

nr. 7
ANUL VIII (91)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică
București — Iulie 1970

În acest număr:

*„La ordinea zilei:
scenariul!”*

**COPERTA I**

Marlene Jobert, antivedeta cu pistrul, cunoscută la noi din: «Operațiunea Leontine» și «Piericlitul Alexandru».

Foto: UNIFRANCE

**COPERTA IV**

Ion Besolu revine pe ecranele noastre, în filmul lui Sergiu Nicolaescu, «Mihai Viteazul».

Foto: A. MIHAILOPOL

CINEMA

ANUL VIII NR.7 (91) IULIE 1970

Redactor șef: Ecaterina Oproiu

Sumar

Pag.

OPINII

- 3 La ordinea zilei scenariul !
14 *Față în față cu... Mihnea Gheorghiu:*
«Ce facem pentru școala națională de film?»
13 *Actualitatea:* If...
22 *Filmul românesc și ideile lui fixe:*
A fost odată ca niciodată...
8 *Gaudemus igitur:* Producătorul delegat
41 *Blitz:* Moarte părerilor albastre

Dumitru Carabăș

Radu Cosașu

Alice Mănoiu

Gheorghe Vitanidis
A. Săgeată**DOCUMENT**

- 6 După mai...

Eva Sirbu

**PANORAMIC '70**

- 17 Eu, tu și o umbrelă
4 La poalele Făgărașului
16 Foto (d) grame
44 Cinerama

Eva Havaș

**PROFIL '70**

- 24 *Meseria mea este să bazez vedete:*
Vedeta în... 14 secunde!
30 *Idoli de ieri și de azi:*
«Blestemata» Hepburn
42 *Micromonografie:*
Losey, un american neliniștit

A. Mihailopol

D.I. Suchianu

Savel Stîpiu

**ÎN DIRECT DIN...**

- 20 *Berlin:* Încotro bate vântul?
26 *Roma:* Ce-l frământă pe Signor Visconti?
28 *Moscova:* Cine ești d-ta, Oleg Efremov?
29 *Londra:* Talentul nu curge, tot, în aceeași albie

Ecaterina Oproiu
Zsugan István
Elena Azernikova

Dilys Powell

**FILM ȘI LITERATURĂ**

- 37 Serialul, primul manual pentru anul 2000
46 *Bibliorama:* «Erich Von Stroheim» de D.I. Suchianu

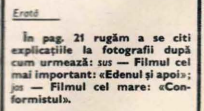
Gelu Ionescu

Radu Gabrea

**CRONICA**

- 33 Pe ecrane: «În arșița nopții», «Dincolo de mulțimea dezlănțuită», «Omul care nu poate fi acuzat», «Salariul groazei» etc.
36 TV: File răzlețe dintr-un notes păstrat
40 *Cinemateca:* Un regal cinematografic

Valentin Silvestru



Enedă
În pag. 21 rugăm a se citi explicațiile la fotografiile după cum urmează: sus — Filmul cel mai important: «Edenul și apoi»; jos — Filmul cel mare: «Conformistul».

Prezentare artistică: Radu Georgescu

CINEMARedacția și administrația:
Piața Științei nr.1—București

Prezentare grafică: Ion Făgărașanu

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Științei» — București

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



Exemplarul 5 lei

LA ORDINEA ZILEI:

SCENARIUL!

Principală
direcție:

FILMUL
CONTEMPO-
RAN

Principală
cerință:

ANGAJAREA
PARTINICĂ
A CREATO-
RULUI

Principalul
erou:

OMUL
CARE
CREEAZĂ

Principală
metodă:

SPIRITUL
DE RĂSPUN-
DERE
COLECTIV

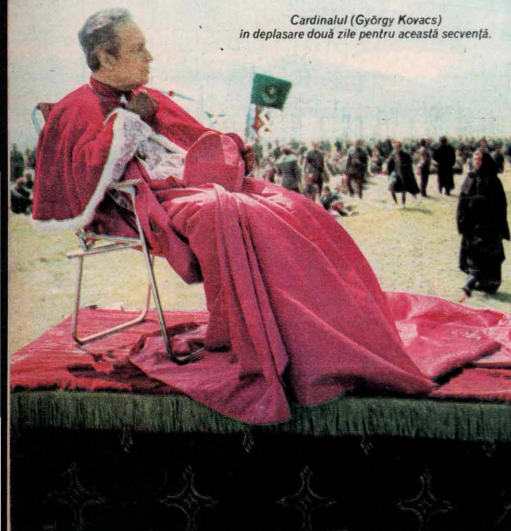


*discuție cu Dumitru Carabăț,
directorul artistic al studioului „București”.*

(pag. 9-12)



Jurământul
(Emmeric Schäffer și Ion Besoiu)



Cardinalul (György Kovacs)
în deplasare două zile pentru această secvență.



«Statul major» al platoului condus de Sergiu Nicolaescu.

LA POA

panoramic
'70

6 000 de ostași,
o echipă
de filmare
și o singură
secvență :
bătălia
de la Keresztes.

La poalele Făgărașului s-a înălțat o cruce înaltă de 15 m.

Zece oameni dau foc crucii. MOTOR!!! Căii se strâng în zăbale, spuma lor alunecă sub șei, amestecându-se cu transpirația oamenilor, freamătul crește, sulile cresc din pământ, drepte, macaraua înscrie o buclă de jos în sus, cuprinzând desfășurarea unei armate uluitoare, cu flămrile în vînt, imprimindu-se strigătul «Pater noster qui es in caelis», imprimindu-se pe peliculă o singură secvență: bătălia de la Keresztes.

Un podium enorm în care se desfășoară orchestrația de valori, culoare, compoziție, respectul adevărului istoric, atmosferă, ritm, grandoare, frumusețe, o viziune a iadului pe pământ, într-o copleșitoare emoție.

Eroul principal: MIHAI VODĂ VITEAZUL
Dirijor: Sergiu Nicolaescu.

A.M.



DALELE FAGĂRAȘULUI

și,
bă
re
ră
ă:
ia
ș.

de
ng
cu
in
is,
u-
ui
c-

ia
c,
ui

M.



Atmosfera
unui cadru

Pauză pe platou.
La un semnal, 6 000 de oameni vor fi în picioare.

MAI...

capă



Am parcurs de nenumărate ori drumul de la Brăvo la Sighişoara. Cu sau fără treabă. Cu sau fără echipă de filmare. Pe zăpadă, pe ploie, sau pe o zi însorită ca cea de azi. Sint tot cu o echipă de filmare — regizorul Mihai Iacob, operatorul Ovidiu Gologan, asistentul său, Marcel Reinstein, electricianul Călin Gheorghe şi soferul Gheorghe Dumitru. Înghesuie toţi într-un microbus printre cutii cu aparate şi peliculi. Undeva, în faşa sau în spatele nostru, mai sint două maşini. În una se află Marin Preda şi Lucian Pintilie, în cealaltă Radu Gabrea. De filmat, filmează numai Mihai Iacob. Ceilalţi au venit să vadă, să se documenteze, să scrie.

Parcurgem acelaşi peisaj verde de primăvară, proaspăt spălat de ploie care au trecut, peisaj care a slujit de fundal, mai mult sau mai puţin turistic, mai multor filme. Dar azi e 26 mai (frumosul mai!) 1970 şi la capătul drumului nu ne aşteaptă nici un decor construit, nici figuraţie, nici actori machiaşi. La capătul drumului de azi ne aşteaptă Sighişoara după cel de-al doilea val. Cu filmele astăzi pe străzile strămate, pe casele dărimate, pe obiectele strivite. Ii nelinesc în ochii animaliere. În ochii unui cline care păzeşte o casă pe jumătate cufundată în apă. În ochii unei pisici (galben cu alb cu negru) care nu-mi mai găseşte loc şi mănâna la o margine de drum spre oricine trece pe acolo. În ochii unui mîrş prigonit într-o curte fără câsă. Filmul asta începe să se întipărească început cu inecul pe chipurile oamenilor din echipa de filmare, iar noaptea cînd ajung în camera de hotel, îi găsesc şi pe figura mea răsfîrîtată în oglindă. Pentru noi aie s-a reluat după zece zile, după ce deabia apuseră să scoată mîl din după-pori şi din paturi, după ce spălseseră papucii şi năstrul, după ce spălseseră casele şi străzile cu furuncul.

Pe urmă nu mai contează. Locurile încep să-şi pierdă numele şi identitatea. Dărîmăturile sînt la fel peste tot, brîul acela negru însemnă la fel căsă rămase în picioare, oamenii povestesc acelaşi lucru (pînd la glezne, pînd la genunchi, pînd la briu), zîmbesc cînd aparatul de filmat se opreşte isupra lor şi pînd cînd filmul să povestească. Nu vreau să mă supun acestui fel de joc şi îmi însemn numele orşelor, ale satelor cu o încălţăşinare probabil inutilă. Şi totuşi... la Tîrnăveni, despuerul de serviciu care ne însoţeşte printre ruinele seciei de carbid şi povestirea cum a fost explozia, are o privire foarte caldă. O privire albastră şi caldă. Mă uit la el, mă uit la grinzile solide de beton frînte ca nişte bete de chibrituri şi ascult cum spune că nu-l lipsit mult să sînt în aer cuptoarele inclinate la 300 de grade. «Ar fi fost o explozie de puterea unei bombe atomice». E prototipul eroului pozitiv, pînd de calm şi stăpînire de sine. Ne spune că o echipă specială încearcă să salveze butoalele de carbid care nu au explodat. Dar pot exploda în orice clipă... Filmul eroci.

La ieşirea din Tîrnăveni străzile sint încă sub apă. În casele cu ferestrele şi uşile smulse, arde o flăcără de gaz metan. În faşa uşii, două femei în cînzme de cauciu şi un bărbat în sort, dar cu cînzme) cu un călăţ legat de sfîrşă să nu se plardă. Pilote roz de nănhir, rufe şi covoare întinse pe frînghie. Femei care sînt în mijlocul cursurilor inundate. La o răscruce, o femeie în doliu cu o palgună galbenă în braţe. Imagini film neorealiste... Echipa se opreşte să filmeze o colonadă de camioane trecînd prin apă. Două sint cu ajutoare pentru sinistrări. Drapele flutură în aer. Mi-aucă aminte că am văzut drapule mult, undeva, nu mai ştiu unde, înţine la uşa pe un gard. Un sofer vine la maşina noastră, se interesează ce facem. După ce el nu ştie să spună: «Da? Să vedeti ce la Seta-Mare!» «Dumneata de unde

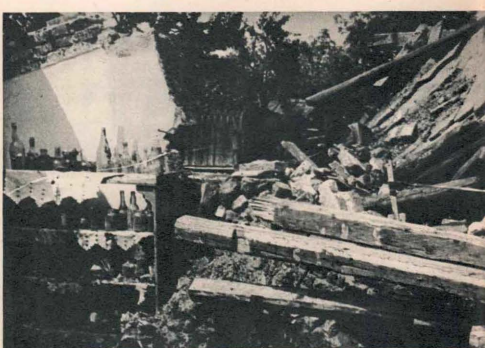
peresi rămaşi în picioare, o scară care duce la cer şi într-un colţ o cuvetă albă de faianţă. În ce film de război am văzut imaginea asta? Sau: în mijlocul unei camere udă pînd la tavan, o maşină de spălat rufe, o maşină de cusut, o maşină de gătit, un raft de buctărie pe care stau de-avalma o răzătoare ruginită, o oală cu sare, cîteva farfurii, o sală de noapte. Alături, un baiet cu haine acoperit cu nylon şi peste el fotografia de nuntă. În ce film pe care l-am categorisit drept melodramatic, am văzut imaginea asta, cu fotografia de nuntă scăpată ca prin minune din deastură? Oare va trebui să-mi revizuiresc chiar tot ce am apucat să gîndesc despre film şi viaţă, despre adevărat şi ficte?

Toate filmele posibile

Pe urmă intrăm din ce în ce mai adînc într-un univers burduşit cu subiecte, cu eroi, cu imagini de film. Fiecare dintre oamenii întîlniţi poartă în sine, în creier, pe reţină, în privirî, în mîni, ceea ce înţeleg într-o noaptea sau într-o zi de mai. Înţinesc filmele astăzi pe străzile dărimate, pe casele dărimate, pe obiectele strivite. Ii nelinesc în ochii animaliere. În ochii unui cline care păzeşte o casă pe jumătate cufundată în apă. În ochii unei pisici (galben cu alb cu negru) care nu-mi mai găseşte loc şi mănâna la o margine de drum spre oricine trece pe acolo. În ochii unui mîrş prigonit într-o curte fără câsă. Filmul asta începe să se întipărească început cu inecul pe chipurile oamenilor din echipa de filmare, iar noaptea cînd ajung în camera de hotel, îi găsesc şi pe figura mea răsfîrîtată în oglindă. Pentru noi aie s-a reluat după zece zile, după ce deabia apuseră să scoată mîl din după-pori şi din paturi, după ce spălseseră papucii şi năstrul, după ce spălseseră casele şi străzile cu furuncul.

Pe urmă nu mai contează. Locurile încep să-şi pierdă numele şi identitatea. Dărîmăturile sînt la fel peste tot, brîul acela negru însemnă la fel căsă rămase în picioare, oamenii povestesc acelaşi lucru (pînd la glezne, pînd la genunchi, pînd la briu), zîmbesc cînd aparatul de filmat se opreşte isupra lor şi pînd cînd filmul să povestească. Nu vreau să mă supun acestui fel de joc şi îmi însemn numele orşelor, ale satelor cu o încălţăşinare probabil inutilă. Şi totuşi... la Tîrnăveni, despuerul de serviciu care ne însoţeşte printre ruinele seciei de carbid şi povestirea cum a fost explozia, are o privire foarte caldă. O privire albastră şi caldă. Mă uit la el, mă uit la grinzile solide de beton frînte ca nişte bete de chibrituri şi ascult cum spune că nu-l lipsit mult să sînt în aer cuptoarele inclinate la 300 de grade. «Ar fi fost o explozie de puterea unei bombe atomice». E prototipul eroului pozitiv, pînd de calm şi stăpînire de sine. Ne spune că o echipă specială încearcă să salveze butoalele de carbid care nu au explodat. Dar pot exploda în orice clipă... Filmul eroci.

La ieşirea din Tîrnăveni străzile sint încă sub apă. În casele cu ferestrele şi uşile smulse, arde o flăcără de gaz metan. În faşa uşii, două femei în cînzme de cauciu şi un bărbat în sort, dar cu cînzme) cu un călăţ legat de sfîrşă să nu se plardă. Pilote roz de nănhir, rufe şi covoare întinse pe frînghie. Femei care sînt în mijlocul cursurilor inundate. La o răscruce, o femeie în doliu cu o palgună galbenă în braţe. Imagini film neorealiste... Echipa se opreşte să filmeze o colonadă de camioane trecînd prin apă. Două sint cu ajutoare pentru sinistrări. Drapele flutură în aer. Mi-aucă aminte că am văzut drapule mult, undeva, nu mai ştiu unde, înţine la uşa pe un gard. Un sofer vine la maşina noastră, se interesează ce facem. După ce el nu ştie să spună: «Da? Să vedeti ce la Seta-Mare!» «Dumneata de unde



Toate acestea...

erici? «De aici, casa mea e acolo! Casa lui e pe jumătate în apă. «Da? Să vedeti ce la Seta-Mare!» Ce falsă mi s-ar fi replica asta într-un film.

În satul Oarda de Jos, lîngă Alba-Iulia, dăm peste un cîmîr înec. Doi paşi mai încolo, o alimentară. Vînzătoare spăli năstrul şi papioale. Unde am mai văzut filmul asta? Dar nu era film! Se întîmpla la Sighişoara, pe strada Libertăţii... Printre cutii, sticle şi baloturi care aşteaptă să fie spălate, o cutie cu mărioare. Clupercup, coşari, foarfe, gîrgărie. Fetele au să le poarte la primăvară. Dar asta nu mai e film, asta e viaţă.

Ea, însă, luctoare şi caldă

La fila sîntoasă într-un final de film documentar: se gîleşte ultimul camion cu piatră în calea Mureşului. Oamenii stau pe străzi şi ascultă zgomotul pietrelor care se prăvălesc în apă. Fotografierii o casă desfiinţată spre stradă ca un dulap cu uşile date de perete. Pe un rest de acoperiş, antenele televizorului. Mă întorc de partea cealaltă a drumului şi dau cu ochii de o faţă în pulover albastru şi pantaloni maro. E foarte frumoasă. Îndrept aparatul spre ea. Nu ştiu cine vine — o întreb unde sint stîlpii casei pe care tocmai am fotografiat-o. «E noastră o fostă. Aici totul e la timpul trecut. Totul e fostă. Pînd şi întrebarea noastră e mereu aceea: «Cum a fostă? «Cum se dă? M-am dus în grîdini, am văzut ce o pînd, acolo. Cînd m-ai uitai bine, ea era pînd, să strig la ea, om lîmi şi ajunsesem pînd la

genunchi. «Pînd la briu, pînd la gît. Toţi spun aceeaşi poveste şi vorbesc despre apă ca despre o fiinţă vie: «Am văzut-o cum vine. «Am văzut-o cum îmi iie hainele. «Măcar butelia să-mi-o fi lăsată. «Am văzut-o cum ie cu ea dulapul». «Aveam o bundă, cîd sint frîngia, măcar bunda să-mi-o fi lăsată. «Am văzut-o cum vine...»

Plecăm spre Arad pe drumul acela incredibil de frumos, mîrgînit de salcîmi urcîşi în floare. Pe partea stîngă a drumului, cîd vezi cu ochii, apă. Nu mai e Mureşul. Este EA. Plouă. Oparies pentru o clipă şi în li-niştea locurilor ne acoperă pe toţi cu acest concur de broaşte. EA s'atîntî şi luctoare şi caldă în faşa ochilor noştri. Din loc în loc o cîmpăni de acoperiş, un acoperiş, coronele capcilor ieşite ca nişte moturi, stîlpii de telegraf (pînd la gît). EA... Ac corburi în adîncuri s'atîntî vîd unde e butelia femeii din lîla. Deapînă nişte camioane cu ajutoare pentru sinistrări. Trecem prin comune frumoase scîpate de furia Ei. Pe un cîmp, la intrarea în comuna Petreşti, nişte copii joacă fotbal. Unde dîntre ei lîse din joc în fugă, caută un loc mai ferit şi se descheie cîndăntă la pantaloni. Doi paşi mai încolo, o bătrînă în negru, cu buchet de bujori albi în mîni, se caţăără pe postamentul unei cruci imense de piatră. În ce film am văzut asta?

La Arad e linişte şi pace. EA n-a apucat să intre decît pînd în parcul de pe malul Mureşului. Oamenii au optat cu un cînt de pînd pietre şi saci de nisip. Oamenii vin, vin în pelerină şi vadă pe faţa decilui. Să vadă ce are de gînd EA. Plecăm spre Satu-Mare.

vor deveni filmul...



„Cum a fost ?“
 „Cum să fie ?
 Am văzut ceva lucind în grădina.
 Când mă uit, era EA...”



...pe ecran lat...

...și în eastman color...

O stradă, două, cinci, șapte...

Pe drum, încerc să aflu de la Mihail Iacob ce fel de film va face. Cu neputință. E, ca și noi toți, intrat pînă peste cap în filmul pe care-l trăim de trei zile. Sau poate că nu vrea să-mi spună. Sau poate că nici nu trebuie să vorbească despre acest film... Treccm printr-o pauză de dezastru și nu știu de ce ne amintim cu toții în același timp de seful de la Tîrnăveni: «Să vedeți ce o le Satu-Mare!»

La început nu e nimic decît un fel de agitație mută, ca o neliniște, ca o spaimă adunată în aer. Un convol cu ajutoare. O stație de purificare a apei pe care cineva a pus un borcan cu flori. Pe străzile orașului, mașinile pompierilor circulează purtînd inscripția «Apă de băut». Înainte să ajungem la străzile «cealea», trecem printr-o colonie de corturi. Bleu cu clucurași albi. Sint corturi de vacanță, flcute pentru malul mării, flcute pentru răsariturile de soare văzute prin deschizătura fermoarului. Se stă pe scaune plante în fața lor ca-n fața caselor. Cu cîini și cu pisici în jur. Pe un cort, două colivii cu păsări. (Dumnezeu mare, cineva sa gîndit la canarul din colivie cînd EA venea asupra lui într-un val de doi metri). Pe urmă intrăm pe străzile cu nume frumoase: Trandafirilor, Margaretelor, Fraternității, o stradă, două, trei, cinci... Strada Chendi, Grigore Ureche. Panait Istrati. Scînteii. Fabricii, Ion Ghica. Oamenii umblii printră dărmături și scot de acolo un rest de televizor, de masă, de radio, o gheață, o furculiță. Adună cărămizile întregi și le

stivuesc de-o parte. Se uită la noi fără interes — au trecut altele echipe de filmare pe-acolo — și-și vîd mai departe de treabă. Dar ajunge să întrebă cum e fost?... Ovidiu Gologan a filmat coasuri întregi străzile acelea. Cînd ne-am întîlnit în mirobuzul nostru burdușit cu aparate, n-a spus decît atîc: «Nici pe front n-am văzut așa ceva».

