, nimeni nu și-l putea închipui în acest personaj. Performanța sa a fost de aceea cu atît mai strălucită cu cît a cules elogiuri unanime. Cu toate acestea, cînd s-a anunțat distribuția filmului «Război și pace» (filmul, devenit o cauză

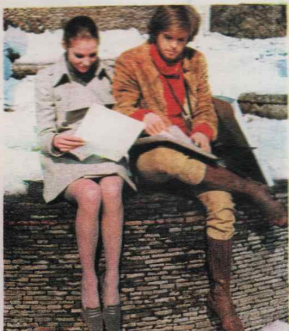
Tihonov a dat o bătălie grea



națională, a suscitât un plebiscit spontan) publicul și-a arătat neîncrederea față de această nouă ipostază a lui Tihonov: marinarul nihilist să devină aristocratul intelectual? Bătălia a fost grea, dar lui Tihonov nu-i plac succesele ușoare. Ultimul meci câștigat de actor față de sine însuși, față de rolurile lui anterioare este în «Să așteptăm până luni», film în care a devenit un om de știință contemporan.

De acum încolo Tihonov își poate permite orice, chiar să joace într-o comedie excentrică: actorul a învins toate prejudecățile publicului.

Vai, a murit bunica



Carole André, R. Lovelock, plus o bunică

«Vai! A murit și bunica» este un film cu totul diferit de ceea ce a creat până acum Mario Monicelli și destul de aparte în peisajul producției italiene din ultimii doi ani. Într-un stil grotesco-comico-macabru, Monicelli prezintă viața unei familii ce locuiește într-o vilă luxuoasă de pe malul unui lac din nordul Italiei. Tiha este doar aparentă, de îndată ce cineva atinge antena unui televizor, gata, moartea îl înhață. Altcineva își rade barba cu un aparat electric și poate fi sigur că nu-i va mai crește niciodată... Și încă alte asemenea peripeții interpretate de Carole André, Raymond Lovelock, Helena Ronné.

Paradoxala carieră a lui «Z»

Filmul lui Costa Gavras, «Z», are un istoric scurt, dar încărcat. Mai întâi scenariul, inspirat din drama autentică a deputatului grec de stînga, Lambrakis, n-a găsit producător. Gavras s-a plimbat cu scenariul pretutindeni, a bătut la multe uși și pînă la urmă a găsit formula unei coproducții franco-algeriene.

La festivalul de la Cannes de anul trecut realizarea sa a fost îndelung aplaudată și apreciată fără rezerve, dar nu i s-a decernat Marele premiu, ci Premiul special al juriului. Imensul succes de public l-a impus apoi în stima și în interesul difuzorilor de filme de pe aproape toate meridianele. Spunem de pe aproape, căci de pildă, în același timp în care în Statele Unite câștiga un Oscar și depășea pe ecranele new-yorkeze cifra de un milion

de spectatori, în Cipru el era interzis «ca nepotrivit interesului public».

«Interesul în chestiune să fie într-adevăr al publicului?



Un istoric scurt, dar încărcat

Polonezii nu uită

Au trecut 25 de ani de la încetarea războiului. Polonezii fac 25 de filme pe an, dar aproape toate continuă să trateze teme legate de acei ani crunți. Astfel:

«63 de zile», un film realizat cu fotografii luate în timpul insurecției din Varșovia; «Ziua ispășirii», film dur și viril, în care Passendorfer evocă momente din istoria detașamentelor de partizani; «Peisaj după bătălie», povestire de Wajda dintr-un lagăr hitlerist, etc., etc. În total 9 filme axate pe această temă. «Pămint ars», film în două serii, îi prilejuiește Barbarei Brylska un dublu rol: al fiicei — înfrînză ziaristă din Polonia de azi pornită în reportaj pe pămînturile piro-lite altădată de război — și al mamei sale, al cărei destin abia acum îl înțelege.