Mergem în comunele din jurul orașului. Auzim aceiași: «Aici a fost (aici a fost cîmînu cultural, apartatul de filmat l-au găsit, colo la colț în apă); ne-am suit pe acoperiș, pe urmă în copac; am stat 18 ore, 24 de ore; aici au pierit 14 mil de plășă; dincoace am dus vitele la sediu și le-am băgat în birouri; aici a fost copilul acela cu bunici (venise tocmai de la Turcu-Severin); aici a fost, a fost, a fost...» O bătrînă stă pe ruinele unei case. Stă ca într-o gară, pe valiză... În comuna Berindan, întreb niste oameni unde au să-și ridice, acum, casele: «Apoi tot aici, cîd door asta nu se-împlî în tot timpul!»... și pe urmă: «Iîncă am avut noroc cîd a venit primăvara și nu toamna»...

Mergem la Iprofii, la Solidaritatea, la Competrolul cu rezervareale golite de benzină. Mergem în neștre peste tot, ascultăm în neștre aceleași povești. La Iprofii, mobilele înecate de mil au fost splăute cu furtunul și stau suite pe acoperiș, dreptunghiuri multicolore, ca într-o pictură abstractă. Soldați care încarcă și descarcă materiale, femei care spală ceva, ceva al lor, sau nasturi, sau cutii de conserve sau stofi de mobilă, oameni care stivuesc cărămizi, bărbați, femei (ce pușini copii am văzut în drumul

îsta) și nu știu de ce îmi aduc aminte deodată că la cinematograful din Dumbrăveni rula «Vremuri minunate la Spessart», iar printre afișele mici: «Cetățeni, nu consumați dect apă fîră și răcică» era un afiș iare care anunța Operați de Brașov cu «Secretul lui Marco-Polo».

Dintr-o dată ochii nu mai înghit nici o imagine. Încerc să mă gîndesc la altceva, dar tot ce-mi vine în minte e cum vor arăta toate astea pe ecran lat și în Eastman-color. Pentru că filmul lui Iacob așa va fi.

În termeni cinematografici

Pe urmă se întîmplă așa: ai ieșit din zonele «cealea». Cîmpul e verde, un verde tandru de început de lună mai — bate peste el și undeva, foarte departe, lucește ceva, poate un ciob, poate un ochi de apă și stomacul și se strînge dureros («Am văzut ceva lucind în grădina. Cînd mă uit era EA»).

Pe urmă se întîmplă așa: treci prin sate întregi, și undeva la o margine de drum e o casă fîr acoperiș și te înleacă o panică imensă: și aici!

Pe urmă se întîmplă așa: briile caselor sint briile acelea întinse de umezeală; pîtelele de năghin roz puse la aerisit pe garduri sint pîtelele «cealea»; ferestrele date de perete sint ferestrele caselor ră-mase în picioare și așteptă să vazi flacăra de gaz metan arzînd în mijlocul camerei; soldații dintr-o gară, sint soldații întîlniți pe

drum, lucrînd la terasamentul de la Teiuș sau la Iprofii, sau într-un sat, oriunde; o cumpănă de fîntînă e cumpănă din mijlocul Mureșului; niște saci uitați pe cîmp sint digii de la Arad, toate pisicile sint galben cu alb și cu negru și mînușă a pusti și a disparere, iar o troiță cu o Cristă ruginit pe ea, e troița care străjuia o ruină de casă. Nu, nu se termină nici cînd ajungi acasă. Nici cînd intri în cameră și te întîlnești cu patul, cu masa, cu cărșile. Toate au fost sub apă — la trei metri, la doi metri, totul a fost plin de mil, totul a fost strivit, răsucit, frînt și te cuprinde o umirire fîr seamă cînd vezi antenele de televizor stînd drepte pe casa de via-ă-via. Și pentru că totul poartă un nume, în film asta se cheamă flash-back.

Filmul ăsta se termină așa: e luni, sau marți, sau miercuri. Au trecut două-trei zile de cînd ai venit de acolo. Mergi pe străzi și descoperi că ai înforțit trandafirii în curtea vecinului. Începe o ploie cu picături mari și, o dată cu ea, un miros dulce de pîmînt, de flori, de primăvară. Tragi aerul acela cunoscut și recunoscut în fiecare an în pîmîni, simți un început de zîmbet — zîmbetul reflex, zîmbetul tău de primăvară — și în secunda imediat următoare, fîr să-ți amintești nimic, încremenesc în mijlocul drumului cu fața schimonosită într-o jumătate de zîmbet, pe care ai da orice să-ți retragi de pe față, dar nu se mai poate. Și pentru că totul poartă un nume, în film asta se numește stop-cadru.

Fotoreportaj de
Eva SÎRBU

...«OAMENI, APE, OAMENI!».



Producătorul delegat

Dezvoltarea artei și industriei cinematografice a determinat, în ultima jumătate de veac, conturarea și specializarea unor funcții bine distincte, devenite uzuale în practica mondială de film. O astfel de funcție este și aceea a **producătorului delegat**.

Filmul este o întreprindere costisitoare și complexă, a cărei necunoaștere a grăbit, de multe ori, falimentul celor neameși și nepregătiți, a celor care n-au cunoscut bine normele și legile organizării producției cinematografice.

De aceea, marii producători, conducătorii caselor de filme, cărora timpul fizic nu le îngăduie să se ocupe, **direct**, de mai multe filme aflate în producție simultan, au, pentru fiecare film, un conducător și organizator al activității echipei de filmare și care, împreună cu regizorul, alcătuiesc conducerea echipei.

Producătorul delegat este în general un bun cunoscător al artei, tehnicii și economiei filmului, capabil să organizeze în modul cel mai eficient munca echipei de filmare, să coordoneze activitatea echipei cu sectoarele de servicii alături de care, cu colaboratori externi, în așa fel încât să poată reuși pentru locuri distincte de filmare, în zile bine delimitate calendaristic, la ore fixe, toate elementele necesare filmării: decor, recuzită, costuma, actori și figuranți, aparatură de filmare, sunet și iluminare, mașini speciale, atele, care, animale, etc., pază și securitatea lăd, cazarea și masa întregii echipe, transportul tuturor în locuri uneori inaccesibile. Și e suficient ca un singur „edaliu” să lipsească, o pușcă să nu tragă, un actor să fi eșuat avionul, o mașină să fi rămas în pană, să se fi uitat un accesoriu al aparatului de filmat (ca să vorbim de pericole zilnice, normale) pentru a fi ratată o zi de filmare care costă zeci sau sute de mii de lei.

Să eliminăm improvizatia...

Iată deci o primă calitate, cea de excelent organizator, pe care trebuie să o aibă producătorul delegat. Dar pentru a organiza, a coordona, a conduce această complexă muncă, trebuie să ai, în afara unor calități native, o pregătire temeinică, de specialitate, care nu se poate câpăta de la o zi la alta, el având în subordine directă creația și tehnicieni, operatori, scenografi, monteur, mașinisti, electricieni, soferi, etc., ale căror unele și necesități trebuie să le cunoască pentru a le putea planifica și asigura.

În sistemul nostru de producție, s-au specializat în decursul anilor „ela” locul de muncă: oameni destoinici, care au putut lucra la norme și coeficienți comparabili cu cinematografele cele mai dezvoltate. Tot atât de adevărat este însă că uneori și-a făcut loc improvizatia. Nu de puține ori întâmplarea sau necesitatea de a găsi utilitatea unor oameni eliberați din alte munci, au dus la mărirea numărului de posturi de directori de film, de administratori sau sefi de producție. La noi, nici astăzi nu se știe cum să fie numit producătorul delegat. Șef

de producție? Administrator...? Ce studii să aibă? De unde să-l selectăm?

Este timpul — așa cum pentru toate celelalte funcții de răspundere ale echipei de filmare s-a găsit modalitatea organizării în sistemul învățământului nostru superior specializarea corespunzătoare — să se organizeze în cadrul I.A.T.C. — I.L. Caragiale specializarea superioară și pentru funcția de producător delegat. Majoritatea școlilor superioare de film pregătesc alături de regizori, operatori, filmologi sau scenaristi și producători sau administratori de film. Există toate condițiile pentru ca în cadrul Institutului nostru de teatru și film să se poată organiza o specializare suprainversitară de 2—3 ani pentru această profesie. Poate este util și un curs universitar, fără frecvență sau seral, pentru cei care vor să se dăruiască producției de film.

Fințează deja în cadrul I.A.T.C.-ului o serie de cursuri menite să asigure acestei noi specialități cultura cinematografică necesară privind estetica filmului, tehnica filmului, mărirea regizorului, mărirea operatorului, sunetul și muzica de film, istoria creației și producției de film, montaj și scenografie de film, etc. Se impune atragerea celor mai buni specialiști pentru dezvoltarea cursului de organizarea producției, care să devină specialitatea de bază în care să fie aprofundate elementele organizării și economiei filmului, pentru a asigura celor interesați toate condițiile pentru o pregătire universitară, care să deservă producției noastre de film și televiziune pe acei specialiști care se numesc **producător delegat**.

...și întâmplarea

Ținând seama de creșterea numărului de filme destinate marelui și micului ecran, aceasta devine o necesitate majoră. Și dacă alte exemple nu ne stau la îndemână pentru a introduce și la noi această denumire, pentru a defini această funcție de bază dintr-o echipă de filmare, să urmărim un timp pe cei care reprezintă casetele de film «Gauguin» sau «Franco-Londone» și care se află printre noi.

Fiecare film este un fel de întreprindere independentă, cu o finanțare proprie, un deviz propriu, care uneori se cifrează la zeci de milioane, fonduri ce se minuește direct de către producătorul delegat, cu semnătura lui, el reprezentând curent pe producătorul principal și pe directorul celui de film. Avem așadar datoria să onorăm această funcție la valoarea ei reală, să pompi exigențele, să eliminăm improvizatia și întâmplarea.

Standardizarea tehnicii cinematografice, alinierea unor norme de producție pe plan mondial, reclamă producători specialiști, care să cunoască de asemeni tarife, moduri de organizare și legi economice internaționale, pentru a face filmele, prestabile și coproduțiile noastre rentabile și eficiente.

Gheorghe VITANDIS

Reka Nagy, actriță la Teatrul din Tirgu Mures în rol destudentă cu ochelari și în ambii artistice în filmul lui Francisc Munteanu, «Cîntecele Mării».

SCENARIUL!

— Vă propun să începem dialogul nostru — maraton despre nevralgia problemă a scenarilor, văzînd

I. Cine sînt autorii?

— Erte evident. În ultima vremei un spor de interes din partea unor scriitori, care s-au apropiat de cinematografie și de o meserie — dificilă și specifică. Uneori această meserie se poate numi arta de a scrie scenarii. Și acei colaboratori, care socotau altădată cinematografia o artă inferioară, perisabilă, neinteresantă, un soi de bifici fotografiat, realizează în momentul de față necesitatea filmului, ca o prezență de prim rang în viața și arta contemporană.

— Probabil că unele reziduiuri ale vechilor concepții mai există.

— Slavă domnului E. Interesant toți cei că anunți scriitorii mari, consacrați — cum e *Marin Preda*, s-au apropiat de cinematografie cu o ușurință și cu

O noblete exemplară.

Mă refer, de pildă, la „Desfășurarea”, care a provocat un film excelent, turnat de Paul Călinescu, film care poate fi vizionat, știți doar, cu multă plăcere și azi. Ceea ce înseamnă că

ocolo unde talentul este veritabil și se conjugă cu inteligența, cu receptivitatea, cu spiritul de răspundere, există toate șansele ca scriitorul să devină și un scenarist de bună calitate.

— *Marin Preda*, cu „Desfășurarea”, ar fi un caz simbolic?

— Dacă ar fi vorba doar de „un caz simbolic” — indiferent de nobletea pe care o conține acest caz — situația scenaristică ar fi tristă. Mai sînt și alți scriitori care au contribuit în mod direct la dezvoltarea dramaturgiei cinematografice românești. Nu poate fi ignorată contribuția importantă pe care a avut-o *Titus Popovici*, unul dintre cei mai buni și mai consacrați scenariști romîni. De asemenea, *Eugen Barbu*. Sînt cunoscute filmele lui. Noi sîntem în continuare în tratative cu el și sperăm să obținem de la el și un scenariu de actualitate. Este unul dintre scriitorii care cunosc dramele omului de la oraș, ale muncitorilor, ale oamenilor simpli din cartiere.

E o experiență estetic-umană extrem de utilă cinematografiilor. Un caz foarte interesant mi se pare a fi *Nicolas Breban*. Cu cîtiva ani în urmă, cînd Breban nu era afirmat ca prozator, redacția a avut capacitatea de a sesiza virtutile certe ale scriitorului pe atunci încă neafirmat public. Din această colaborare, porînită în acel moment, a ieșit un scenariu, după părerea mea, de foarte bună calitate, care a fost „Răutățul adolescent”.

— Cei doi, după mai mulți ani,

— Într-adevăr, prezenta scriitorilor este uneori în mod artificial...
— Într-adevăr...
— Într-adevăr, de lipsa de reflexe a cinematografiilor.

Cazul la care vă refereți, al lui Breban, este concludent. Scenariul „Răutățul adolescent” a stat vreo trei ani, înainte de a intra în producție. A stat fără nici un motiv temeinic.

— Să continuăm.

— Lista poate fi continuată cu scriitorii de seamă, ca *Fănuș Neagu*, *Ion Băleșu*, *D.R. Popescu*, *Nicolas Jic* și alții.

Mai sînt apoi o serie de scriitori care, cel puțin deocamdată, s-au afirmat mai puțin ca prozatori, dar în activitatea cărora primează, este-ticește vorbind, necesitatea de a scrie scenarii. Acesta e un fenomen nou, încurajator. De pildă, așnumi pe *Horia Pătrușcu* sau pe *Constantin Stoiciu*, a căror activitate scenaristică, mi se pare — sub raportul preponderanței și al captării atenției — superioară activității lor de „prozatori” pur și simpli.

— Un *Zavattini* ne mai puțin scriitor de seamă, prin faptul că n-a strălucit în romane.

— Simplu fapt că față de această precizare înseamnă că...

mai persistă o prejudecată: că activitatea de scenarist ar fi, artistic vorbind, periferică. E o prejudecată care trebuie combătută cu toată vigoarea.

Există oameni croiți pentru cinema-tografe. De pildă, *Dumitru Honciu*, care a publicat unele schițe în „Luceafărul”, poate și în alte reviste, dar care este alături conștient că prima sa vocație e cinematograful. Honciu este autorul mai multor scenarii, aflate în momente diferite de elaborare, unele neavînd încă un titlu definitiv, scenarii în care se poate realmente descoperi o viziune originală asupra realității, o viziune de o factură cinematografică certă. Nu e de ignorat faptul că Honciu, de pildă, a terminat secția de opera-torie la IATC după ce terminase filologia. Și...

mai sînt și alți tineri prozatori sau autori dramatici inclinați spre cinema. Ei trebuie cultivați, aduși, puși să lucreze.

— Subscriind într-un totu la ultima idee, vă propun să vedem acum

II. Care sînt scenariile?

Care este recolta momentului? Care ar fi, să zicem, ultimele 20 de scenarii pe care redacția dumneavoastră ar fi gata să le ofere producției?

— Întrebarea pe care o puneți mă trimite

Într-un Eden cinematografic

pe care-l vîdez. O cinematografie sau un studio, care să aibă la un moment dat 20 de scenarii, citabile într-un interviu pe care îl la un critic pretențios, ar fi o situație de mare fericire, de mare prosperitate. E ca și cînd am visa ca o editură, de la noi sau din altă parte, să aibă în portofoliu 20 de romane remarcabile.

Da, totuși, cînd vă referiți astfel la 20 de scenarii, ele, într-o formă sau alta, există. Aș vrea să fac însă

Un ocol necesar.

Am vorbit despre interesul progresiv pentru cinematografie, din partea celor care scriu scenarii. Dar, finalmente,

alături de prozatorii care scriu cărți și scenarii în portofoliu, nu trebuie ajunși în situația ca o serie de autori, fie că sînt în mod exclusiv scenariști, fie că nu, să devină scenariști de profesie.

Această categorie de scenariști profesioniști, al căror program să fie, aproape în exclusivitate, crearea de scenarii, este la noi extrem de rară, extrem de restrînsă. Or, într-o cinematografie care se respectă, această categorie este obligatorie.

Tot odată de obligatorie este și formarea acelor specialiști care să fie capabili să facă față fiecărui aspect metodologic și tehnologic din scrierea unui scenariu.

Oameni care, avînd înțuțu la unu idei, a unui subiect, să aibă darul renunțării, să nu se lase tentați de a duce de unul singur scenariul pînă la capăt, să devină conștienți că nu pot, să-și dea seama că specialitatea lor este o anumită invenție fundamentală, temelia pe care de-abia urmează să se înalte scenarii. Să avem apoi acei oameni capabili să ofere, pornind de la invenția fundamentală a altora, conflicte, situații...

O invenție secundă

În ordine cronologică, O invenție care să împlinescă, sub raportul faptelor dramatice și epice, un subiect cinematografic. Deci specialiști în subiect. Ne lipsesc de asemenea, deși virtuțile nu ne lipsesc, dialoghiști.

— Să vedem totu care sînt cele 20 de scenarii existente.

— Am impresia că revista „Cinema” a scris deja despre filmele aflate în producție. [Voi cita deci, într-o ordine de loc calculată, scenarii noi aflate încă în lucru.

20 + 2 scenarii

1. „Pasarela” e un scenariu de actualitate, scris de *Constantin Stoiciu* și adaptat de *Andrei Blăier*. El se află în pragul intrării în producție, fiind dedicat temelor tradiționale ale celor doi autori: tineretului contemporan, raporturile lui cu maturii, în cadrul specific al societății noastre.
2. „Vin-apela” este titlul provizoriu al scenariului pe care-l scrie *Eugen Mandric* pentru *Mihail Iacob*, după un larg sinopsis, deja prezentat studiului. E o încercare de reflecție asupra responsabilităților de natură umană, socială, filozofică, pe care recentele catastrofe tragice din țara noastră le-au pus în evidență.
3. Avem un scenariu de foarte bună calitate, de *Titus Popovici* — „Puterea”, care are ambiția, după părerea mea acoperită de virtuțile sale artistice, de a oferi o imagine de sinteză asupra unui capitol important al istoriei noastre contemporane, din momentul prelucrării puterii de către clasa muncitoare, pînă în anii recentii.
4. Scenariul „Porțile” de *Dan Deșliu* și *Gh. Vitandis* (film contemporan).
5. Alături aflat într-un stadiu avansat, chiar în producție, este o comedie polițistă, mai precis seria a doua a acestei comedii —

Scenarist autentic înseamnă: talent, specializare, răspundere.

"Brigada mărșărituri se afirmă", scrisă de Nicolae Tîc și Mircea Drăgan și turnată sub regia lui Mircea Drăgan.

6. În momentul de față, D.R. Popescu și Geo Săulescu (li trec în paranteză pe "Păcală", care au intrat în producție anul viitor) lucrează la un film contemporan — "Un punct" — în care se preia tipologic cazul lui Papă din "Bălu de dinăvăstă sare", pus în anul ipotetic, într-o povestire unitară, mai puțin picarescă decât cea din filmul anterior.

7. De la D.R. Popescu așteptăm și un alt scenariu — "Medic". Este vorba despre examinarea, privilegiată de o înfățișare la 10—15 ani de la absolvire, a destinului unei promoții.

8. "De mișcări pînă vineri" sau "Haniul piratilor" — film cum e cu titlurile în cinematografie — va fi un film politicist după un scenariu de Tudor Popescu.

9. O comedie de actualitate a lui Horia Popescu, scrisă împreună cu Șerban și Mihai Creangă, se intitulă "Așa sintem".

10. "Singuri împotriva morții" e un scenariu al înscenajului de Savel Sîngul și Nicolae Rodu Căcel. Va fi un film de tip eroic.

11. Un scenariu intitulat "Fabule" de Elisabeta Bostan e un muzical pentru copii. Sper să fie un film de mare succes.

12. "Piața de pe Dunăre", o coproducție cu cineștii bulgari — un film de aventuri după Jules Verne; scenariul — Petre Sălcădeanu și Luben Stanev; regia — Ivan Terziev (Bulgaria).

13. "Cine nu iubeste moare" — un film de schechiri, film de atitudine estetică, că să nu spun parodie, care-și propune să preia într-un mod critic, distant, acele elemente și exagerări de limbaj ale tipului de film negru-golișt, ale westernului și ale filmului lărmogen de capă și spadă. Un tânăr regizor — Andrei Băleanu a decupat deja două din cele trei părți ale scenariului, într-un mod rafinat și inteligent.

14. "Legenda prăgului albastru" — scenariul lui I.D. Sirbu, în regia lui Horia Popescu — e deja aprobat și va putea intra în producție, probabil în primăvara anul viitor.

15. Un scenariu care poate provoca un film remarcabil și un debut remarcabil este "De ce?" al lui David Eșarg, care folosește într-un mod inspirat, după opinia noastră, o suită de nuanțe de Caragiale, într-o viziune nouă și în același timp profund fi-rească.

16. Pentru filmele închinete luptei ilegale a partidului nostru comunist, Alceu Ivin Ghilă este gata cu un scenariu — "Procesul", urmîrind evoluția unui intelectual, un avocat după sine neutr, care, în timpul procesului unor comuniști, trăiește un proces de radicalizare.

17. Continutul acestei suită de titluri, într-o ordine voit liberă, așchia "Treptele", scris de Alexandru Sîberco și Dorel Dorin, scenariu dedicat rezistenței împotriva ocupației germane.

18. Un prozator foarte interesant, Mihai Tănău, ne-a propus un subiect cu titlul "Cout amiază" care, înfățișează — cum se spune în cronicile de film — lupta unor comuniști români în brigăzile internaționale din Spania. Precizie că acest prozator experimentat e deosebit de înzestrat, după părerea mea, pentru cinema matografic.

19. "Focul", scris de Florian Arvasescu, cărăia chiar astăzi Radu Ghebrei l'apas decupajul.

20. Un scenariu încă fără titlu a fost scris de Dumitru Hancu, împreună cu tânărul regizor Dan Pîta.

21. Marin Preda — ca să facem rădăd cu începutul discuției și confuziunii în aceeași ordine liberă — ne-a oferit spre corarizare una din schițele sale — "Despărțirea", publicată nu de mult în "Schițele".

22. Și, să trecem neapărat, "Muschetarii moldoveani", un scenariu scris de Mihnea Gheorghiu, în regia lui Gheorghe Vitanidis, film pe care-l vom realiza în coproducție cu studiul Mosfilm — un film de epocă, un film de aventuri.

— Aceste scenarii — dintre care unele sînt decamdate și proiecte — cînd ar urma să devină filme? Ele contează pentru anii 1971—1972?

— Evident.

— Care ar fi structura acestor lot de viitoare filme?

III. Structura peisajului scenaristic

— Dacă ar fi să analizăm în mod lucid și cinstit titlurile propuse — din care, evident, lipsesc multe, unele din ele scenarii existențiale — n-am vrut să dau drept 22, că să nu întrec decât cu 2 cifra propusă de redacție — trebuie mai întîi să fac o constatare de ordin general.

Ce este un portofoliu?

— În primul rînd, nu toate aceste scenarii sînt finalizate, nu toate sînt în fața de a intra în producție. În mod cinstit spus, nu toate pot alcătui ceea ce înseamnă un portofoliu, pentru că

un portofoliu nu înseamnă o sumă de scenarii probabile, ci un număr de scenarii sigure.

Ele nu sînt toate sigure, ele nu pot fi toate sigure.

În ceea ce privește direcția pe care o numim a filmului contemporan,

— deși unele scenarii sînt extrem de încurajatoare — mie personal nu mi se pare a cuprinde scenarii nici suficient și nici concludenți.

Dacă sub repertul genurilor — filme politiste, comedii, filme cu caracter spectacular, filme de epocă, etc. — am putea să ne declarăm relativ mulțumiți (mulțumire și ea cu un caracter limitat, pentru că diversitatea în cele 15—16 filme pe care le producem anual poate să însemne la un moment dat și lipsa de echilibru)

personal eu prefer a producție masiv unitară, pe problemele actualității, în perspectiva filmului serios, a filmului care să privească cu gravitate și răspundere problemele anului contemporan, din perspectiva societății socialiste, a idealurilor noastre.

— Totuși...

Ce direcții promovează cu deosebire și cum influențează redacția în creația scenaristică?

Ați vorbit despre filmul de actualitate. Dar am impresia că nici filmul istoric nu este mai limpede situat și urmîrit. Văd un singur titlu: "Muschetarii moldoveani".

— În anul viitor — asta nu depinde numai de scenarii — există posibilitatea realizării acestui film, deci posibilitatea unei contribuții a posibilei direcții. Trebuie avut însă în vedere și posibilitățile materiale ale producției studioului, care pot determina, nu amînarea filmului, dar neterminarea lui cu certitudine în 1971.

— Pe deasupra acestor impoandabile ale producției, se are însă în vedere o comunitate, o suită organică de filme, în care s-au creat specii — fie că e vorba de filmul psihologic de actualitate, de drama intelectuală, de filmul adolescentin, fie că e vorba de aventura de serial sau de marea montare istorică? Cum se are în vedere, să zicem, o anumită dezvoltare a experienței acumulate în filmul istoric, maturizarea formulor încercate, un câștig de calitate, de stil?

IV. Speciile filmului istoric

— Filmele cu caracter istoric sînt bogat ilustrate, după părerea mea, în producția noastră, chiar dacă nu toate ating o împlinire artistică categorică și o unitate stilistică remarcabilă. Sper din două înimă ca "Mihai Viteazul" — am un înalț grad de certitudine în privința asta — să fie un film foarte bun. După mine, filmele cu haiduci care sînt în momentul de

față în producție vor depăși, sub raportul interesului de public și al celui estetic, producțiile anterioare.

Mai avem un proiect, al unui foarte talentat regizor, Dan Pîta, pentru un film de aventuri, dintr-o epocă mai apropiată istoricului de zilele pe care le trăim. Astorui a preluat istoriile lui Mihai Stănescu despre haiducii Pandelimon. Într-un moment pe care prefer să-l proiectez într-un viitor nu prea îndepărtat dar nici imediat, s-ar putea ca Pîta — regizor care nu s-a produs încă decât în Institut — dar cu câteva filme remarcabile — să completeze prin această lucrare contribuția noastră la dezvoltarea acestei specii cinematografice.

— Care sînt actualmente exigențele dumneavoastră de principiu față de scenariile genului istoric?

— Socotesc că în privința filmului istoric, în care avem o experiență substanțială, trebuie făcută o pauză — nu seacă, nu goală, ci mediativă,

O pauză... din mers

— Dacă s-ar putea, o pauză... din mers.

— Oricum, se impune o meditație, eficientă și productivă, asupra experienței acumulate, asupra câștigurilor și minusurilor, asupra vârlor de timp câștigate sau de câștigat, valori dintre care s-au sublinia îndesobi caracterul popular al acestor filme.

S-ar putea cu acest moment al meditației să înceapă necesitatea realizării unor filme istorice de o mai mare simplitate, mai puțin baroc, mai lefite, mai "stilizate".

Dar ar fi, cred, o mare eroare, dacă filmul de acest gen ar fi împins spre experimentalism și dacă s-ar diminua, pe ansamblu, caracterul său popular.

V. Dar filmul de actualitate?

— Cîteva filme de actualitate interesante, meritori sau chiar cu calități de excepție, s-au realizat în ultima vreme, dar lacune serioase de ordin ideologic, artistic și de construcție, s-au semnalat în unele filme de actualitate.

Pe de altă parte, noi filme cu teme contemporane întîrzie să apară.

— Ar fi într-adevăr nedrept să ignorăm (și critica, după părerea mea — nu vreau s-o judec în ansamblu, dar a-avem acum timp pentru a face nuanțări — a ignorat unele

filme contemporane cu virtuți importante. Dar asta nu modifică cu nimic realitatea că filmul contemporan este decamdat, dacă nu într-un impas continuu, în orice caz într-o inerție care pe cei care lucrează în studio îi obosete și care, desigur, pe spectatori îi îngrijorează. Nu spun nici un fel de nouitate dacă afirm că originalitatea unei cinematografii, ființei ei particulare ca școală națională, sînt determinate de valoarea filmelor care devin martore ale propriei lor epoci. Martore nu blazate, ci active, ele însele trebuind să fie

Obiecte și factori ai istoriei

Problemele sînt foarte complicate și, dacă am încerca totuși să punem o ordine în ele, vom vedea că ele pornesc de la scenariu.

În domeniul observării fenomenelor umane, sociale, politice, ideologice există, după părerea mea, în cinematografie, importanța covârșitoare, în privința problematicii filmelor noastre, se observă un anumit periferism ideologic, politic, intelectual. Niste nuanțe fundamentale, cum sînt cunoașterea vîștii, mîrturia pe care o oferă artistului în mod direct realitatea, lucrul, nu de literă, nu de cafenea, participarea într-o formă sau alta la procesul concret al construcției sociale se reclamă cu o deosebită stringență.

Ceea ce s-a numit o dată „documentare”, exersarea măcar a privirii regizorilor, a operatorilor, a scenariștilor, în peisajul țării — nu o exersare de tip turistic, ci o înțelegere a atmosferei societății noastre, o atmosferă pe care o imaginea cinematografică ar trebui să o surprindă și să o impună, făcînd spectatorul conștient de propriul climat în care trăiește — după părerea mea, o asemenea documentare — tipic din cinematografie. E un defect de observație care provine dintr-un minus de participare, dintr-un tip periferic de existență, poate dintr-o lipsă de metodă în apropierea de fenomenele contemporane, în așa fel încît nici bagajul informațional existent nu se transformă, pe ecran, decît rareori, în structuri emoționale și dramatice semnificative și reprezentative.

E sigur că lipsa de experiență în cazul acesta, a scenariști și a regizorilor, se manifestă în moduri cel mai violent. Pentru că, dacă într-un film istoric schema „destinului”, schema dinamicii faptelor, sînt oferite de istorie, în cazul filmului contemporan, creatorul este complet liber. El nu ține să-i utilizeze această libertate.

Total începe în acest domeniu ca metodă. Sînt absolut convinși că vocația există. Am fi într-o situație descurajantă dar nu sîntem într-o asemenea situație — dacă n-ar exista vocația, dacă n-ar exista talente, în regie, în scenariu. Ceea ce ne lipsește cu adevărat este metoda de lucru. La prima componentă a metodei este angajarea partinică, ostilă a creatorului, existența unui climat colectiv de răspundere.

nu numai a celor care au răspunderi și funcții pe statele de serviciu, ci și a tuturor colaboratorilor cinematografiei, a scenariștilor și regizorilor. În primul rînd. Decamdată — n-ai vrea să ilustrez ca cazuri concrete —

mulți scenariști se declară nemulțumiți pentru lipsa de experiență sau de familiarizare cu tehnica specifică cinematografiei, pentru neacceptarea unor mîntuire bizacoptare, pentru neacceptarea unor facili imitații, dar de vin desarmați în fața problemelor care adevărat originale și poetice pe care le sugerează realitatea noastră.

Ce poate face studioul? Totul

— Ce ar putea face studioul pentru ca o metodă de lucru, în acest domeniu, să se impună?

— Totul. Totul trebuie luat de la capăt, nu în sensul că ceea ce s-a făcut pînă acum ar fi altfel descurajant, altfel mediocru, înfîrt ar putea fi complet ignorat. Dar, după părerea mea,

munca de atelier, munca de specialitate pe fiecare direcție necesară producției. În primul rînd munca asupra scenariilor, de-abia trebuie organizată.

— Cu ce să începem?

— Înainte de toate, realitatea a se ajunge la o metodă ferită de realitate a scenariștilor de actualitate, este necesar ca studioul și creatorii săi să-și aprofundeze o atitudine ideologică și estetică fermă și împedite. Foarte important este ca studioul să ție ce pește și pe această buză să alcătuiască ceea ce se cheamă un program. Potriv acestui program studioul să ție ce și ce arăta și cui să ceară. Mă refer la scenariști și regizori. Pentru că, sub raportul necesităților sociale, al obiectivelor de natură politică, ideologică, cinematografică sînt în prima linie a oricărei culturi moderne.

Am să încerc să definesc una dintre direcțiile noastre de lucru, unde, după părerea mea, cinematografia noastră este deficitară:

Filmul politic,

filmul care să surprindă modul specific de gîndire al tipului de om, cu un termen impropriu numit, activist — nu născăp în sens organizatoric.

— Activist, luat ca adjectiv.

— Omul care creează, omul care pășește lăsînd urme, omul care determină. Cred că dacă particularitatea, în sens estetic, a epocii noastre este aceea de construcție — mă refer la construcția sub raport uman, a pătrunderii ideilor socialiste, comuniste, în sufletul omului, în conștiința lui, în ceea ce are el particular, în reacțiile lui, în morală lui — apoi cinematografia trebuie să reîntărească o necesitate de prim ordin reflectarea acestui proces. În țara noastră au loc fenomene de o spectaculoasă valoare umană, mutații pe care le determină procesele sociale — mutații chiar în sensul cel mai propriu, absorbția enormă pe care o exercită industria, orașul, civilizația — au loc confruntări între civilizația modernă, de tip socialist și cea tradițională, schimbarea mentalității în legătură cu noțiunile fundamentale de dragoste, de moarte, de muncă, de răspundere. Toate acestea alcătuiesc ceea ce numim Îndoebie climatul ideologic al țării.

— Există promisiuni în acest sens în cele 22 de filme pe care le-ați citat?

— Voi da un exemplu. Citasem, printre altele, un scenariu pe care îl scrie Eugen Mendir pentru *Mihol loca*. Este vorba de un film comunist. Sper ca într-un timp scurt să avem de-a face cu un film bun. El răspunde unei necesități care la un moment dat a devenit extrem de evidentă, cea legată de solidaritatea pe care oamenii cei mai diferiți au reușit-o ca pe o vocație, într-un moment grav care amenința colectivitatea — mă refer la inundațiile tragice care au avut loc în țara noastră. Un regizor a cerut permisiunea studioului, pentru a filma pe viu cadre care să se înscrie pe linia unor gînduri pe care i le-a impus realitatea însăși. Imediat s-a găsit și un scenariu, foarte dotat, dar altminteri cam inactiv, care a răspuns cu un reflex impresionant acestei necesități și care ne-a dat în cîteva zile un subiect excelent. Și nu este singurul exemplu de acest fel.

— Dar subiectele care imbracă expresia realității curente?

— La nivelul producției studioului nostru,

o primă direcție de preocupări este în prezent aceea a cantității. Se poate trece acum, dacă nu la o sporiare spectaculoasă, în orice caz la o sporiare considerabilă a producției.

În primul rînd în favoarea filmului contemporan, a filmului contemporan ieftin, simplu — din punctul de vedere al producției — în favoarea filmului la care spectatori, înfrînd cu preocupările și problemele lor proprii, să se poată regăsi și eventual să poată descoperi și răspunsuri sau propuneri de răspunsuri.

Avem nevoie de un tip de

Film contemporan tîndru,

de filme legate de problemele specifice, particulare, ale diferitelor categorii de oameni sau colectivități restrînsă, care evident să reflecte într-un grad cît mai înalt problemele omenești și sociale. Pentru aceasta trebuie neapărat mai multe unghieri de vedere, decît mai multe filme. Altminteri, fiecare film de actualitate are de suferit în articulațiile lui intime, se extinde prea mult, devine prolix, încercat și.a.m.d. Deci,

cerința cantității nu răspunde cerința cantității după care cantitatea determină calitatea — deși și acesta este un aspect — ci e legată de posibilitatea artei cinematografice, în totalitatea ei, de a o privi realizată atent, într-un mod concentrat și penetrant în nu printr-o fotografiere sumară, globală, de la distanță.

VI. Studioul ca instituție ideologică

— Ar fi, poate, util să precizăm dacă studioul ca instituție și-a manifestat, dacă el își manifestă opinia, conștient și colectiv, față de filmele de actualitate pe care le produce? Ne putem întreba, de pildă: Andrei Blăier și Șerban Ciocină cu prezentul unui trecut două filme de actualitate — respectiv „Apoi a fost legenda” și „Cădura” — pline de interes, dar și de „probleme”, cu multe elemente de o distanță și rară calitate, dar cu tot altfel aspecte locale în suspensie sau cu trimiteri polemice finalizate. Ca responsabili ai scenariilor, ce garanții aveți și ne puteți da, că unele deficiențe nu se vor perpetua în scenariile pe care le-ați citat?

— Cei doi regizori, făcînd parte totuși din promoții diferite ale instituțiilor, sînt cu deosebire destinați filmului cu probleme contemporane.

Portofoliu autentic înseamnă: scenarii sigure, nu probabile.

De pildă, Andrei Blăier, deși are vreo 37 de ani, a făcut destule filme și e un regizor cu experiență. Mai mult decât atât, în ultimele filme, el a făcut un anumit progres în ceea ce privește limbajul și filmpoziția ideilor.

Un progres remarcabil

Într-adevăr. Mai mult, el a obținut un câștig în ordinea naturaleții reacției, a povestirii, a surprinderii cu o mai mare elasticitate, cu un ochi mai fluent, a întîmplărilor prin care-și trece eroii. Cu toate acestea, într-adevăr, am avut de înfruntat, la discutarea noului scenariu, „Pasarella”, dacă nu opoziția programatică a cuplului scenarist-regizor, opoziția stadiului în care, el înșiși, ca artiști, încă se află. În mod normal, noul lor film nu trebuia să suporte atâtea dezbateri în redacție — dacă la astfel de dezbateri vă referiți, ele se fac, slavă domnului! — dezbateri la urma urmelor cu valoarea de logoritm pentru întreaga noastră producție. Urmelile filme ale lui Blăier și Stolciu, pe care le pot defini ca bune, au suferit totuși de

Oarecare moliciune și aritmie,

care, în esență nu țin doar de tehnica montajului ci, după părerea mea, de gradul de sincronizare a propriilor reacții cu reacțiile sociale, cu dinamismul scenei. Dezbaterile concrete a acestor chestiuni, a necesității aprofundării subiectului, a cazurilor de viață expuse, a problematizării vizate, au preocupat redacția și o preocupă în continuare — și dacă acestea sînt dezbaterile reclamate, chiar dacă ele au un caracter particular — asemenea dezbateri consumă în esență activitatea direcției artistice, la nivelul realizării scenariului și a decupajului.

— Dar dincolo de acest efort de coborîre?

— Trebuie găsite acele forme de organizare, acele forme de viață cinematografică, care să ducă la dezbateri fundamentale, eficiente, cu efecte operative, asupra totalității problemelor care alcătuiesc pînă la urmă suveranul existenței noastre profesionale.

— În ce măsură sînt, în genere, angajați regizorii la rezolvarea scenariilor? Sau ce scenarii au fost

oferite în ultimii ani — pentru a lua un criteriu obiectiv — regizorilor premiați la festivalurile de la Mamaio?

Liviu Ciulea, Ion Popescu Gopo, Iulian Mihu, Mircea Drăgan, Mihai Iacob, Mircea Mureșan, Lucian Pintilie, Lucian Botea, Geo Saizescu, Manole Marcus și alții

De ce fac acești regizori doar un film la 3—4 ani odată?

— Întrebarea are o latură obiectivă, deci profund adevărată. Dar, în același timp, nu că întrebarea ar fi ea formulată naiv, dar ea constată

o stare naivă în care se află colectivitatea regizorilor noștri — starea de așteptare.

Dacă am muta cumva întrebarea într-o sferă mai largă, să zicem în aceea a noțiunii de artist, dacă am racorda această noțiune la condiția particulară de poet, ar fi cam așa: Poetul X, ce temă de poezie i s-a pus la dispoziție?

— Dar studioul nu e o editură, iar...

— Într-adevăr, o anumită inactivitate sau activitate în spațiul de timp prea larg al regizorilor se datorează, e drept, nu numai lipsei de profesionalism scenic și pasivității unor regizori, ci și studioului, faptului că

în raport cu propriile sale necesități, studioul nu a solicitat întotdeauna pe regizorii cei mai talentați, chiar atunci cînd avea posibilitatea să o facă.

— Cum se explică acest fapt?

— Prin confuzia de valori. Apoi sînt foarte puțini oameni, în general, nu numai la noi, capabili ca, singuri, să-și gădească inspirația originală, din momentul cînd au înțeles un idei, înțelegînd în filmul de actualitate, pînă la forma finală a scenariului.

Acestui muncii singulare, trebuie să-i adăugăm o muncă colectivă, de atelier.

Acesta muncă de atelier, de migală, care trebuie efectuată cu răbdare, în tansa fiecărei idei, în ambia fiecărui film, acest efort colectiv, specializat și de durată, este singurul care poate deschide o perspectivă fertilă filmului contemporan. Depășirea prejudecății unicității, a autorului complet și ultim, care este o prejudecată de tip filologic, acordarea tuturor energiei pe direcțiile importante ale creației, este ceea ce are de făcut în prezent studioul și ceea ce aș zice că trebuie să impună înșiși legislația cinematografică, în urma discuțiilor

și aprobării proiectelor pe care juristii studioului și ai Centrului național al cinematografiei le-au întocmit.