B. Brylska: mamă și fiică

OSCAR '70



Cowboy-ul de la miezul nopții

Ca în fiecare primăvară, de 42 ani, Academia americană de cinema a recompensat cu Oscarul poleit și mult rîvnit, pe cei mai buni oameni de film ai anului care s-a încheiat. Iată laureații ediției 1969:

«Cowboy-ul de la miezul nopții» în regia lui John Schlesinger — cel mai bun film al anului, cea mai bună regie, cel mai bun scenariu.

«Z» în regia lui Costa Gavras — cel mai bun film străin al anului.

John Wayne — cel mai bun actor al anului pentru rolul din «Prieten adevărat».

Maggie Smith — cea mai bună actriță a anului pentru rolul din «Tineretea domnișoarei Jean Brodie».

Gig Young — cel mai bun interpret al unui rol secundar în «Vinătoarea de cai».

Goldie Hawn — cea mai bună interpretă a unui rol secundar în «Floare de cactus».

Cary Grant — premiul special pentru cel mai popular actor.

Tot ca în fiecare an, decernînd cîteva cununii ale gloriei, distribuirea Oscarului ne lasă să citim în politica premiilor, starea de spirit față de film și lumea pe care acesta o reflectă. Cinematograful pare din nou tras la limanul actualității. Primele două filme ale anului alege, «Cowboy-ul de la miezul nopții», american și «Z», non-american, răspindesc zgomotos ecoul amar al epocii.

John Schlesinger, prin cowboy-ul său — care a păstrat din tradiția idealului de libertate și dreptate doar cizmele cu pînteci, pălăria cu boruri, costumul cu franjuri și ceva naivitate — cojește de fapt poleiala strălucitoare cu care e înveșmîntată la dulce viața americană. Televiziunea poate avea simultan 12 canale, businessmenii pot avea case cu piscină, orașele pot avea păduri de zgîrie nori — omul nu a găsit cheia fericirii, iar dacă o caută apucînd pe necuratele căi ale banului, poate cădea, biet fluture orbit de lumina prea strălucitoare a civilizației de neon. Promisiunea de happy-end, cînd cowboy-ul își aruncă hainele ce-l stigmatizează ca jucăria plăcerii altora și îmbracă cămașa albă, gata s-o ia pe un drum nou, conține — deși nu lipsit de naivitate — o ardentă dorință de improspătare a vieții, marcînd acuta necesitate a regenerării unei întregi mentalități.

Îngrijorarea și protestul față de o altă priverște a actualității zbuciumate a consemnat-o alegerea, din toată producția mondială, a filmului «Z». Oprindu-se la isto-

ria unui asasinat politic, mergînd pe urmele cazului Lambrakis, într-un climat de dictatură și teroare, cei ce au cîntărit celelalte filme aflate în concurs («Adalen '31», reportajul unei greve reținut excelent de Bo Widerberg; «Noaptea mea la Maud», eseuul lui Eric Rohmer și «Frații Karamazov», cunoscut la noi) se vor fi gîndit poate la asasinatelor politice din propria lor țară. Se vor fi gîndit poate la John și Robert Kennedy, la Martin Luther King, la liderul sindicalist Jablonski.

Premiile acordate actorilor au încercat poate, ca și cu alte prilejuri, să repare omisiuni trecute. Richard Burton, cu prestigiuul său de super star și Peter O'Toole, consacrat de public peste ori și ce distincție, înscriși pentru a șasea și respectiv a patra oară pentru Oscar, au fost lăsați să mai aștepte. Vîrsta le-o permite. Talentul le asigură viitorul. Dar John Wayne? Clasicul interpret al celui mai tradițional și popular gen de filme al Americii, clasicul cowboy al westernului, cel care a traversat vestul sălbatic în «Diligența» lui Ford, cel care a făcut escală cu Howard Hawks la «Rio Bravo» și în «El Dorado», cel care poate l-a ucis pe Liberty Valance, nu figurase nicodată în palmaresul Oscarului. John Wayne mai filmează încă, dar de doi ani boala îi numără fiecare secvență drept ultima, îi numără poate chiar zilele vieții. John Wayne trebuia să câștige. Trebuia să spele repede rușinea posibilă de care s-ar fi putut acoperi cei ce împart trofeul talentului în America. John Wayne a primit ceea ce de mult merita: Oscarul. John Wayne a primit ceea ce de fapt avea, pentru că spectatorii dăruiseră demult personajului Wayne cîte un Oscar din sufletul lor.

Oscarul acordat actriței engleze Maggie Smith, pentru un film «ermetic englezesc», care cu siguranță pe alte meridiane ale criticii ar fi acuzat de naivitate și melodramă, a reconfirmat preferința Academiei americane de filme de a acorda premiul său pe teren anglo-saxon.

Premiul special «pentru cel mai popular actor» a onorat de drept pe nonșalantul seducător care este Cary Grant (omis și el pe nedrept de la ospățul Oscarurilor) încununînd astfel patru decenii de succes constant.

Deslușind în politica premiilor cursul opiniei criticii americane asupra filmului astăzi, am apreciat cu prilejul ediției a 42-a și o dorință de dreaptă judecată a valorilor artistice.

Adina DARIAN

a,b,c...

...X.y.z.

Roger Moore

după «Sfîntul» s-a lăsat convins ca în noul serial intitulat «Cei ce conving prietenește» să împartă gloria cu Tony Curtis (vi-l amintiți desigur din «Trapez», «Unora le place jazz-ul» etc.) Studiourile își pun mari nădejdi în noua serie de 26 de filme cu un... cuplu-erou.

Laurence Harvey

iubește... teatrul. Face film aproape fără răgaz, dar în răstimpuri își amintește că ar fi fericit să joace pe scenă. Este foarte aproape de tot ce înseamnă eveniment în viața teatrului și ține să participe la împlinirea lui. Și-a adus de pildă contribuția la un spectacol al cărui beneficiu urma să fie cedat în vederea construirii unei săli de teatru care să poarte numele noului laureat al premiului Nobel, Samuel Becket.

Cu acest prilej, el a făcut un spectacol-prefată în care a citit și interpretat momente din «În așteptarea lui Godot» ca și din alte piese de Becket. Recitalul său de o oră a precedat astfel piesa vedetă a serii, «Respirație», care a durat... câteva zeci de secunde. Faimoasele prefete ale lui Shaw de cite 150 de pagini la o piesă de 120, par astfel rezonabile.

Claudia Cardinale

constată succint și cu sarcasm următoarele în legătură cu experiența ei pe platourile americane:

«Cînd o fată, indiferent din ce țară a Europei, poposește la Hollywood, ea este privită automat ca o «persoană nedezevoltată».

Alte comentarii ar fi de prisos.

«Maia Plisetkaia»

este o minune a naturii, scrie poetul Andrei Voznesenski. «Talentele sînt minuni ca și zăcămintele de uraniu, ca și luna septembrie pe malurile Balticeii».

Vittorio de Sica

va apare într-un western shakespearian. O versiune surpriză a unui «Hamlet» adaptat decorului de saloon din ținutul febrei aurului. De Sica va fi un director de teatru ambulant, care conduce spectacole clasice în Far West.

Soja Jovanović,

una dintre puținele femei-regizor, a ecranizat o comedie a scriitorului său preferat, Branislav Nušić: «Tată cu forță». Rolul principal este deținut de cel mai popular actor comic iugoslav, Nenad Jović.

Donatas Banionis

vine cu regularitate la Academia de pictură din Leningrad pentru a învăța pictura. Actorul sovietic se pregătește pentru rolul Goya din coproducția sovieto-germană închinată marelui pictor spaniol.



100 dolari pe săptămînă

Peter O'Toole acasă

Peter O'Toole care semnează contracte de 100.000 de dolari pentru un film, recită la Dublin, capitala Irlandei natale, pentru 100 de dolari pe săptămînă.