— Cum vedeți dumneavoastră

Constituirea atelierelor de creație

— Există mai întîi posibilitatea creării unui portofoliu de idei compus în primul rînd din ceea ce oferă în mod spontan literatură, gazele, revistele, „Treburile organizate” în interiorul studioului o sumă de ochi atenți, care să colecteze aceste idei, apte să sensibilizeze pasiunea regizorilor. Această formă de lucru poate acoperi o parte din necesități. Dar esența problemei rămîne aceea a atelierelor, în alinutul cărora regizorii să fie puși în situația de a avea răsunarea nu numai a filmelor pe care le fac în mod individual, ci și a filmelor pe care le fac în mod colectiv.

— Ce garanții vedeți, prin constituirea acestor ateliere, pentru sporirea spiritului de înțelegere, a productivității, pentru evitarea repetițiilor vechilor confuzii de valori?

— La nivelul unui atelier vor fi obligatorii

contactul și colaborarea directă a regizorilor cu scenarii — ca dimensiune esențială, productivă a întregii activități — raporturile cu criticii ca mai permeabile, rapoartele de lucru, permanente, ca și consultarea unor specialiști ai producției, ai tehnicii, ai difuzării filmelor în rîndurile spectatorilor.

— Formula vechilor grupe se pare a fi eșuat, tocmai din cauza caracterului lor îngust, strict intern, limitat la regizori și redactori.

— E, poate, un adevăr. Esențial mi se pare că în componența acestor ateliere să existe oameni suficienți ca număr, dar neapărat niște spirite ascuțite sub raportul necesităților estetice și materiale ale producției, al finalizării lor ideologice, al exigențelor de maturitate ale unei școli naționale de film, în cadrele bine definite ale culturii noastre socialiste.

Convorbire realizată
de Valerian SAVA

CONCURS

În dorința de a extinde și de a adînci problematica de actualitate a filmului românesc, de a aduce pe ecrane cele mai semnificative și mai emoționante aspecte din realitatea contemporană a patriei, Studioul „București” inițiază un concurs de subiecte și idei cinematografice.

Se recomandă participanților la concurs să se orienteze spre înțîmplările caracteristice ale vieții de fiecare zi, ogîndind universul spiritual al omului de azi, eforturile sale creatoare, problemele vieții de familie etc.

Concursul se adresează scriitorilor, publiciștilor, oamenilor de cultură și artă, tuturor iubitorilor filmului românesc.

Ideile vor fi expuse sub forma unui subiect (5—10 pagini dactilografate) și trimise pe adresa: STUDIUL CINEMATOGRAFIC „BUCUREȘTI”, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65, sector VI, cu specificarea — PENTRU CONCURS — pînă la data de 15 septembrie a.c. (data oficiului poștal).

Pentru cele mai bune idei de film, Studioul va acorda 10 premii în valoare de 10.000 lei fiecare.

De asemenea, ideile interesante, apte de a constitui bază unor scenarii de film — chiar dacă nu au fost premiate — vor fi achiziționate.

Manuscrisele vor fi desemnate și însoțite de un motto. Într-un plic închis, pe care va figura același motto, vor fi scrise numele și adresa autorului.



actualitatea

Godard... Truffaut...

...Cine spunea că „Romeo și Julieta”
e o poveste eternă a lumii?
Cei doi regizori
au ajuns la un subiect la fel de „etern”...

„Poate că acești doi bărbați n-au fost vrednici prieteni. Poate că s-au urî dintotdeauna, deși unul dintre ei îl scotea pe celălalt genial și, în nalivitatea mea, socotesc că un om care recunoaște că altul e genial nu-l poate, simultan, urî. Eu, cel puțin, nu voi înțelege niciodată de ce — în lumea talentelor — cei geniali trebuie să fie neapărat prieteni cu ură. Geniile să fie — precum zice generalul de Gaulle despre statele mari — oameni fără prieteni! Accept mai degrabă că din prietenie poturi numi un mare talent-geniu. Prietenia ne poate aburi ghidarea, poate dilata călățiile, poate împinge exagerarea până la extaz. Ca și învidia, la urma urmei. De ce n-aș admite, deci, că Truffaut îl scotea pe Godard — genial, și-l învindea filmul nu din ură, ci din amieci abuzivă? Inutil a specula.

Ce știu este că acești doi bărbați mi-au fost și-mi sînt prieteni, printre cei cu care am făcut pentru mine „400 de lovituri”, „Pierrot-nebulun”, ideile critice, anii de la „Cahiers...”. Prieteni, desigur! — fiindcă nu-l cunosc și sper să nu-l cunosc vrednic. Am rămas prieten cu cel mai mare prozator român, fiindcă nu ne mai vedem, nu mă mai cheamă la sueta, nu mă mai întreabă la ce lucrez. Îl cîntec, iubesc fiecare rînd al său. Mîle de-aieua. Nu sufar de loc, de departe. Am suferit cînd l-am văzut de-a-proape. Nu orice prietenie suportă prim-planul. Prietenia care rezistă la prim-plan (între bărbați, între femei) se numește altele. Și iată-mă, de cîteva luni, în fața unui prim-plan aparținînd acestei prietenii Truffaut-Godard. E o secvență care mă obsedează mai mult decît un film întreg — din filmele actualității nu mă obsedează mai nimic, doar italicele de cîteva secunde din „Splendoro în iarbă”, care apare aplecînd urea capul spre amăr privind un bărbat înfometat și care descrie, deodată, dintr-un gest, o curbie spre fericire. Dar prim-planul Truffaut-Godard nu mă lasă în pace. Nu mă mai multă vreme, fi căde actualității în filmul vieții mele, al actualităților mele sufletești și al altor scene scrisse zilnic și ratate noaptea

noapte. Eram departe de București cînd am citit interviul lui Truffaut acordat revistei „Nouvel Observateur”, la începutul lui martie. Eram la Frankfurt, și așungînd la această secvență, am simțit imediat că vreau să văd bulevardul Bălcescu, că vreau să o iau la dreapta, pe strădătură dintre fosta Apolonia și Institutul de gaze, unde e instalat telefonul public preferat, că vreau să dau un telefon lui R. lui M., bărbați cu care am împărțit zile de foamă, de panică, de Gogol, de „Război în pace”, și un auto-buz 21 să-mi bruzeze glusul cu care-l întrebam dacă pot veni pînă la Uni-on, la o bere... Vroiam la București, așaaa, la ai mei — din cauza a două vorbeschimbate de doi bărbați la Paris care n-aveau nici o legătură cu realitatea mea. Era ciudat — ciudat pînă la prostie, dar asta era și eu suportat:

— Ați rămas în termeni buni cu Godard?
Truffaut: Nu l-am mai văzut pe Godard de un an și jumătate. E normal. Nu cred că vreau să mă văd. Ultima conversație am avut-o la telefon. Mica cerți bani pentru o poveste cam aventuroasă în care vreau să se lanseze: un film de 12 ore pe 16 mm, realizat de muncitori, pe care îl ăi supervizat. El credea că eu voi merge, am născut. Mă întreb: „Nu pot?” I-am răspuns: „Nu, nu vreau”. Așa, cel puțin, nu exista nici o ambiguitate. Am simțit că nu o să ne mai vedem. El face un altfel de cinema, el consideră că după Mai nu se mai poate face același cinema de care peică pe toți cei care continuă. Dar eu am ales, am mîntos foarte împede, vreau să joc filme normale, așa, vreau normal.

Scena înșăși, e fără ambiguitate; e o an și jumătate. E normal să nu mai vrei să ne vedem. Totul devine normal. Eu vreau să fac filme normale, după ce am distrus filmele normale ale altor ani. Eu vreau să fac filme normale — zici tu — dar eu știu că filmele mele „anormale” sînt pentru mine cele normale. Era o vreme cînd ne înțelegeam, știam ce e normal și ce nu e normal. Acum nu mai știm. Cînd doi prieteni nu se mai înțeleg, e un distrugător al normalului, lucrurile devin într-adevăr

proaspăt, cu alte maluri, cu altă faună, cu altă floră. Cei doi tineri sînt săraci, tenaci și văd pe lună vircolaci. Ei lasă stilul și pun mina pe aparate de filmat ca să-și filmeze vircolacii. Ei dau 400 de lovituri, una mai dură decît cealaltă, una mai frumoasă ca cealaltă. Aruncă bănci în aer, distrug statui și monumente care păreau nemuritoare, compromisi prestigii, au succes, înfricoșează publicul critic și populație, cuceresc producători, cinefilii, inteligente, adjective, își creează armate de fidele, feudale, vasali, sclavi, grupuri de guerilleros pe alte teritorii ale filmului. Cei doi devin nu numai eroi, nu numai bonapartiști, nu numai revoluționari — ci și boagați, și dacă nu boagați, oricum printre degete le curg aurul, dolarii, francii. Din această clipi, cei doi prieteni se diferențiază, devin alții, gîndesc altfel, lucrează altfel... Își despart armatele, credințioșii, prur contracte, fac alte pacte, alte alianțe. În numele unor interese divergente. Fiecare vrea să rămîna integru, demn, consecvent — fără să se atingă de talent. Inuit. Sînt prinși în angrenaj, în sistem. Fiecare vrea să-și apore ideile, pielea, viziunea sau vizioul — se sacrifică, de la sine, fără filozofie, prietenia. A-și apăra pielea înșăși — și ucide sentimentele. A-și câștiga bingul-ul duce la a-și pierde sufletul, chiar dacă ai iluzia că nu ți-ai pierdut talentul? Se ajunge, ca în matematică, matematică la acea inegalitate acceptată: sufletul nu e egal talent, talent nu e egal caracter, caracter nu e egal scenariu bun.

E normal! — cum spune Truffaut. E normal să nu ne mai vedem de un an și jumătate. E normal să nu mai vrei să ne vedem. Totul devine normal. Eu vreau să fac filme normale, după ce am distrus filmele normale ale altor ani. Eu vreau să fac filme normale — zici tu — dar eu știu că filmele mele „anormale” sînt pentru mine cele normale. Era o vreme cînd ne înțelegeam, știam ce e normal și ce nu e normal. Acum nu mai știm. Cînd doi prieteni nu se mai înțeleg, e un distrugător al normalului, lucrurile devin într-adevăr

— Dă-mi banii...
— N-am...
— Nu ai sau nu vrei?
— Nu vreau să-ți dau.
— (Adio!)
— (Adio!)

„Cine spunea că doar „Romeo și Julieta” e povestea eternă și actuală a lumii? Subiectul de mai sus e la fel de etern! — de ieri și azi, și azi și acum. A nu-l vedea la capitolul fiecărui film care rulează azi pe ecranele lumii — avînd ca mobil fie banul, fie pur și simplu puterea — înșăși a trăi pe altă lume decît a noastră. Filmele nu se fac cu prietenie ci cu bani, cu putere; înainte de a avea caracter trebuie să ai bani. Drama nu e aici, drama nu e cine are droptate — Truffaut sau Godard, Newmân sau Oldman — drama nu constă în a desena martirul, niciunul nu e martir, înger, fiecare are droptate, de aceea avem o dramă și nu o melo-dramă — drama mea (și a lor) nu constă în a lege de partea cu sint, cu cine țin (deși de mine copil — ca Don Quijote) vorbind despre comedieni — țin cu cei care n-au bani cînd au nevoie de bani...) ci în altceva: deși inegalitatea e stabilită: arta nu e egală cu caracterul, talentul nu se măsoră în fidelitatea față de prieten, lășitate nu duce la non-talent, mica și marea ticloșie a vieții fiecărui nu e obligatoriu să intervină în ecuația pură a opere de artă — totuși, pe undeva, cumva, apare în adfîcul creației umbra enormă a unui suspans care înșăși talentul — răstoarnă toate aceste formule „inițiale”: nu e ciudat că de cînd acești doi bărbați de talent s-au despartit în aprecierea „normalului” și a „anormalului”, de cînd banii s-au interesat mai mult decît caracterele, de cînd succesul a devenit mai obsedat decît adevărul prieteniei lor, de cînd propria putere — sau „talentul” — au căpătat mai multă importanță decît etc., etc. — nu e ciudat, oare, că de atunci operele lor „normale” sau „anormale” — sau „noue” — au devenit în inspirația lor n-a mai ajuns la „Jules et Jim” și nici la „Pierrot-nebulun”, iar lumea a ajuns să-i privească și să-i consume „normal”, ca pe doi artiști ai secolului normal, ca pe doi minime consumabile, pomele nu mai au nici un haz, iar la sfîrșitul vieții nu au mai nimic „de spus”? Nu vine o vreme cînd ceea ce sacrifici talentul — vremelnicie iubită, trecătoare devotamente, provizorii elanuri, fără importanță în planul artei eterne — se plateste totuși în planul artei? Nu vine o vreme cînd o lășitate — rapidă cît cauterizarea unui neg — se transformă într-o tumoare a opere? Dacă mica ticloșie de azi, dacă porciroșia de mine, dacă simpla lășitate de la sfîrșitul săptămîinii — slăvire, desigur, cu conștiința împăcată că n-au nici o legătură cu arta — sau cum vreau să scriu — în fața „Oooperelor” — se acumulează lent, imperceptibil, fără analiză, deodată, în ciiva ai buni de creație, cancerizată opera, deodată, deodată și — ca în oncologie — nimeni nu vrea și putea spune cînd și de la ce te s-a tras? Dacă trăim într-un secol cînd — revoluționară nouă — în viața artistului e la fel de importantă ca opera, sau mai mult: o influențază decisiv? Dacă stringenta cu care viața imi cere să-mi apar domitația și fidelitatea cu care chiar mai importantă decît o nivelu sau un film? Dacă o ticloșie — mare sau mică — în planul vieții, poate ticloșie o operă? Dacă în sfîrșit — e mai bine să nu te ticloșiești decît să crezi?

Nu se poate replica: tot ce gîndesc e „anorma”, cum spun francezii cînd idilele devin prea patetice. Eu răspund: Foarte bine. E „cinema”, dacă așa spun francezii, dar cine încearcă să facă acest film, filmul mortii unei prieteni între doi bărbați, fără apariția nici unei femei?

Radu COSAȘU

— Sînteți primul cineast membru al Academiei de științe sociale și politice. Aveți o circulație amplă în cîmpul culturii contemporane, atît pe planul creației, al preocupărilor generale de cultură, cît și pe cel al cunoașterii unui peisaj foarte concret, de la noi și pe alte meridiane. Cum se situează, cum se orientează, în acest peisaj, filmul românesc?

— Eu cred că problema de bază a fiecărui stat în domeniul culturii nu este îndrumarea unilaterală, pe discipline sau pe ramuri, ci este politica lui culturală conjugată, de ansamblu. În cazul țării noastre, politica culturală, așa cum este ea ghidată de forurile conducătoare ale națiunii noastre socialiste, de partidul nostru comunist, este o politică de mare deschidere spre viitor și de o mare luare amînte de datele fundamentale ale spiritualității noastre și față de gîndirea contemporană. Instituțiile de stat și persoanele înscrinate cu traducerea în fapt a acestor concepții despre cultură, au înființat această politică, după cum se spune, de la caz la caz. Și aici s-au înregistrat succese, dar și erori, și-riuri de zori, care s-au corijată pe parcurs sau nu s-au corijată încă, dar care puteau fi evitate dacă principiile, dacă concepțiile de la care s-a pornit erau respectate. Prin urmare, în privința politicii culturale de stat aplicate filmului și televiziunii — și leg acestor sectoare, fiindcă legătura lor, pînă la urmă, trebuie să se facă într-un fel sau altul cu țara noastră, sau cu altă mare mult în țara noastră — cred că este necesar ca gîndirea noastră să se aplice mai mult la practica socială a acestei zonei logice, decît la „cazurile” ce survin din ea.

— În ce sens?

— Eu cred că trebuie să ne gîndim la cinematografe — atît la producția cît și la difuzarea filmelor — sub toate formele și aspectele pe care arta și știința lor le include. Ele nu pot fi considerate decît ca un tot inseparabil în contextul comunicării cu publicul. Cultura cinematografică și pe ansamblu politica culturală a statului trebuie să aibă în vedere lucrul acesta. Iar dacă pe alături accesibilitatea înregistrată un gol în raportul emisie-recepție, este vina unei politici culturale care n-a urmărit ca educația, cultura artistică — în speță cultura cinematografică a spectatorului — să poată să se dezvolte la nivelul culturii generale a populației. Deoarece de multă vreme a se spune că orice fel de mesaj este „prins” de orice fel de receptor. Aceasta este una din categoriile adăvîrului relativ de azi. Dacă nu e vorba de o neputință a cunoașterii, ci de o necunoaștere temporară, prin mijloacele educației, acest moment poate fi depășit. Va exista însă totdeauna un grup social mai mic sau mai mare care va accede la acest mesaj — cînd el este autentic omenească — va vibra la el și-l va pune într-un fel sau altul în acțiune (Astenie însă la impoterență). Deci problema accesibilității, în cinema ca și în literatură, este o problemă de educație și pînă la urmă e sîmle de mister, de Ministerele educației.

— Pentru a încerca unele raportări mai precise, cum vedeți dumneavoastră cinematografia românească raportată de pîină la literatura contemporană, la valurile, la direcțiile sale. Există o convergență de preocupări sau poate, dimpotrivă, există o prea mare distanță între ele?

— Nu există nici o pură convergență și nici o infranșabilă distanță. Sînt două preocupări culturale a căror deosebire este evidentă și a căror cooperare trebuie să fie nu mai puțin evidentă. Nu vreau să formulez remarcări cu caracter critic sau istoric la adresa literaturii noastre contemporane. Eu cred că nivelurile de expresie, că varietatea stilurilor, cum se spune în limbaj curent și vulgar — eu așa zice diversitatea personalităților — și mai ales multitudinea nuanțelor în care viața spirituală a acestor personalități este transmisă în poezie, în proză, sînt remarcabile. N-aș putea spune același lucru despre alte înșușiri pe care o cultură națională le sîlectă de la literatura ei într-o anumită perioadă. Anume, despre exprimarea umanității secrete a societății noastre, a umanității ei specifice, în termeni de relații de producție, de relații sentimentale, de relații politice, în termeni civilizației veacului nostru.

— Credeți că această limită e de natură să îngreuneze dialogul, colaborarea de care vorbim?

— Exact. Artă cinematografică, prin toate structurile pe care ea se fundează, este o artă inseparabilă de prezentă efectivă în toate straturile ei, a specificului civilizației unei națiuni, la un moment dat. Ea este o exprimare imediată — și dacă nu este o astfel de exprimare imediată, nuanțată, modulată, cum vrem să-i spunem, ea dispare din film. Pentru că spectatorul cu cartea nu o acceptă altminteri. O acceptă ca literatură filmată, o poate accepta ca psihologie filmată, o poate accepta ca poezie filmată, dar el de la film așteaptă altceva. Așteaptă ca filmul să exprime specificul activ al civilizației sale, al personalității sale, de la înțelesurile straturilor sociale. Or, filmul nostru, chiar atunci cînd nu este un film de bună calitate, dar e conștient, el e conștient și va conține în continuare asemenea elemente. Deci diferența între cele două arte sau forme de cultură constă în momentul acesta, în țara noastră, în aceea că pe cînd mijloacele artistice-culturale de comunicare ale filmului s-au ameliorat mai puțin, iar profundeza lui intenții de a rămîne fidel specificului cinematografic există, sînt evidente, de realitate parte, în literatură, expresia acestor spiritualități specifice a epocii, a timpului, a societății noastre, nu este foarte evidentă, poate că înșușiri ei specifice „literare” sînt mult mai evoluate.

— Ar însemna atunci că cinematografia trebuie să aștepte al moment în dezvoltarea literaturii, pentru a realiza o convergență?

— Nu, nu trebuie. Pentru că vom face greșala în care critica noastră cinematografică a căzut prea adeseori. Aceasta e a transforma în paralelism de feluri generale între artă într-o cooperare inseparabilă, împînșă pînă la identitate. E problema „libertății de creație”. Caracterizarea mai adîncă în literatură, a fiecărui creator în parte, prin opera lui, a fost un lucru foarte bun pentru noi și continuu să fie. Personalitatea este un datum de extremă importanță în cultura noastră, dar ea poate implica, la un moment dat, unele principii — prin mijlocia de a nu înțelege că în conexiunea personalității se naște sîmburele conexiunii naționale a unei culturi, se nasc noile ei structuri.

— Filmul nu trebuie să treacă și el prin acest moment de definire a personalităților?