Japonia și bomba erotică

Japonia a produs în ultimele 12 luni cca. 500 de lung metraje dintre care jumătate sînt «pink-films», filme erotice. Cu toate acestea, publicul «nu a fost atras» spre sălile de cinema: numărul sălilor a scăzut la jumătate (3 700 față de 7 400).

Regizorii Kurosawa, Ichikawa, Kinoshita și Kobayashi au hotărît să creeze o societate de producție pentru a promova operele tinerilor regizori și a reacționa împotriva filmelor erotice.

La vîntoare de public

Pe reclamele mai multor săli titlul filmului lui Peter Fleischman «Scenă de vîntoare în Bavaria» a devenit «Scenă de vîntoare erotică în Bavaria». După acest început se poate aștepta ca mine așelise publicitare să anunșe filmele «Ghică cine vine la cina erotică», «Jurnalul sexy al unui preot de țară», «Copiii vicioși din Hiroșima», etc. etc.

Recitîndu-l pe Buñuel

De acum încolo vom putea răsfoi și reciti acasă în halat și papuci imagini din filmele preferate, proiectate în alb-negru sau color pe propriul nostru perete: «Avant-Scène du Cinéma» a lansat o colecție de albume diapozitive. Decamdații ale lui Buñuel, Jean Renoir, Eisenstein, Orson Welles, Godard și bineînțelese Fellini.

Măria sa publicul

În fiecare săptămînă, vineri, cetățeanul de pe stradă — de pe strada pariziană — se va putea întîlni cu autorii, compozitorii și actorii preferați. Pentru a participa la aceste întîlniri el nu are nevoie de bilet de intrare. E destul să fie interesat de artă, de probleme artistice ale invitaților. Invitatul de vineri cu cel mai numeros public: Jean-Louis Barrault.

Cinema-telefon

5 082 săli de cinema din Franța sînt subexploatare: 80% dintre săli sînt in-

chise trei zile pe săptămînă iar majoritatea nu au matinee. Pentru a atrage publicul în săli se propune echiparea cinematografulor cu un nou sistem de releu analog celui telefonic. Grație lui un provincial ar putea urmări, de pildă, într-o sală oarecare, pentru același preț cu vizionarea unui film, un spectacol de la Opera din Paris.



Artista care place: Girardot

Lelouch a ales

A face un film înseamnă înainte de toate a alege, spune Lelouch. În general nu există decît trei posibilități: 1) să-ți faci plăcere ție însuși; 2) să faci plăcere inițiatorilor și criticilor; 3) să faci plăcere publicului. Bineînțele, în anumite cazuri, se poate face plăcere tuturor trei în același timp, dar pentru asta trebuie să ai un talent. Și sansă.

Cît privește «Un bărbat pe care-l iubesc» și chiar cît privește filmele mele viitoare, am ales definitiv publicul. Mi s-a repetat de atîtea ori că cinematograful e o artă populară încît am început s-o cred și eu.