— Filmul, prin esența lui, este o artă socială, de o mare anvergură culturală. În esența lui, el cuprinde toate aceste atribute de „personal”, „național”, „internațional”. Analiza omului elementar nu interesează decît prin perspectiva omului evoluat. Fără să exclud, deci, cîtuși de puțin, posibilitatea investigației sociale, presupun că aceasta nu este specifică artei cinematografice așa cum vrea s-o facă orice cineast serios — și prin „serios” înțeleg avizat, nu supus nu titlu căror dogme despre estetică, etică ș.a.m.d. Iar cînd zic că filmul este o artă socială, nu înțeleg cîtuși de puțin că el este o artă de sociologie statistică. Este doar vorba de a nu separa omul, prin chipul lui, prin mișcarea lui, prin comportamentul lui fizic și social, de toată această lume care îl caracterizează și îl determină, ca om evoluat.

— Mi se pare că dumneavoastră înșuși aveți nevoie de o definiție a filmului și a propriei lui experiențe de creație și propriu să orientare și înclinări mai puțin să descoperiți filiozile între mișcarea literară și cea cinematografică.

— Legăturile dintre artă și reunierea lor în film, deci teoria filmului ca artă de sinteză.

— Este falsă, dar este insuficientă în clipa în care vrem să luăm ad literam. Eu nu vreau să separ filmul de celelalte arte, dar nu vreau să confund filmul cu celelalte arte în mod exclusiv. Eu zic că un cineast se uită la un scriitor sau la un muzician cu aceeași luare-amînte, cu aceeași înțelegere, de la înțelesurile lui ale muzician sau muzician la alt scriitor sau muzician la alt muzician. Nu neapărat ca să-i urmărească și să-i imiteze temurile sau metodele. Aș numi o competiție, dacă.

— Dar dumneavoastră, vorbind despre celitatea filmului ca o artă socială — care triștește în cîmpul unei culturi după principiile vesterelor comunică — nu credeți că o parte componentă a acestei calități ar fi și o anumită consonanță mai precisă, tematică și de formă, cu literatura țării? Se vorbește foarte mult, să spunem, despre precedentele literare ale neorealismului, în versurile deceniilor anterioare, sau despre paralelismul literar ale free cinemaului, în special cu teatrul englez contemporan. După cum noul val francez nu se poate separa nici de spiritul și nici de formula structurii a noului roman. Sau poate sîntem un caz diferit, pentru că totuși, colaborarea scriitorilor cu cinematografia română este destul de sporadică și se desființază în forme foarte simple, fără specializări și diferențieri practicate în alte cinematografii? Nu s-a ajuns la studiul unei confrîndări, al unei convergențe.

— Pentru că nu toată lumea se poate exprima la fel de bine în mai multe arte. Eu cred că în cinematografe nu se poate exprima bine pe sine înșuși decît scriitorul care s-a găsit pe sine înșuși pe deplin, în literatură. Asemenea cazuri, noi avem foarte puține.

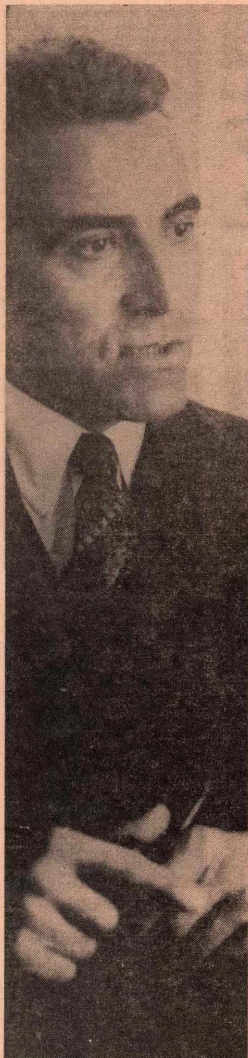
— În genere însă marile experiențe cinematografice — mă refer la curente, la școli — nu se bazează pe trecere directă a scriitorilor în cinema — sînt doar cîteva cazuri. De obicei sînt

Accesibilitatea
în cinema
ca și
în literatură
e o problemă
de
educație.

Arta
cinematografică
este
inseparabilă
de specificul
civilizației
unei națiuni.

Colaborarea
filmului cu
celelalte arte
nu trebuie
impusă
pînă la
identitate.

gheorghiu: școala națională de film?



Să ne oferim șansa succesului...

mlitudinile se fixează prin personajii proprii ale filmului, care intră în consonanță cu alte zone ale culturii naționale.

— Aici e o problemă mult mai serioasă, mult mai profundă. E o problemă de politică culturală și revin la asta. Vreau să spun că nivelul general al expresiei noastre „literare” nu este suficient de apropiat de necesitățile tehniciilor actuale de comunicare din lume și chiar din țara noastră. În raport cu circulația ideilor care reprezintă în gândirea mondială, astăzi, o rațiune impresionantă — vezi futurologia — zone față de care literatură noastră, din motive de puțină informare, de prea puțină contacte cu radio-televiziunea ș.a.m.d., sînt puțin devansată. Încercarea de a fi un mic Dostoievski în secolul 20, sau de a limita niște formule din anii trecuți ale unor scriitori la care accedem prin versiuni românești, deci cam pe ocolite, sînt demne de luat în seamă, dar uneori întristătoare. În acest caz este greu să te transpui în climatul de tehnicitate vie pe care îl reprezintă cinematografia și televiziunea. Aceasta în primul rînd.

Cealaltă problemă este că regizorii noștri n-au reușit, la rîndul lor, să-și facă un antrenament filozofic și cultural deajuns de bun ca să găsească puncte de contact cu cei mai avizați și talentați scriitori sau gânditori contemporani pe care-i avem. În ceea ce privește „tehnicile” lor, ale regizorilor, eu fără îndoială am puțin lucruri de spus, însă subtilitatea transpunerilor lor, în nuanțări omești, n-a cîștigat prea mult în ultima vreme. Ei suferă de pe urma unei tineretii greu de recuperat, tineretă în care acumulezi o mare cantitate de experiență intelectuală și de viață, datorată unor contacte directe, dese, multiple, de lungă durată sau fulgurante, cu alte medii decât ale tale. Și reușita lor în aceste contacte mi se pare că n-a fost întotdeauna optimă. Poate că nu s-a protejat deșigur clipa deliberării și a meditației, și eu m-am cîntă desori de această opacitate mediocră față de sensibilitatea lumii înconjurătoare. Ei n-au reușit decât prea puțin un „transfer al eului” în personalitățile ambiate, pentru că s-au ocupat prea mult sau prea puțin de ei înșiși, reduși la „ce mai lucrăm”, adică la propria lor „tehnicitate”.

— Mi se pare că, așa cum e firesc în cazul unei arte care traversează momente dramatice ale genezei, confruntându-se cu probleme grave, apoi definit cu precizie unele stări de lucruri, altă într-un cîmp, cît și în celălalt, aducînd discuția pe un teren foarte real, cum se pot mișca atunci lucrurile mai departe?

— Lucrurile sînt mai complicate decât par la prima vedere. Pentru că de o parte și de alta nu avem de aface cu grupuri compacte, consti-

tuite, care ar trebui doar să fie puse în contact: cinești, regizori, lucrătorii din televiziune — și pe de altă parte scriitorii. Nu. Preocupările lor se adună, se întretaie, se interferează, există vizibile confluențe, relații „de la om la om”. Atitudinea fiecărui autor față de opera lui trebuie să semene cu atitudinea celui alt autor față de opera lui, chiar dacă operele în sine (literare, cinematografice, etc.) nu seamănă. În clipa în care aceste atitudini coincid, puncta, poarta s-a constituit și ei vor putea conclucra asupra unui subiect pe care-l vor hotărî împreună. A avea atitudini similare, afinități — cum se zice — aici este problema cea mai grea. Aceasta înseamnă apitudini similare, înseamnă o voce culturală, socială, similară. Înseamnă niste idealuri de comportament și de civilizație similare, înseamnă o viziune istorică similară. Deci este o problemă de formație, mai puțin decît una de exprimare. În clipa în care formația social-culturală este comună, conlucrarea se va produce, cu diferențele de temperament pe care fiecare le va aduce, în mod obligatoriu. În această cooperare. Or, în momentul de față, eu cred că raportul dintre literatură și cinematografie, pe de o parte, și științele social-politice pe de altă parte, nu este suficient de strîns și de bine valorificat, iar, în al doilea rînd, ceea ce se petrece azi în țara noastră și peste hotare, prin prizma politicii interne și externe a țării noastre, nu bate suficient de tare la porțile atenției și ale unora și ale altora, pentru ca aceste confluențe să se producă sub auzurii cei mai buni pentru „școala națională”.

— Dor pentru viitorul apropiat?

— Să reunim anumiți scriitori cu anumiți regizori între care există o anumită afinitate, iar cooperarea spiritelor avizate din cinematografie, din literatură, din critică, să se producă de așa natură încît această coeziune, odată realizată, să-și asigure audiența și să nu facă din două personalități o singură personalitate inexpresivă. Momentul acesta trebuie dobîndit printr-o cooperare îndelungată, nu neapărat prin numărul de filme, ci prin conversațiile și relațiile colegiale între cei care vor să creeze această operă care se cheamă filmul, ca unitate și cinematografică, ca parte a culturii unei națiuni. Asta intră și în raza de acțiune a Asociației cineștilor.

— Poate că multe virtuozități există și ele nu sînt simulate, sînt de către producător.

— Aici este, de asemenea, o problemă de politică culturală.

— Producătorul de film este destul de vag definit la noi.

— E o chestiune asupra căreia eu nu am nici un dubiu. În clipa de față, producătorul reprezintă în cinematografia mondială un element de pondere absolută. Într-o cinematografie socialistă, dată fiind diferența criteriologică, chestiunea se pune în cadrul politicii culturale generale a statului.

Se constată că din acest punct de vedere noi stăm încă destul de precar. Și să nu uităm că nu se poate crea în cinematografie, ca și în poezie, suficient de bine dacă nu se creează suficient de mult.

În momentul de față, în poezie și în plastică se creează enorm, față de cantitatea reală de lucrări bune. În cinema se creează foarte puțin, dintr-o viziune din trecutul apropiat, profund eronată după părerea mea, că „mai bine puțin și bine”. Niciodată — și cineva a spus-o foarte clar — dacă nu există cantitate, saltul calitativ nu se produce, iar pe de altă parte, este vorba de a scoate la iveală toate forțele creatoare posibile, pentru ca această cantitate să producă nu doar o șansă pentru un talent potențial, izolat, ci o școală permanentă de afinități colective.

Am început să patronăm Festivalul Internațional, Atenția, la nivelul lor. Producătorul național este un „internațional” fără vîlvă; echipa lui din studio și de pe piață trebuie să cunoască bine conjunctura mondială a produselor respective. Mulți coechipieri ai producătorului național nu mai corespund competiției. Deși ies mereu la aplauze cu realizările lor din off-side, galeria a început să-i fluieră. Respectul față de munca și talentul fiecăruia exclude în primul rînd suficiența și include în primul rînd modestia, dimensiunea exactă a oricăreia care intră în circuitul producției. E nevoie de o informare mai bună și de o participare mai calificată. Dar aceste imperative (morale) nu pot intra în teoria producătorului național, decît după ce contactul său cu te-a fost filmul nostru ieri și cu ce este filmul altora azi. Il va putea împiedica să zică un da sau un nu contraindicat, despre filmul nostru de mine.

Cum zicea un personaj din „Morometii”: „Este o problemă...”. De fapt, nu e niciuna, fiindcă țara aceasta n-a dus niciodată lipsă de oameni practici și inteligenți și totdeauna nici de caractere. Să le căutăm și să le oferim șansa succesului. Talentul nu va intra și să li se alăture; e o lege străveche asta, a mecenatului. Sau poate că mă înșel.

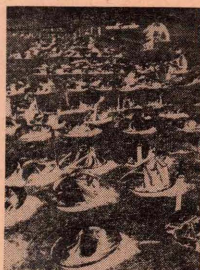
Val. S. DELEANU

FOTO DRAME

7 lăzi de frucola

Mama natură glumește. Făgărașul zimțuit își oferă poala darnică plină de minunății și clorofilă sănătoasă. Mama natură se ține de goții, înserind, în contrast, naze de soare de care astăzi nu este nevoie. Conform „planificării” era necesar: ca la polarele munților să fie pică, creasta lor abia să se întrezărească, iar deasupra creștelor să fie negură. E soare și nori deși, Cumulus, do-ți vine să-i tai în calupuri pătrătoase și să-i dai la rate. Peste 500 de caji au insolatie dinlăuntru coada, moale, în dreapta lor. Se filmează și pe cîmpul de luptă și-a făcut apariția un cărucior prăjit și cu papte lăzi de frucola, fierț să-ți frigă limba. Adăug acest „amănunt” pentru că în atmosfera de iad a filmării este de neconceput ca cele papte lăzi cu sticle să fie împărțite la 5.000 de luptători. Altfel deocamdată despre acest „mic” capitol ignorat de atîta vreme, pină la exasperare. În general, se observă, fără a fi un observator de specialitate, că acest serviciu, căruia i s-a spus de producție, suferă cumplit de dureri de dinți, și nimeni nu se dăruiește de ce dumnezeu nu-ți tratează, sau nu i se tratează odată pentru totdeauna, cariile.

A. Mih.



Un cazan pentru fiecare...

Igiena morală a sălii

Sînt săli în București unde te nemulțumești scîrbitul scaunelor, proiecția de proastă calitate, lipsa de aerisire. Dar săli și altele (din fericire puține la număr) unde te deranjează profund ambianța în care se

desfășoară spectacolul. „Dacia” este una din ele (a doua, despre care am scris cu alt prilej, este „Tîmpuri Noi”). În această sală cu „oferă” principalul „spectacol” îl oferă publicul. Din păcate, un spectacol cu totul dezagreabil. O mulțime de „fete” bulevardiste, o mulțime de pierd-vară se înghesuie, vociferă, zăpăcile pe toate tonurile. Un dute-vino perpetuu însoțit de uși trînte din minut în minut completează vacarmul. Ideea cu spectacolul în continuare o fi ea rentabilă, dar este sigur opusă unei reprezentări de cinema desfășurată în condiții civilizate. La „Dacia” e nevoie urgentă de curățenie. Dar pentru asta nu de mătură e nevoie, ci de altceva.

Al. R.

Cum difuzăm filmele noastre

Este vorba de premierele obișnuite ale producțiilor noastre, premiere care au loc la cinematograful „Republica”. A devenit îngrijorătoare ostidia cu care, de fiecare dată, nu știm să oferim filmelor noastre climatul necesar bătăii. Geoaștreclama, adică trei panouri mari și urite expuse în cîteva locuri cît mai ascunse priverii, geaba și fluturări lipite pe geamurile troleibuzelor între viu coloratele prospecte „Cumpărați mobila de buclărie Modul” sau „Evitați abuzul de medicamente”. Geaba tot, pentru că spre exemplu, în timp ce la „Republica” avea loc premiera filmului „Legenda”, alături, la „Patria”, în cea mai mare sală de cinematograf din țară avea loc în aceeași zi premiera filmului „Rolls-Royce-ul gabeln”, un film carocare, dar cu o distribuție care include cîteva monștri sacri, cîteva vedete, plus nume de cert viitor... Exemplele pot continua: „Baladă pentru Măruța” era la concurență cu violenta melodramă „Păcatul dragostei”, „Prea mic pentru un război al de mare” cu „Stăpîn pe situație”, „Căldura” cu tandemul Taylor-Burton din „Femeia Ind-rânică”, iar „Războiul domnițelor” cu „locul care ucide”, „Valea pîșpiorilor” și „Wingetau în Valea Mortii”. A fost și o excepție. În năma în ce privește sala la „Patria”, „Baladă” era strategic înconjurat de „Mai periculoase decît bărbății”, film găzduit de „Republica”, Sala Palatului și „Lucafașul”.

Să nu se spună că acestea sînt doar simple coincidențe care nu au nici o repercusiune în alte condiții, protecția filmului autohton e îngăferată. Noi cerem un climat favorabil pentru ca spectacolul bucureștean să știe,

„să simtă” că evenimentul săptămîinii e un film românesc. Slavă domnului, în decursul unui an e destul timp și pentru filme străine, fie ele, chiar și — toate — filme bune. Destul timp și destule săli...

Tudor STĂNESCU

Splendoare fără splendoare

Nu dintr-un prea îndemnată joc de cuvinte am pus acest titlu, ci pentru că el este sugerat de o situație reală. Filmul se cheamă „Splendoare în lărbă”; el a fost văzut și apreciat de un mare număr de spectatori care, probabil, că nu s-au lăsat convinși să intre în sală de așig care ar fi trebuit să li-l recomande. Pentru că cele două minime cenșii, împlerite pară într-o rugă și încremenite astfel de o lovitură nemlăoasă ori de vreo explozie atomică a cărei clupcă ar sugera mai degrabă, ar fi fost poate mai nimerite să dea glas ororilor Hiroșimei și nimicirii decît zbuciumului și toșni profunde vitalității a preșonajelor filmului lui Elia Kazan.



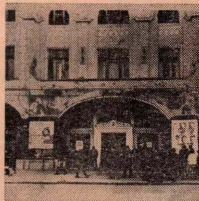
Așigul n-are într-adevăr nîd o legătură nîd cu adevărul filmului, nîd cu splendoarea. În materie de așig nu sîntem la prima cîrmnare, deși promitem să ne schimbăm o-pinia atîcînd nîd se va oferi prilejul.

Așteptăm, sperăm, dar nu ne vom abține să comentăm așigul de film, pozitiv sau negativ, după caz.

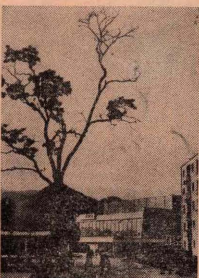
„Vechi edificii” Atenție!

Cui trebuie să explicăm că o clădire veche, frumoasă ca stil — și stilul, știm cu toții, este legat de

tradiție, e un bun al nostru? Față de acest bun care se cere îngrijit și ocrotit himeni nu se simte obligat? Toropaulul ignoranței vatămă notiunea tradițiilor sub masca „noului” și confundă notiunea de a ghîdi vechi cu clădirea veche dar frumoasă, care trebuie: ocrotite, restaurate în culorile vii de cîdnoară. Aceșii „factori” care într-un or al nostru au togit un pod făcut de celebrul inginer Eiffel, tîm din Baia-Mare să lase locul de lîngă hotelul „Minerul”, în care se află un vast cinematograf, într-o continuă macerare a timpului. Trăm din exemplul, pentru că altfel vîd că nu se înțelege nimic. O vastă sală cu fîrde și staluri, cu colanade pline de tranșări din gips, se topește într-o mizerie urt mirositoare. Simți acest lucru imediat, deoarece Baia-Mare, oraș plasat lîngă munți, are aer grozav de bun. De altfel așa se și explică de ce simțul rentabilității a acest cinematograf zace pe undeva, lipsit total de chef.



În continuă macerare...



O sală de învidiat...

Nimeni nu restaurează nimic! Doar miras de mucăgi, plazeatoare care bijlie într-un loc întunecos și un pogan de sală cu treizeci și doi de spectatori într-insă. Despre celălat cinematograf, nou, „Dacia”, pot afirma cu mîna pe inimă că cei de pe Broadway i-ar învidia pe cei din Baia-Mare că au o asemenea clădire.

A. M.

Se
filmează
la
Constanța



Expresia ușor încruntată a lui Ștefan Sileanu (centru, pe scară) nu trebuie să inducă în eroare pe nimeni. E menită doar să accentueze, prin contrast, veselie debordantă și contagioasă a grupului de tineri ce-l înconjoară. Pentru că veselie și entuziasmul domină, în realitate, fără umbră de încruntare, atmosfera echipei de la coproducția româno-sovietică în regia lui Francisc Munteanu, «Cîntecele mării». Cîntecul și voia bună îi însoțesc pe cineaști, pretutindeni. Prin Moscova și București, la Constanța și la Soci, muzica și dansul îi antrenează în egală măsură pe cei ce lucrează ca și pe spectatorul de ocazie. Pe vapor sau în troică, prin vuietul valurilor sau în tropotul cailor, melodiile te fură, te invită să le reții, să le fredonezi. Tinerețe și energie, ris și mai ales muzică, multă muzică va oferi spre destindere publicului «Cîntecele mării». Regretăm că unul din nenumărații pescăruși ce se roteau în raza portului Constanța și-a luat zborul cu o clipă înainte de a fi immortalizat alături de o parte din interpreții filmului.



panoramic
'70

EU, TU ȘI O U

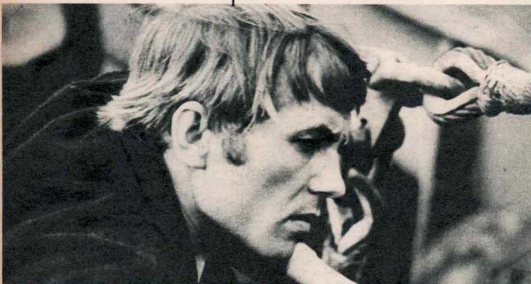
Curiozitatea
marinarilor
și a docherilor
din portul
Constanța
oferă
zilnic filmului
un prim lot
de spectatori
în
avanpremieră



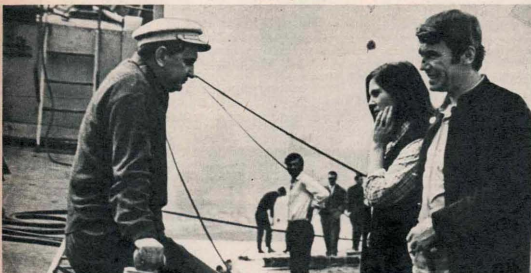
E plăcut să faci o comedie muzicală?
Valea Marianova



Un suris ușor de recunoscut
Natalia Fateeva



Cealaltă față a zimbitorului
Dan Spătaru



Între două cadre.
Francisc Munteanu, Anca Pandrea, Dan Spătaru



«Noi, laicii, nu ne balem capul cu dificultățile»
Mirela Ghițescu, studentă la I.S.E.