bibliorama

Magda Mihăilescu: *Sophia Loren*



Dintre lucrările care au apărut pînă acum în editura Meridiane sub antetul «Vedetele ecranului», cea semnată de Magda Mihăilescu nu se pare mai aproape de profilul ideal al acestei colecții. Autoarea izbutește, în puține pagini, să schițeze portretul unei artiste adevărate. Și lucrul nu era tocmai ușor dacă ne gîndim că această actriță nu este alta decît fascinanta, unica, nepretenita Sophia Loren. Sophia «evenimentul» cum o numea Roland Barthes. Ceea ce îi reușește Magdei Mihăilescu este o monografie lucidă, fără epitețe și exclamatii inutile, fără sofisticări de prisos. Spunem lucidă, fiindcă ne-am fi putut trezi și cu un studiu plîngăreț, care să ofteze după soarta fetei sărace ajunsă în lumea telefoanelor albe. Autoarea este mereu frîntă de întrebări, întrebări pe care ni le transmite și nouă: de ce nu s-a supus Sophia canoanelor, de ce n-a plecat capul, de ce n-a devenit un «corp-obiect», de ce și-a manifestat și și-a păstrat, nealterată personalitatea, de ce a știut să fie mereu autentică, de ce nu o înspăimîntă timpul. Și iată, din carte se desprinde chipul actriței pe care nici Cinecittă, nici Hollywoodul n-au reușit s-o îngenuche: meridianală năvalnică, plină de temperament, de grație, de talent, frumusețe explozivă, femeie care știe să redea cu o maximă intensitate orice sentiment. Aceasta este cea despre care Mastroianni spunea că este «încredibil de muncitoare», iar De Sica «că este nu numai o mare actriță, dar și o profesionistă în cel mai înalt sens al cuvîntului».

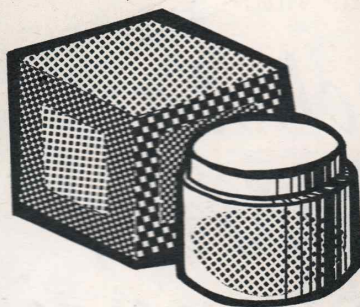
Magda Mihăilescu știe să pună accentele cuvenite, fără a stînjea fluxul portretului, ba dimpotrivă alimentîndu-l cu date noi, pe cîteva roli de seamă din cariera vedetei: în «Cheia» lui Carol Reed întîlnim o Sophie care știe să fie melancolică și răbdătoare; în «Ciocciara» lui De Sica o țărăncă dezînlățită și pătimașă; în «Ieri, azi, mâine» o interpretă plină de virtuozitate a trei ipostaze ale feminității.

Intr-adevăr Sophia Loren îți poate da, cum spune autoarea studiului, «o încredere în demnitatea eternei condiții actoricești».

Poate că povestită de un D.I. Suchianu cariera Sophiei Loren ar fi fost mai atrăgătoare înfățișată. Dar și în titlul sobru și reținut al Magdei Mihăilescu am re-

AI. RACOVICANU

CREMĂ DE FAȚĂ



Cremă pe bază de Gerovital H₃,
pentru îngrijirea,
atenuarea ridurilor și altor efecte
de troficitate a pielii.



Indicații: Prevenirea fenomenelor de îmbătrânire a pielii.

Întreținerea și hrănirea pielii uscate cu aspect icntiozic cu troficitate și elasticitate redusă, cu eflorescențe senile, acnee și diferite aspecte de pigmentare.

În eczeme rebele, psoriazis, sclerodermie, vitiligo, se recomandă tratamentul asociat cu drageuri și fiole Gerovital H₃, Prof. Dr. Ana Aslan, conform tratamentului general indicat în prospectul drageelor Gerovital H₃.



Contraindicații: Sensibilitate la procaină (Novocaină).

Fiind un preparat ce conține pe lângă alte substanțe active și procaină, se va testa toleranța la medicament în modul următor:

Se aplică crema pe o porțiune redusă a pielii antebrățului (un cerc de circa 3 cm diametru); dacă nu apare roșeață sau prurit timp de 24 de ore, produsul este tolerat și tratamentul poate fi aplicat conform următoarelor indicații.



Mod de întrebuințare:

Crema se aplică în strat subțire, omogen, pe pielea în prealabil curățată (fără săpun) cu o loțiune demachiantă — dimineața sau seara, de 3—4 ori pe săptămână. Se lasă 1/2 pină la o oră după care se șterge ușor surplusul de cremă cu o foiță de hirtie absorbantă.

**tinerețea
dv.
numai
cu...**



Gerovital

Prof. Dr. A. Aslan **H3**

În numărul viitor:

*Ancheta:
„Tînărul,
ca personaj
de film“*

nr. 5
ANUL VIII(89)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