Hossu, Paulhoffer și Sileanu,
colegi, prieteni, parteneri



Între-acolo... Suerte, Siba, Brescia, Caransebeș... Izu-mi Maru... Vapoare pretutindeni... Ori-zont sufocat de port la mare... Constanța. Poteci cotate, ocolite, printre mașini și baloturi. Pe aici — spun toți — scurtăm drumul. Trecem printre șine, peste șine, din nou legăm și dezlegăm poteci. — «Atenție, mai uități-vă puțin sus, să nu vă lovească ceva!» exclamă, gazdă grijulie și ghid providențial, directorul filmului, Beigolu. Mă-neacă praful — firesc, undeva deasupra se încarcă grău. Mă surprinde mirosul — era de așteptat, vasul din stînga e un petrolier. «Panoramez» cu privirea ca să găsec ceea ce caut. Aproape îmi

pierdusem nădejdea să găsec ceea ce căutam de vreo două ceasuri — echipa de filmare — cînd, în vacarmul de sunete străine, disting unul cunoscut, uruitul, atît de dulce în această clipă, al grupului electrogen. În sfîrșit. Pe vasul «Tulcea» se filmează în plin.

Întîi a fost muzica

lui Temistocle Popa și a lui Mark Fratkin, a măturisit într-un moment de răgaz Francisc Munteanu. De fapt, întîi a fost Dan Spătaru, pentru care s-a scris muzica. Toată povestea e doar un pretext, pe cît se poate original și amuzant, pentru a-l filma pe Dan Spătaru cîntînd cele 14 excelente melodii, în compania fermecătoarei



UMERELĂ

Soare, apă, muzică.
Se dansează, se filmează
pentru «Cintecel mării»,
coproducție româno-sovietică.

Natasa Fateva. Și pentru a ne dispune, dar după felul bândă cu muzica despre care Temistocle Popa bombăne cu năduș și minărie totodată: «m-am chinat în teozofia mării să fac în așa fel, încât să poată tăia de oriunde, după cum e nevoie la montaj». Ceea ce pe noi, laici, nu ne frământă cliși de puțin. Noi reținem doar temele, leit-motivele. Nu ne batem capul cu dificultățile de compoziție, orchestrație, durată și sincronizare. Așa că plecăm fredonând ușor «Eu, tu, și o um-bră-lă...», pentru ca, peste un ceas, înfrinându-l pe Cornel Patrichi, maestrul de balet al filmului, să-l audu fredonând aceeași melodie: «Scrie formidabil de simplu, dar după ce ai ascultat o bucată, te urmărește, și te înțepă în auz. Cred că o să împart dansatorii în patru grupuri — efectul e mai puternic. Și așa vrea ca ritmul să fie marcat și de apărut, prin cît mai multe mișcări de apărut».

Play-back

Încă nu e loc potrivit pentru anticipații, așa că să ne întorcem la pentru un moment abandonat vas «Tulcea», actual platou de filmare. Izbitoră — atmosfera entuziasă și vitalizantă. Soare, apă, muzică. Se dansează, se filmează. Jur-împrejur numai tineret îmbrăcat în culori vii, vesele. Se pare că e o plăcere să lucrezi la o comedie muzicală. «Stop! Muzica se oprește. Zumbăritul aparatului de filmat de asenim. «Toată lumea înalță Gata! Motor! Cadru 54 dubla 3. Play-back! Porniti!... Stop! Încă una! Se trag multe duble, pentru că e nevoie nu de unul, ci de două negative, unul pentru sovietici, celălalt pentru români. Se vor face două montaje independente. Este o vreme superbă. «Știi că pînă ieri, în fiecare zi se lăsa pe la ora 14 o ceată cu noi mai vedea nici la 3 metri? Nici vorbă de filmări după amiază». Nu, nu știam. Totuși se desfașoară atât de firesc, de legal. Totuși se simte o nuanță de încordare, de crispare. Oricum s-a întâmplat, astăzi trebuie terminate cadrele de pe «Tulcea». Vasul pleacă mîine. De altfel, trei dintre actori pleacă astăzi. Anca Pandrea are repede la Craiova, Ștefan Sileanu are spectacol la Sibiu, iar Emil Hossu la București. Mîine o să aibă de filmat numai Reka Nagy cu Peter Pauhofer. Așa că cel trei foști colegi de facultate, Ștefan, Emil și Peter, pentru care «Cintecel mării» este o mîndrită ocazie de a fi din nou împreună, vor fi pentru cîteva zile risipiți.

Dar deocamdată, astăzi, sînt încă alături și se filmează. Se filmează cît se poate de repede, cînd o blendă, sun, în stingal Gata! — dau plecare operatori A. Senkov și Iolanda Cen-Fen-lu, «Motor! Stop!» O figurantă a venit cu un pulover de altă culoare decît i s-a cerut. Ecaterina Iliescu — asistentă pictoriei de costume Nelly Merola — se enervează fără putință

de-ndreptare. Altă figurantă a schimbat ordinea intrării. O a treia a făcut plăjă și s-a bronzat. «Nu e record! Atenție la record! Aveți grijă de record!». Rodica Constantinescu — asistentă — se încruntă — pentru a cita oară? Ion P. Ion — asistent — se agită. Mihai Constantinescu — secundul — comandă autoritar pentru a cînta oară: «Toată lumea înalță! Oscar Coman — inginerul de sunet — scăpat de comanda «Play-back» înregistrează în schimb pentru a cînta oară aceeași bandă-ghid. «Motor!... Stop! Singurii care se gîndesc la ziua de mîine sînt directorul de producție Sionida Caracaș, care trebuie să asigure cele necesare filmării și scenograful Giulio Tincu — care trebuie să aibă decori gata la vreme. Măreș calm, Francisc Munteanu își folosește din plin ziua: «Motor!... Stop! E plăcut să faci o comedie muzicală, dar nu chiar în felul în care ne imaginăm noi din afară. Se părăsește portul. Mîine «Tulcea» nu va mai fi aici. Rămîn Izumi Maru, Caransebeș, Siba, Brescia, Suerte... Cîteva zile.

«Sper să iasă cît mai prost»

DA, oricît ar părea de ciudat, aceasta este suprema dorință manifestată de Francisc Munteanu în legătură cu materialul filmat pînă acum și de-acum încolo. Să iasă prost, adică nefiresc, artificial, sarjat și naiv. Pentru că filmul său vrea să fie nu o comedie muzicală, ci o parodie a sablonului de comedie muzicală.

Hazul nu va izori atît din gag-uri, cît din comentariul lor. Momentele grave vor fi subliniate grav, iar cele melodramatice — profund melodramatic prin insurseri ce vor funcționa pe post de contrapunct comic. Vînd-nevînd, spectatorii vor fi obligați să refuze apa de rose. «Cintecel mării» tînde să se închege, pe măsură ce se adună materialul, ca o farsă pe care actorii o joacă mai degrabă între ei înșii, spre propria lor derută și spre propriul lor amuzament. Cu seriozitate, deși nu fără voie bună, e tratată numai muzica, tot muzică.

Încotro?

Și pentru că iar ne-am lăsat atrași pe panta anticipațiilor, să mai adăugăm cîte ceva. După terminarea filmărilor de la Constanța, echipa se va îndrepta din nou către Moscova, Leningrad și Soci. Pentru autenticitate atmosferică, secvențele drumului spre Soci vor fi filmate pe un vas ce se va afla chiar în drum spre Soci. Să le urăm ca ploaia să nu le tulbure peregrinările, norii să nu le-ntunece seninul și, considerînd sfîrșitul (care în acest film — n.n. — este un obiect) deja găsit, să dăm glas ultimii curiozități față de Francisc Munteanu.

După «Cintecel mării», va veți îndrepta spre ce anume?

— Sper că spre «Încotro?», un scenariu mai puțin vesel, la care țin foarte mult și-mi doresc de multă vreme să-l văd ajuns pe platou.

Eva HAVAS
Foto A. MIHAILOPOL

«Cu sau fără transofactor, cadrul trebuie tras astfel»,
hotărăște regizorul Francisc Munteanu



TV

Am așteptat să vedem, pus la locul ce i se cuvine, am așteptat apoi — dezamăgiți că încă nu văzusem o consemnare pe măsura meriului — am așteptat așadar să vedem, fie și cu înfrîngere, reținut ca un moment de virtuozitate cinematografică, filmul de montaj realizat pentru televiziune de Eugen Mandric: filmul despre cel de-al doilea război mondial. Televiziunea a avut un mare merit — al inițiativă — și o mare vină, de a nu fi știut să-l exploateze cum s-ar fi cuvenit. (Prima parte a fost prezentată la o oră mai convenabilă,

Un mare film pe micul ecran

cea de-a doua în liniștea miezului nopții ceea ce, într-o zi de lucru, imbie mai mult la odihnă decît la meditație).

Filmul acesta ar trebui, după modesta noastră opinie, reluat de televiziune și, poate, dat și în rețea într-una din săli. Pentru că din frîntritura de jurnale și curente cinematografice ale apărădului care e zguduitor timp de patru ani lumea și s-a lîns pe aproape toate meridianele, autorul filmului de față a știut să releve imaginea unei lumi așa cum nu poate fi ea desprinsă numai din jurnale, fotografii ori do-

cumente și nici din literatură, fie ea și cea mai lucidă și mai perspicace, a vremii sau despre vremea respectivă. Evenimente, oameni, înfrîngări se prezintă în acest film în obșnuitul ritm și succesiune de imagini, dar peste toate este prezent și pregnant comentatorul. Spiritul viu al gazetărilor, conștiința vie a epocii sale, extrage din ceea ce este caracterizant, culege și leagă între ele firele ascunse și absconse ale unor înfrîngări militare ori civile dispartite, care au căpătat apoi sensul unui curs istoric devenind evenimente, simboluri ale

unei epoci. Artă unul film care nu este de ficțiune sînt în emoția umană și spirituală pe care o poate trezi un fapt obșnuit, un fapt real privit în ceea ce are el nevizibil, considerat în semnificația pe care a căpătat-o în raport cu ceea ce la vremea lui nu se putea bănuși sau presupune. Aceasta introspectare a epocii războiului mondial — cu ceea ce s-a stînc odată cu ea sau a rămas îmbrăcînd alte veșminte — este opera comentatorului unor imagini autentice. Și această operă este o adevărată artă a gazetărilor cinematografice.

M. AI.

INICOTRO



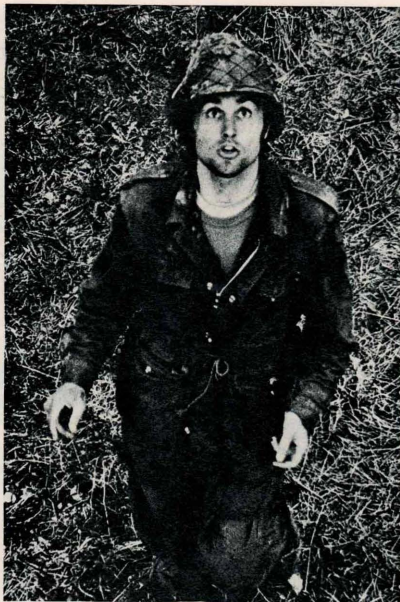
Nu, festivalul din Berlinul occidental nu beneficiază nici de ispite exotice, nici de prea deosebite atracții turistice. El nu are de partea sa nici reputația Costei de Azur, nici miturile lagune venețiene. El se desfașoară în fragmentul unui oraș zbîrnîtor, dezodorizat, corect, disciplinat. Press îl dă o atenție destul de mare. Organizarea este ireproșabilă. Competiția nu are intimidări, dar e riguroasă și impune prin cadru (Europa Centre, sediul festivalului, e un complex arhitectonic de 22 etaje, cu 60 de prăvălii, galerii, baruri, restaurante, cabarete, planetarium, două cinematografe, piscină, patinoar, sauna etc.).

De la Lilian Harvey la Fred Astaire

Amator de vedete (anul acesta Mireille Mathieu a fost invitată să cînte pentru balul tradițional, iar Udo Jürgens a dat un show pentru amnarea atmosferei) vizitat de vicioare, prezente sau foste vedete (Mylene Demongeot, Eddie Constantine, Sylva Koscina), festivalul nu mizează totuși pe numele de așf decît pentru reuniunile mondene sau pentru a alimenta nostalgia unui anumit public (de pildă se deschide o expoziție de fotografii comparative «Els» cu 30 de ani în urmă și azi. Kristina Söderbaum, îngrișată și îngroșată, nu e o fermieră care-și aduce produsele la piață — așa cum s-ar bănuia după pozele expoziției. E fotografia la München. Lilian Harvey, genul blond al comediei vieneză, blond și poligol — turna de două sau de trei ori același film schimbînd partenerul, pentru ediția engleză și franceză — Lilian Harvey se stinge pe Riviera. Asta Nielsen își revine după pierderea copilului și — copilul a murit a cîm trei ani în vîrstă de 67 de ani — și se recăsătorește la 88 de ani. Gustav Fröhlich trăiește în Elveția. Ziariștii spun «din golia unei palme pe care i-ar fi dat-o cîndva lui Goebbels etc.» Cîne-mateca organizează parul cu festivalul o retrospectivă Fred Astaire — Ginger Rogers (o, ce tonică această cură de naivități voioase: o, cit de dulce simplitate în acele comedii «s sofisticate» cu băi în spumă, ce îndrăzneală să-și arși umărul! — cu alcovuri matlașate cu satin, cu life-boy-ul care aduce un buchet mai înalt ca el, cu căștile lui dădî și bărbații în smoking, cu transatlantice super-lux și impresarii gălăgioși. o, cit de reconfortînd înconștiența acelor vremuri patriarhale cînd negri nu aungeau pe pinză decît ca servitori tandri și melomani.

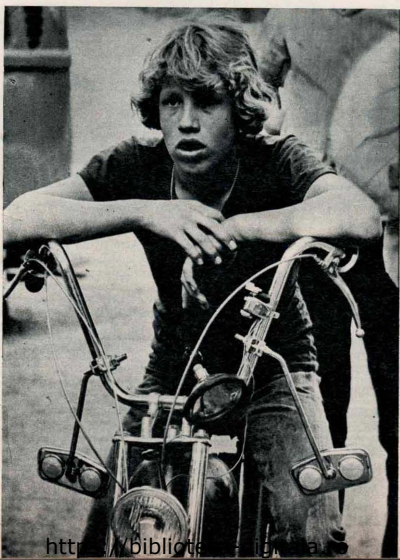
Successul insuccesului

Toate acestea nu alcătuiesc decît un învelis mai mult sau mai puțin pitoresc. Publicul sensibil la cultul vedetelor și la romanțurile istoriei cinematografice se restrînge și e în mod vizibil căzut în dizgrație. E clar: festivalurile încrețesc și mai fle festivali. Ele sînt pe cale să se transforme în forum. Ele sînt din ce în ce mai dezinteresate de dans, din ce în ce mai interesate de dezbateri. Festivalul din Berlinul occidental a eșuat anul acesta. Polemice provocate de filmul «O.K.» au dus competiția într-o stare de criză (demisia juriului și pe urmă a direcției), protestele ziariștilor, retragerea ostentativă din concurs a o serie de regiștori, toate ca semn de desolidarizare cu președintele juriului, care depășindu-și atribuțiile, a criticat faptul că a fost acceptat în concurs «un asemenea film», adică un film de demascare a unor orori săvîrșite de soldați americani în Vietnam. Neînțelegerile au făcut ca festivalul să-și închidă porțile înainte de termenul fixat și — paradoxal — acest prim insucces a fost socotit ca primul succes istoric al unui festival care de douăzeci de ani nu izbutește să acapareze o atenție specială. Eșecul ediției din acest an a făcut să se discute despre Berlinădă mai mult decît oricare succes din edițiile precedente. Contestat, festivalul este azi infinit mai stimat, pentru că toată lumea a avut sentimentul că «ceva fierbe» acolo.



Filmul care a provocat scandalul: «O.K.»

Filmul surprizelor: «O poveste de dragoste suedeză»



Ce anume?

Din mulțimea reacțiilor — unele anarhice, nihiliste, contradictorii — este destul de greu să distingi poziții bine conturate, dar se poate surprinde direcția unor porniri, se poate intelege intructivă încoace hotea vîntul.

Așa cum s-a întîmplat la Cannes, așa cum se va întîmpla fără îndoială și la Veneția, festivalul din Berlinul occidental a demonstrat și el (cu zgomet și furie) că vîntul bate cu toată vîrta în pinzele filmului politic. Imi vine să adaug numai și numai în pinzele filmului politic. Această preferință face parte dintr-un proces mai larg pe care festivalul nu face decît să-l pună mai bine în evidență: conștiința cinematografică a lumii occidentale se radicalizează, se indignează, se lasă cuprinsă de o minie din ce în ce mai violentă. Relativa prosperitate a unor medii nu mai este un argument de calmare, ci unul de înfrînare suplimentară, pentru că acești oameni care-și contestă societatea natală, vîd în confortul înconjurător un anestezic al conștiințelor. Pleacă în week-end — spun ei — ca să scîpăm nu numai de aerul poluat, ci și de remuscarea Blafrei. Alergăm cu automobilul ca să fugim nu numai de oraș, ci și de noi înșine. Casa de la țară ne liniștește și nervii, dar și conștiința. Udim florile de pe terasă, ca să uităm că udim pămîntul cu sine. Tînem cură de slăbire ca să uităm că sînt oameni care mor de foame. Facem filme sofisticate ca să uităm că locuim în cinetă în care atîtea vieșuitoare nu știu să plătesc.

Eden cu coca-cola

Această stare de spirit a creat averseune față de cei trei «is»: intelectualismul, individualism, intimism. Alain Robbe-Grillet a fost fluierat cu o patimă poate disproporționată și criticii care alăudă îl tîneau isonul s-au asvîrit cu se poate ultimul lui film: «Edenul și după aceea» — nu numai pentru că acest film este destinat și voit exotic, ci pentru că «Robbe-Grillet nu înțelege», pentru că a încremînt în vechile-obsesii, pentru că spune odată, poate nu într-un timp care eare «un da defini-tiva», «un nu înfoca». Cum spunem în altă parte, filmul său e un joc în imaginație, un joc pe care îl joacă un grup de studenți într-o cafe-nea, «Edenul». În acest Eden cu coca-cola, farfurii de plastic și oglinzi deformante, se prefacă iubesc, că suferă, că sînt fericici; aici scornesc povești ațătoare cu amururi imposibile, răpiri misterioase, torturi sadice, sechestrări absurde. Acum clișea ani, un film ca «Edenul» (explori-ări în memorie, incursiuni în subconștient, aventuri kalfakiano-freudiste la capătul pămîntulu-i, adică printre nisipurile desertului și printre cămilele berberilor) acum clișea ani un aseme-nia film ar fi făcut delictul criticii intelectua-lizante. Dar în ultimul timp critica și-a schimbat preferințele și nu poate să-și ierte lui Robbe-Grillet că e la rîma neșchimbă; că e și azi tot așa cum la lăsat atunci, atunci cînd ea, critica, nu spunea despre el că e «minor», dimpotrivă îl ridică în slava cereului.

Vîntul sterge cu dispreț din cale subiectul dertozor, furtuna de cameră, sarcinile filosofice, delicatețe excesivă, poezia prea difiadă. Vîntul bate în direcția temelor mari și aspre. Vîntul celei mai luminate părți din filmul occidental răspîndește cu patimă și deseri și brutație, nu puf de pălădie, ci semne de întrebare: pentru ce atîta absurd într-o epocă predestinată a fi eolului rațiunii? Pentru ce atîta cătușă și atîta călușuri? Pentru ce omenirea se apropie de anul 2000 ațîșînd rugurile Evului Mediu?

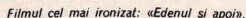
Ați discutat destul!

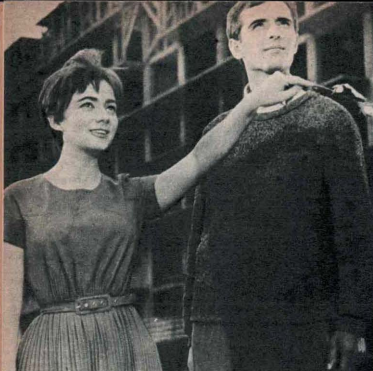
Vîntul mai bate și în direcția unui tip de film care ne sa mai mulțumește să mai răspîndească

Vîntul bate spre teme mari
și aspre.
Vîntul bate spre filmul
maximei angajări
Vîntul vuieste: așa nu
mai merge.

tip de film
spîndească

Ecaterina OPROIU





Uneori tinerii noștri sînt prea senini...

...uneori eroinele noastre par prea schematice...

filmul
romănesc
și ideile
lui fixe

A FOST odată ca NIC



Există în fiecare din noi (sau e de dorit să mai existe) copilul care ascultă uimit peripeziile Alicei în țara minunilor. Virsta adultă a artei, realismul, distruge miturile, dar menține — pentru a se păstra în zona emoțiilor creatoare — simbolurile, sensurile figurate, generalizatoarele de idei și idealuri. Realismul psihologic, oricît de riguros, al lui Forman sau Antonioni, cel vehement critic social al lui Nemec sau Lancso, pun în ecuație date istorice ori curente arhi-cunoscute, care-și dezvăluie abia cu re-demonstrația autorului sensuri poetice surprinzătoare.

La noi bătaia cea mare se dă încă în direcția apropierii de realitate, a eliberării de convenții și artificii de calcul (dramaturgic), pentru cîștigarea aceluia adevăr pe metru pătrat cu care ne-a învățat neorealismul. Cîțiva dintre regizorii noștri depășesc acest stadiu tinzînd la o înfricare poetică a realităților descrise, o metaforizare a lor către un sens etic și filosofic superior. Ceea ce cîștigă în detaliu de psihologie Pintilie. Savei Sticopol, ca realism al

ambianțelor Mircea Drăgan, Radu Gabrea, reușesc în plan mediativ-iric. Blajer, Săucan sau Șerban Creangă transformînd în esențe poetice întîmplări anodine. Dar ca să ajungi aci trebuie să fii stăpîn absolut, pe etehnica realului», așa numi-o, tot așa cum spre a face artă nonfigurativă trebuie să fi învățat mult, foarte mult desen, cîndva.

Realismul nostru de dată relativ recentă ne joacă uneori feste. La mai toate genurile. O «Desfășurare» sau o «Măoră cu noroco» erau accidente de realism aduit. Raportul se schimbă, din fericire; devin accidente farsele «feerice» cu fete la scaldă pe o noapte cu lună în Bărăgan, de unde nu lipsește decît Titania îndrăgostită și un Oberon-pofor. Dar în cadrul filmelor de atmosferă și de adevăr psihologic, cu atît mai strident apare întîmplările nefirești, situațiile absurde, cusele cu apă albă sau topite în apă de rozee...

Fantomas se răzbună

Domeniul cel mai propice rămîne, cum s-a mai scris, filmul de aventuri.

Aici — se crede — convenția trebuie să fie în floare, jocul de-a v-ași ascunselea admis, stimulată chiar pînă la o atrofe-re a simțului logic. Gadget-urile se înmulțesc vertiginos, simpaticul domn R folosește lentile dezvoltante și lasere cu săgeți fulgerător-mortale, ca să nu mai vorbim de pistoalele silențioase și brichetele de mult descoperite, ca aducătoare de somn temporar sau etern. Există chiar în ultimele noastre «policier»-uri o tatonare, încă timidă, dar plină de promisiuni, a terenului misterios al hipnozel pe care o practică din apropiere sau de la distanță, James Bond-zii moderni, Fantomas cu jocul, lui de porumbel, prestidigitator elegant și naiv, rămîne un dulce copil pe lingă contribuțiile noastre locale. Desigur, nu ne putem păstra la rețelele spionajului de pe vremea lui Mata-Hari. Dar ce cîștigăm în modernizarea exterioră a genului (la care se înscrie și un mod de a povesti mai alert, mai spectaculos) nu trebuie să neglijăm în conținut: în nuanțarea caracterelor evitînd dihotomia supărătoare (se încercă la «Amprenta», la «Simpaticul domn Rx o tipologie mai variată);

logica acțiunilor — aparent absurde, dar care trebuie să se justifice neapărat pînă la urmă. Pentru că altfel, în loc de șaradele pe care trebuie să ți le ofere genul specific, avem de-a face cu șaradele involuntare ce creează în sală un cu totul altfel de suspens decît cel scontat. De ce trebuie să moară ucis chiar de iubita lui și nu de către ceilalți spioni care-i au în mînă, una din victimele simpaticului domn R? De ce cade frumoasa spioană săgetată ca pielea-roșii ori ca sfîntul Sebastian, în loc să fie lichidată discret și elegant cu pistolul silențios? De ce se imaginează o acțiune atât de complicată, absurdă, care la atîta timp (într-un moment cînd secunde sînt importante) pentru «l înălțim pe detectiv, ca pe Prometeu, într-o rețea de sirme gata să declanșeze, la cel mai mic gest, explozia? Neverosimilul tinde să devină — involuntar — categorie estetică. Absurd — absurd, dar știm și noi de ce.

Așteptîndu-l pe Godot

Voit sau nu, absurdul se naște nu numai din acțiuni nejustificate, cu o

...uneori ciudățenia unor chipuri pare o nevoie de pitoresc în sine... ...uneori spionii filmelor noastre sînt scandalos de neabili





...uneori sex-appeal-ul pare căutat cu luminarea...

... uneori prea multă intelectualitate împuținează adevărul unui personaj.

NICIODATĂ...

absurde.
neapărat
fel, în loc
să și le
de-a face
crează în
pens de-
să moară
de către
mină. Un
domn R?
se săgetă
Sebastian,
și elegant
imaginea-
moment
moment) pen-
ta pe Pro-
re, gata să
st. explo-
devină —
ă. Absurd
le ce.

ot
naște nu
te, cu o

logică secretă pe care în ultimă instanță autorii acestui gen nici n-au nevoie să și-l explice prea mult. Sintem doar în plin domeniu al misterului! În definitiv, ce, Kafka sau Ionesco, Beckett sau Jarry nu cultivă din plin absurdul și nimeni nu-i mai trage la răspundere!

Si revenim la noi. Un tânăr care nu iubeste o fată vrea să se despartă de ea și atunci își scoate de pe Cec toți banii și-i cumpără, de toți, flori. Absurd da, dar tânărul așa e el, năstrușnic. Gestul lui miră pe cei din jur, dar nu pe noi spectatori, care îl înțelegem pe Vive din «Diminețile unui băut cumintex» ca și pe ceilalți Dan Nuta din «Meandre», când umblă noaptea pe schele, perorind despre viață cu un pix în mână în loc de craniul hamletian. Dar nu acest gest extravagant ce caracterizează un tip ne irită, ci un moment psihologic pe cit de nefiresc pe atât de ridicol, obținut fără voia autorilor. Să zicem (desi exemplele se întindesc la tot pasul) într-o încercare de analiză nu lipsită de interes psihologic care era filmul lui Ghilea și al lui Lucian Bratu, «Sărutul». Expediat la vremea

lui prea repede de critică pentru neversimilitatea conflictului psihologic, considerat mult prea complicat pentru cadrul în care se desfășoară: satul. Și totuși filmul sonda un caz destul de frecvent în medicină, de traumatism psihologic: o femeie terorizată de un complex de culpabilitate — evident nejustificat — pentru moartea soțului ei. Vindecarea trebuia să fie lentă sau printr-un alt șoc puternic — iată dilema autorilor și suspensia dramatică. Încercarea de a o aduce brutal în fața unui bărbat care o iubeste și vrea s-o trezească printr-un gest energic, promitea o scenă de tensiune maximă. Dar ce a ieșit din confruntarea Savelei cu Petre! O parodie de mărturisire de dragoste cu temeri și violență, stângaci regizată și cu un dialog pe cit de neverosimil pe atât de ridicol în acel context psihologic: — «Uite stau și beau... Dar eu nu beau. Îmi place... dar nu beau, n-am voie și nu-mi pare rău» (el e sofer N.A.). Sau: — «Uite, vezi, asta-i șapca mea. O pun pe cap! Fac ce vreau cu ea... Tu ce faci cu viața ta? Ai o singură viață și te joci cu ea?»... Repet, chiar în această scenă drama-

tică la care s-a ris în sală ca la o comedie, existau intenții de caracterizare subtilă a momentului de stinghereală, a complexității de senzații cuprinse între furia bărbatului și tandreșul lui, între nepriceperea de a defini un simț-mint și teama femeii. Dar ecranul — lăpăfuristă — dejoacă intențiile noastre într-altă încl. le transformă în parodie, dacă un singur cuvânt ori gest nefiresc scapă dramaturgului, regizorului sau interpretului. Mai ales când avem de-a face cu o dramă psihologică la care cel mai mic detaliu poate răsturna o situație-beton armat. Cu cât mai realist ca sonda interior și exterior apare filmul, cu atât mai supărătoare sînt accidentele. În domeniul confruntării cu viața (la genul de rigoare realistă) nu mai există licențe poetice. Sensurile metaforice reies din strictețea cadrului, a relațiilor umane concrete. Poate de aceea au existat mai multe reproșuri la filme de subtilitate și adevăr de viață ca «Ultima noapte a copilăriei» sau «La patru pași de infinit» (în legătură cu acele momente false în relațiile părinți-copii la primul film — sau cu inabila cursă în care e atrasă fata în la

«4 pași...») decît la alte filme de la un capăt la celălalt convențional. În acest sens trebuie înțelese și unele din rezervele noastre la adresa scenariilor unor filme de autentică respirație realistă ca «Prea mic pentru un război atît de mare sau «Castelul condamnaților» — care apăsă cu atît mai livresc cu cit era mai jucat și filmat. Atît de bine încl. o replică patetică suna foarte hazliu în gura unuia dintre ostașii aleși, din punct de vedere al autenticității și diversității tipologice, «pe sprînceană», cum se spune. Besoiu rostește stîns și melancolic la întrebarea ofiterului: «Și ea, eu ce va face? (dacă vei muri tu! n.a.): «Ea va fi tristă. O vreme...»

O vreme vom fi și noi trîști. Pînă cînd adevărul se va instala definitiv și în filmele noastre.

Alice MĂNOIU

de neabili

...uneori (deseori) comicii noștri n-au roluri pe măsura lor...

...uneori detectivii noștri sînt prea «ca-n filme»...

F



ce-l frământă pe signor

VIS

Prin
naștere:
conte

Prin
profesie:
regizor

Prin
convingere:
revoluționar



Căutându-l la telefon pe domnul regizor, o voce plăcută de femeie îmi aduce la cunoștință cu delicatețe, dar cu un accent hotărât mustrător, că «domnul conte n-a venit încă acasă». Resimt deodată caracterul contradictoriu al aceluși fenomen aparte pe care-l reprezintă în cinematografia italiană și cea universală personalitatea și arta lui Luchino Visconti: vârstă al unei familii istorice din cea mai înaltă aristocrație, căruia cei din jur îi conferă și azi titlul de conte, Visconti face filme progresiste, filme angajate, iar prin declarațiile sale sprijină activ politica culturală a Partidului comunist italian. De la filmul său «Obsesia» turnat în 1942, socotesc istoricii filmu-

Istoria unei familii de mari industriști

— În ce măsură se adaptează acțiunea din «Amurgul zeilor» evenimentelor autentice ale istoriei?

— În centrul acțiunii filmului stă o familie de mari industriști germani, în perioada formării fascismului și venirii sale la putere. Nu e vorba de istoria familiei Krupp sau Thiessen — așa cum presupunem o serie de ziaristi cu fantezie excesivă — ci de o familie inventată, care n-a existat, deci, niciodată: cei din neamul Essenbach. Filmul redă povestea intimă a familiei, lupta pentru putere între membrii acesteia — iar evenimentele istorice reale

— Ce v-a îndemnat să alegeți o astfel de temă? Ce scop urmăriți cu filmul Dvs.?

— «Amurgul zeilor» este un film profund antifascist, dar nu-l nicicând antigerman. Azi, cînd disprețuim neofascistele la iveală, cînd în Germania Federală a reînscut un partid nazist, mă simt obligat să arăt adevărata față a mișcărilor de acest soi, mai ales pentru cei care n-au trăit epoca fascismului. Mă intrigă, mă pasionează întrebarea: cum s-a putut naște o orare de dimensiunile nazismului în sinul unei națiuni de o erudite politice atît de elevată, cum a fost națunea germană în anii '30? Sint convins că e deosebit de necesar să arătăm generației noi istoricul acestei boli social-politice, ca astfel de greșeli fatale, astfel de păcate capitale, să nu se mai repete.

— Am aflat că anumite cercuri politice vest-germane n-au văzut cu ochi buni inițiativa Dvs. Unii ziaristi au scris chiar că un grup de neofasciști au atacat odată echipa de filmare în R.F. a Germaniei.

— Povestea asta ține de balivernele presei de senzație. Nici un fel de «obiecții» concrete nu ne-au deranjat în decursul filmărilor. Este neindoielnic însă că anumite cercuri vest-germane ne-au făcut să simțim antipatia lor, deloc ambiguă, față de filmul nostru. S-au găsit destui ziaristi, de pildă, care să-și manifeste dezaprobarea, sub pretext că eu «aduc injurii» germanilor. Criticii au primit filmul cu multă căldură. În ultimă instanță însă marelui public din diferitele țări europene este acela care hotărăște soarta filmului.

Arta filmului și exigentele publicului

— Dvs. sinteți unul din puținii regizori care fac filme de artă cu mare succes de public. Ce părere aveți despre antagonismul, atît de discutat, dintre filmul comercial și filmul de artă?

— Sint convins că trebuie să căutăm contactul cu publicul, altfel cineastul se va trezi vorbind în deșert. Filmele cu un limbaj ermetic, adresat celor puțini, nu-s pe înțelesul și pe placul meu. Sint pentru experiențe artistice de orice fel, dar cel ce se incuie în turnul de filde al acestor căutări și nu este dispus să ofere puncte de sprijin spectatorilor, acela va ajunge în situația sacerdotilor sectelor persecutate, care își ceremonializă ritualul tainic în catacombe întinectate. Nu acesta este scopul și sensul artei cinematografice.

— Realizatorii filmelor artistice mai puțin acceptate de marele public sustin însă că satisfacerea cerințelor marelui public ar duce inevitabil la compromis...

— Publicul este în general mai inteligent și mai rafinat decît ne închipuim. E binecunoscut că rețetele bucatarilor industriei filmului american identifică capacitățile mentale ale publicului cu cele ale copiilor de 14 ani, iar produsele de confecție din Hollywood sint crote pe măsura asta. După



Visconti «explică» actorilor (cu Helmut Berger și Ingrid Thulin)

lui nașterea neorealismului, iar creațiile sale de mai târziu, «Senso» (1953), «Nopti albe» (1947) și mai ales «Rocco și frații săi» (1960) sint capodopere de o însemnată indiscutabilă ale istoriei filmului. Intr-un cuvînt, un partener de interviu de zile mari.

La început sint cu totul fisticți în vila cu atmosferă istorică de pe Via Salara, unde un lacheu în uniformă — sau poate vaele? majordom? nu mă pricep la gradățile acestui gen de uniformă — mă poartă reverențios în salo-nul de primire. Visconti în schimb n-are nimic din răceala aristocratică: el e regizorul de film care vorbește cu dragă inimă, degajat și captivant, despre lucrarea sa recentă.

ale epocii fascismului se prezintă așa cum se oglindesc ele în istoria interioară a familiei. Am căutat deci să înfățișez, prin prisma acestui microcosmos, marile evenimente istorice, procesul ingrozitor prin care fascismul a cîștigat teren și a ajuns la putere în Germania. Acțiunea filmului începe cu incendiarea Reichstag-ului, la 22 februarie 1933, aduce în fața spectatorului episodul sinistru al nopții cutelor lungi și se termină trei ani mai târziu, în epoca puterii totalitare a nazizilor. Toate episoadele evoluției acestei familii sint rodul fanteziei. În evocarea evenimentelor istorice însă m-am străduît să păstrez o rigoare științifică.

În direct
din
Roma

VISCONTI?

Visconti: «Cinematograful italian
este azi grav bolnav:
suferă de neputință,
de diletantism, de lipsă de idei».

o astfel
de film

un film
decum
mișcări
(Germă
partid
adevără-
soli, mai
il epoca
nastea-
naște o
mului în
politica
națiunea
sins că e
genera-
social-
fatale,
se mai

politice
buni
scri-
în R.F. a

diverșele
fel de
deran-
eindol-
antipa-
le filmul
aristi,
dezapro-
cizur
insă
euro-
soarta

tele

ini regis-
succe
antago-
re filmul

cautam
cineastul
mele cu
celor pu-
cul meu
estice de
în turul
nu este
e sprijin
în situa-
secutate,
ul tainic
nu acesta
cinema-

ctice mai
sustin
marelui
promis...

mai inte-
buc-
american
ale pu-
le 14 ani,
în Holly-
anta. După



Cei din neamul Essenbach (Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Berger)

mine, cea mai mare parte a publicului e majoră, vaccinată, capabilă să înțeleagă filmele inteligente. Eu n-am ajuns niciodată pînă acum la compromisiuri, niciodată n-am făcut concesii acestui soi de cerințe, gen Hollywood, dar scopul meu de fiecare dată era, evident, ca filmul să fie văzut de cît mai mulți. Cred că aici nu e vorba decît de o problemă de fantezie. Filmul redus de creatorul său la ideea pură, infatigată fără fantezie în formă, în imagini, nu va sfârși desigur, niciodată, pe nimeni. O condiție sine qua non a cinematografului este fantezia vizuală, inventivitatea imagistică. Filmele făcute cu o fantezie bogată sînt în general văzute cu plăcere de către public. Sînt și persoane lenese care consideră cinematograful doar un mijloc de deconectare după muncă de toate zilele și nu sînt dispuse să facă nici un efort de gîndire. Aceștea le convine televiziunea cu programul său stupid de filme-narcotic. Dar numărul acelor spectatori care sînt destul de inteligenți și sensibili să accepte, să înțeleagă soluțiile artistice neconvenționale, e pe zi ce trece tot mai mare. Priviți cinematografele Ro-

mei: cele mai ieftine filme comerciale, fie ele polițiste, sexy sau westernuri, confecționate după rețeta hollywoodiană, rulează în fața sălilor goale. În schimb, nu se găsesc bilete la «Savoy»-ul lui Fellini...

Criza filmului italian

—Ce părere aveți despre situația generală, despre tendințele principale ale filmului italian de azi?

—Cinematograful italian de azi e grav bolnav: suferă de neputință, de diletantism, de lipsă de idei. Majoritățile filmelor le lipsește chiar minimul cunoștințelor profesionale. Cauzele sînt în mare parte economice. Marile case producătoare au ajuns la criză materială; financiarilor americani nu mai investesc atîtă capital în industria cinematografică italiană ca înainte. Este binecunoscut faptul că în spatele majorității absolute a marilor producători italieni stau, de zeci de ani, americani. Azi, capitalul american e în retragere; se impune reducerea cheltuielilor acordate unui film. Acest

lucru ar putea avea efecte foarte salutare, dacă ar duce la soluții — nicidecum formale, mai degrabă ideologice — cum au fost ale noastre, pe vremea neorealismului. Sînt din principiu împotriva oricărui gen de coproducere, pentru că în marea majoritate a cazurilor, falsifică filmul, îl frustră de caracterul său specific, șterge fizionomia națională a creațiilor. Filmul italian era mare atunci cînd era cu adevărat autentic, italian. Dacă retragerea de acum a capitalului american i-ar îndemna pe cei tineri să facă filme naționale despre problemele sociale specifice italienești ale zilelor noastre, poate că filmul italian s-ar regăsi pe sine. Eu însă nu văd destulă vigoare la acești tineri lansați după cine un film, două. Pe mine nu mă interesează nici Samperi, nici Faenza, pentru că ei nu vorbesc în filmele lor despre ceea ce este important și actual în viața societății italiene. Elanul de start le ajunge tinerilor pen-

tru cîte o operă primă mai abilă, dar li se taie răsufierea prea repede, pentru că n-au ținută artistică. În loc să privească în față problemele arzătoare ale societății italiene de astăzi, ei fac filme despre trebușoare personale, neînsemnate. Viața Italiei de astăzi e încărcată de probleme de o uriașă însemnătate, probleme deosebite de pasionate (pline de «suspense»). Pentru ecranizarea acestor probleme, tinerilor le lipsește curajul și forța. În schimb, ei confecționează variante filimice despre secretele de astăzi ale unei pături înguste de burghezie mijlocii. Unde este filmul documentar italian care să ogîndească, sincer și profund, ceea ce se petrece azi în Italia? Nu este deloc întîmplător, Vasta, că realizările cu adevărat bune ale genului, văzute de mine în ultimii ani, au fost făcute de cinești din răsăritul Europei...

Zsuzán ISTVÁN



O berărie din München în 1933 sau un «chef al cuțtelor lungi».

Silnete poloneze



Brigitte Bardot a ecranului polonez

Beata Tyszkiewicz: numai filmul!

Beata Tyszkiewicz — una dintre actrițele din tîndra generație, cea mai cunoscută în Polonia și în strălînitate... A debutat acum aproape 15 ani într-o comedie inspirată din lucrarea clasicului polonez Alexandru Fredro, «Războiuna». Pe atunci, Beata era încă studentă. Apoi au urmat roluri în vreo treizeci de filme, dintre care cele mai cunoscute sînt: «Camera comună», «Memoriile găsite la Saragosa» (regia Wojciech Has), «Prima zi de libertate» (regia Alexander Ford), «Maria și Napoleon» (regia Leonard Buczowski), «Cenusă» și «Totul de vinzare» (regia Andrzej Wajda) și «Păpasa» (regia Wojciech Has), pelicule vizionate și pe ecrane românești.

Frumusețea ei strălucitoare și talentul incontestabil au făcut ca Beata Tyszkiewicz să fie solicitată și de realizatori străini. A fost interpretul rolului principal al filmului lui Kozłowski, «Măișcov», «Un cub de nobilă», ecranizare după Turgheniev. Apoi a turnat la Budapesta «Frumoasa comedie», film color cu subiect din Renayere, în stilul lui «Tom Jones». De altfel această realizare a reprezentat cel de-al treilea film făcut de Beata în Ungaria. A fost și una din interpretele principale din «Omul cu craniul ras», filmul de debut al lui André Delvaux (Belgia). Acum, Delvaux i-a propus din nou Beatei un rol în filmul pe care-l va realiza, probabil, în Franța.

Apropie toate roziurile mari ale actriței se situează în filme istorice. În rochiile somptuoase de epocă, cu gîștii și bijuterii, Beata Tyszkiewicz se află la largul ei. Recunoaște și ea acest lucru, dar adaugă că visul ei este să joace într-o comedie foarte modernă, în genul acelor povești incitante care încep să comence pe care le interpreta alături de bine Marilyn Monroe — actriță preferată de Beata Tyszkiewicz.

—Ce gen de filme și ce personalități actorești îi plac?

—Îa iubii foarte mult pe Rita Hayworth și Humphrey Bogart. Găsește că Paul Newman este un actor formidabil. Filmele ei preferate sînt «12 și 1» și «Căldăreanu Kava». Pe Hitchcock îl consideră genial. Dintre actorii polonezi, preferați ei erau Zbigniew Cybulski și Bogumił Kobielo — din păcate amii nu mai există — din regiunile Andrzej Wajda (fotograf al soțului lui Polanski).

—La întrebarea: «ce preferați, teatrul, televiziunea sau filmul?» Beata Tyszkiewicz răspunde fără ezitare: «Filmul! Am jucat pe scenă o singură dată în viață, atunci cînd mi-am luat diploma (mi-am întrerupt studiile la Școala de Teatru după primul an). Am jucat în mai multe filme realizate pentru televiziune, dar nu am participat niciodată la spectacole televizate. Consider că filmul este o artă minunată și numai pe platouri mă simt cu adevărat fericită».

Krystyna WYHOWSKA

in direct
din
Moscova

cine ești d-ta, oleg efremov?

in direct
din
Londra

TAL



Impertinent și certăreț («Război și pace»)



Bun și generos («Doctorul Au-mă-doare»)

Efremov — actorul și Efremov — regizorul. Două noțiuni care nu se suprapun?

Nu s-ar putea spune că Oleg Efremov se bucură de reputația unui actor de cinema cu renume. Se poate însă afirma cu certitudine că reputația lui artistică e notorie. Când Efremov și-a dublat activitatea regizorală cu cea de actor de film, cinematografia sovietică s-a îmbogățit de îndată cu o personalitate marcantă. Proaspăt actor nu s-a manifestat nici o clipă ca un debutant timid ci a fost, de la bun început, un artist matur, cu un bagaj personal de idei, de îndrăzneală și conștiință. Efremov n-a abandonat teatrul: e directorul artistic al teatrului «Sovremennika» a cărui activitate exclude vedetismul și se bazează doar pe creația colectivă.

«Teatrul înseamnă pentru mine conlucrarea dintre oameni care respiră la unison, care urmăresc același țel — spune Oleg Efremov. Înseamnă cheia cea de inimă care bat la fel, cheia cea de mîini care caută răspunsul la întrebările ce și le pune fiecare în parte. Iar toate acestea înseamnă, într-un cuvânt, «Sovremennika».

În acest teatru i s-au format convingerile care mai apoi s-au oglindit și în cinematografie. Teatrul a conferit activității cinematografice a lui Efremov un plus de seriozitate și prestigiu, fără să știrbească însă cu nimic importanța pe care cea de-a șaptea artă o are în creația lui.

Un actor național

Efremov este un singur tot cu două chipuri. Efremov-actorul și Efremov-regizorul nu sînt însă noțiuni ce se suprapun. Pentru el regia nu-i altceva decît o continuare a creației actoricești. Stilul regizoral al lui Efremov izvorăște din personalitatea lui artistică. Calitățile actoricești proprii lui Efremov se infiltrează în filmele și spectacolele regizate de el și, mai mult, le conferă unitate de stil și originalitate.

Ce fel de actor e Oleg Efremov? Înainte de toate, un actor analist. Nu știe să joace cu aproximație. Claritatea ideii este pentru el o cerință principală. Mai mult, despre Efremov se poate spune că e un model de actor contemporan care își joacă și, în același timp, își analizează rolurile. Le joacă și le analizează sub ochii noștri. Când îl vezi pe ecran ai impresia că ascuțită ce-i spune personajului și ne comunică nouă, spectatorilor, ceea ce a auzit el, Oleg Efremov, omul cu o gândire interesantă și originală.

Efremov e un actor național. El nu se simte la largul lui în «costumație occidentală», în schimb e neîntrecut în redarea celor mai originale nuanțe ale caracterului rus. Eroii lirici ai lui Efremov sînt dotați cu o forță și o înțelepciune specifică care îl fac să poată înfrunta toate urgiile.

Un Don Quijote al secolului nostru

Eroii lui se aseamănă intructiv între ei: personalitatea actoricească a lui Efremov se rasfrînge asupra fiecăruia, lată pe oltăv, comunistul intransigent Jur, șeful miliției judiciare dînt-un

neînsemnat orășel rusec de la începutul anilor '20 («Termenul de încercare»), un corespondent care intră într-un moment de criză sufletească vine pe un șantier pentru a-și găsi un loc în viață (filmul «Se construiește un pod», în care Efremov semnează și regia), impertinentul și certărețul Dolohov din «Război și pace», gata să izbucnească în plîns cînd își amintește de mama, anchetatorul din «Furtii» văd de automobile, care crede în oameni și iubeste arta pînă la fanatism, șoferul de taxi, un lungan sfîngaci, dar de o cinste și o bunănotă curcioroase (filmul «Tandrețea»), și, în sfîrșit, doctorul Au-mă-doare, bun și generos cu oamenii, cu animalele, cu toată natura.

În ultimele sale roluri, Efremov a devenit mai blind, mai liric, mai înțelept. Avusese pînă atunci o anumită duritate. Eroii lui de azi sînt idealizati, Tantești, aducînd a Don Quijote. Niste Don Quijote ai secolului nostru. Așa i-a conceput pe Fedia, zugrav de profesie și pictor prin vocație, în noul film al lui A. Mita intitulat «Comedie despre Iskrema». Eroii lui Efremov nu pronunță nici un cuvînt de-a lungul întregii acțiuni. El trăiește în anii grei ai războiului civil și consolidării puterii sovietice, desenează afișe revoluționare, pictează pe pereții casei, cioplește în lemn. Talentul lui operează transformări miraculoase, preschimbă totul în opere de artă. Moare așa cum a trăit, în tăcere, doborât de o glonte al balgardiștilor. Din pumii săditi de el, merele aurii, grele, se scutură peste mormint intr-un ultim răsunet bun.

În jocul lui Efremov se remarcă o anumită nepăsare față de strălucirea exterioară, de efectele fără conținut. El înțelege valoarea atitudinii firești, oarecum sfîngace, în aparență nestudiată.

În viață se comportă la fel. E foarte puțin actor, mai degrabă colțuros decît svet, laconic, sfîngaci, modest. Dar toate acestea nu numai că nu-l împiedică să fie un excelent actor ci, dimpotrivă, îl conferă un farmec aparte.

Dacă s-ai vedea însă în timpul repetițiilor, «ati cutremura. Cu nervii încordați la maximum, Efremov reacționează dureros la toate cîte se petrec în jur.

Un om grăbit

Nu mi-a fost dar să-l văd pe Oleg Efremov atîtei decuri, asaltat de o cantitate fantastică de treburi și griji cîr revin mai ales în calitate de conducător al unui teatru. Dar nu numai atîte! El cîstește piesele, învață rolurile, frunzește scenariile de film.

Efremov a pășit în frumoasa epocă a maturității. Pentru creația lui cinematografică i-a fost conferit recent înaltul titlu de «Artist al poporului», iar pentru creația regizorală a fost distins cu Premiul de Stat. Întocmai ca eroii lui, Efremov trăiește intens bucuria creației, conștient de propriile-i posibilități actoricești, dar și de posibilitățile artei, de nelimitatele ei resurse interne.

Elena AZERIKOVA

Cinema- tograful indică sensul în care evoluează spiritul unui popor.

În ultimul an două dintre filmele englezești care au avut cel mai mare succes la Londra au fost filmele de război. Să spun de la bun început că succesul lor nu propagă, în nici un chip, spiritul agresiv. Dimpotrivă. Cinematograful indică întotdeauna sensul în care evoluează spiritul unui popor, iar reacția publicului față de aceste filme de război ilustrează felul în care sentimentele față de război și invazii, ale publicului britanic, au evoluat.

Două războaie — două titluri

Ultimul apărut, «Bătălia Angliei» — regizor Guy Hamilton, aparținînd generației de mijloc — se ocupă de ultimul război. Făcînd apel din cînd în cînd la ficțiune, dar în ansamblu menținîndu-se în perimetrul reconstituirilor documentaristice, filmul relatează bătălia aerului dată desupra cerului Angliei, după ocuparea Franței și a salvării armatei britanice la Dunkerque, în momentul în care forțele aviației lui Goering încercau să croiască drum invaziei care, datorită Forțelor regale ale aerului (R.A.F.) nu a avut loc. O mulțime de mari actori ai scenei și ecranului sînt pe generic — Olivier, Redgrave, Richardson, Trevor Howard, Harry Andrews; nu spun că este cel mai bun film din lume, dar este un film cinstit, bine intenționat și pentru cine a fost în Anglia, în acele zile periculoase, este profund emoționant. Interesant este însă că publicul care face coadă să-l vadă este în majoritate compus din tineri — băieți și fete de școală — care nu cunosc nimic despre război. Pentru ei bătălia nu este reală.

Două figuri familiare ecranului englez: Fiona Lewis și James Bolam



LEUL nu curge, tot, în aceeași albă

le engle-
Să spun
propagă,
protrivă,
sensul
opor, la
filme de
anticonven-
tionalității

lari

la — re-

generației

al război.

lume, dar

rimetrul

filmul re-

para ceru-

ni și a

inkerque,

nației lui

in invaziei

de aerului

de mari

genetic

Travor

in că este

te un film

teru cine

noase, este

este însă

uadă este

— băieți

simic

desistă

este reală,

es, Bolam

na aparține altor epoci, altor lumi. Această reacție este comună atât pentru tinăra generație din Est cât și pentru cea din Vest, dacă judec după astfel de filme, ca de pildă «Barbare» lui Skolimowski, care arată distanța dintre generații din Polonia, unde tinerii, pe jumătate nu înțeleg, pe jumătate învidiază eroicul sacrificiu de sine și romantismul idealizant al generației de război.

Cel de-al doilea dintre filmele engleze se ocupă, într-un fel original, de cel de-al doilea război mondial. Cu cîțiva ani în urmă, unul dintre cei mai interpretători producători de teatru londonezi, doamna Joan Littlewood, a creat într-un sector mărginaș al Londrei un teatru neconvențional ca vederi și metode — care foarte curînd a obținut succes și popularitate. Printre piesele puse în scenă, «Ah! Ce război incitant!» era un atac adreșat «nebulilor» internaționale care s-au ascuns în spatele tragicului război din 1914-1918. A fost prezentată într-un stil «arhaic» — la tip englezesc, în spiritul unui spectacol popular în care sînt aglomerate de-a valma melodii și scheciuri, nu întotdeauna executate cu mult talent și cel mai adesea avînd loc pe o scenă improvizată pe un mal de mare, de către animatori voluntari. O dată cu răspîndirea televiziunii și a cinematografului, o dată cu formarea unui public de un gust mai pretentios, genul a dispărut. Dar utilizînd cîntecele patriotice, triste sau chiar amare, populare în acea perioadă printr-o soldați și populația civilă, modificînd treptat distracția comună scenelor improvizate pe mal de mare, într-o reflectare ironică a bătăliei purtate mult după ce toți nu mai doreau să o dea, Joan Littlewood a creat o imagine brută la zădărnici războiului. Stilul fragmentar, aproape fără suita narativă, putea părăsi departe de cîntecele filmului. Dar Richard Attenborough, un distins actor care a lucrat mult în film, a fost printre acei care au văzut posibilitățile escanizării. Nu regizase niciodată un film, dar își făcuse debutul cu un scenariu amplificat după piesa originală. De data aceasta reacția publicului a fost direct opusă cu cea față de «Bătălia Angliei». Tinerii nu puteau înțelege filmul. Nici o bătălie, doar tragedia teribilă a oamenilor murînd într-un război ale cărui idealuri fuseseră demult uitate; nici o logică în nașterile, iar cîntecele — numai cei în vîrstă puteau recunoaște apropo-uriile sau melodice. Tinerii nu au înțeles emoția exprimată ironic de către oameni care luptau cu o putere de stăpînire și cu un eroism de necrezut și, totuși, într-un mod sălbatic, bîcîndu-și joc de propria lor tragedie. Tinerii nu au putut, de exemplu, înțelege, cîntecul faimos «Dacă vrei să te înrolezi în bătrînul batalion» — care explica cum «bătrînul batalion» se afla efort sau mîrlăndu... aprîndte rugămintă de arme ghimpeate. Dar pentru cei vîrstnici, care își aminteau cîntecele și înțelegeau înselesul lor, tristetea de care era pătîrnat filmul, spectacolul era deosebit de dureros. În fața cinematografului erau coci.

Succesul anticonvenției

Am dat aceste două exemple, nu numai pentru a sublinia diferența de reacție a publicului din generații deosebite — diferență pe care Anglia o are în comun cu restul Europei — dar și pentru a arăta schimbarea care a survenit în stilul de lucru al creatorilor de film din Anglia. «Bătălia Angliei» este un film bine făcut, în stil tradițional — și acesta este încă, pe drept cuvînt, un stil popular. Cu cîțiva ani în urmă, «Ah! Ce război incitant!» ar fi frapat publicul britanic prin libertățile care și le-a luat. Dar astăzi, cum spunem, s-au grăbit să-l aplaudă. Această extindere a hotarilor tradiționale a stilului narativ se reflectă în cele mai bune filme turnate aici. Desigur că filmele noi, venite în cinematograful din Europa sau cele altor cinematografe — de pildă cea cubaneză, recent prezentată la Londra — au marcat viața noastră. Nu s'ar vrea să se înțeleagă că există urmele unei influențe directe a maghiarilor, polo-



Otley (Tom Courtenay) implicat fără voie în demonstrații politice.



Isadora (Vanessa Redgrave) o viață și o moarte ieșite din comun.

Otley implicat fără voie în afaceri de spionaj (cu Romy Schneider)



neziilor, italienilor, scandinavilor sau francezilor. Regizorii englezi nu au încercat să-l imite pe lanco sau Wajda; studiile enigmatice, psihologice și sociale ale lui Pasolini din «Teorema», «Oedipus Rex» sau «Cocina de porci» sînt admirate, dar nu copiate; acele lucruri se poate spune și despre talentatul regizor tînr sudetz, Bo Widerberg. Din cînd în cînd poate se pot detecta influențele lui Godard — dar el a devenit un fel de modă într-o multitudine de țări. Cîce se treble reținut este faptul că cinematograful britanic ia parte la reacția generală împotriva convențiilor uzate care s-au făcut simțite în

filmele majorității țărilor. Statele Unite nefîcînd nici ele excepție.

Ființe imperfecte

Citeodată, un regizor venit din Africa a împorat cu sine idei noi și un stil nou. De exemplu, Joseph Losey, venit din America, a atacat prejudecățile sociale incatenante, cu filme ca «Servitorul», «Accidentul», în 1969 cele două premiere ale sale, «Booms» — adaptare liberă după Tennessee Williams, imbibată de simboluri frumoase dar răscolitoare — surprinde apropierea de

moarte a unei femei bogate; «Ceremonia secretă» era o curioasă reflectare a relației dintre o orfană dezechilibrată și o femeie de stradă, pe care ea o crede mama ei. Nimeni nu poate vorbi astăzi despre filmul britanic. Fără să se refere la Losey. Cînd vorbim de schimbarea care a avut loc și chiar cuvîntul revoluție nu mi se pare prea tare — în cinema, nu mi gîndesc la personajele stranii, departe de noi ale lui Losey, mă refer în special la pleiada personajelor intruchidînd pîlze imperfecte, care au fost admirate în filmele ultimului an. Mi gîndesc la «Isadora» (filmul lui Reisz), Isadora Duncan, marea dansatoare a cărei fîlmă a emoționat întreaga Europă, dar al cărui conflict cu societatea din zilele ei a dus-o la sărăcie și uitare. Mă gîndesc la idealista cu idealuri greșite, profesoara, femeia periculoasă prin exacerbare romantică a vederilor ei pe jumătate fascinate, care au fost influențate de elevii, din filmul lui Ronald Neame, «Tineretă domnișoarei Joan Brodie»; sau la sora distrugătoare, devoratoare, din versiunea lui Ken Russell după faimosul roman al lui D.H. Lawrence, «Femei în dragoste». Nu se poate închipui filmul britanic de azi concentrîndu-se asupra acestor personaje stranii, damate, citeodată chiar departe de a fi atracționale, cu stilul fragmentat, citeodată misterios aluziv, întotdeauna direct în referințele sexuale — decît făcînd parte dintr-o nouă eră.

Desigur, în paralel cu aceste noi tendințe, stilul narațiunii tradiționale persistă. Sînt versiuni escanizate direct, ca de pildă «Dantul morții» după Strindberg, cu o superbă interpretare a lui Laurence Olivier. Sînt exercițiile familiare ale filmelor vîntose — seria James Bond continuă cu «Un serviciu secret al Majestății Sale». Dar pînă și thriller-ul, întotdeauna popular în țările de limbă engleză, a suferit o ușoară modificare. Mă gîndesc la două exemple: «O treabă italianescă», în care se face o încercare temerară de a se fura un imens lingou de aur, sau «Otley» în care un tînr cam laș este implicat, fără voia lui, într-o poveste de spionaj. În amîndouă asistăm la palpitate urmări în automobile, amîndouă tratează acțiunea cu un soi de detașare sardonică. Publicului nu se cere să se identifice cu victoria detectivului sau a poliției, neexistînd sfîrșitul fîcîrit. Mai ales Tom Courtenay, în rolul nedumescului Otley, își bate joc de tot sindromul spionajului. Poate că spectatorii de azi au asistat la prea multe absurdități pe tema spionajului internațional.

Surprize

Contribuția pe care americanii Joseph Losey a adus-o cinematografului englez, mă face să cred că talentul nu curge tot în aceeași albă. În trecut Anglia a aprovizionat America cu mulți dintre cei mai faimoși actori ai ei: în 1969, un regizor englez, Peter Yates, a turnat în America două dintre cele mai bune filme ale anului. Unul, «John și Mary» — o versiune modernă a temei tradiționale un băiat înclinat o fată, un băiat iubitor o fată. Celălalt, «Bullete» — un film strălucitor, un thriller trepidant, tare și cu care un regizor englez bate pe americani pe propriul lor teren. Și succesul acestuia, pînă ieri necunoscut regizor, îmi aminteste de altceva. În Anglia a fost întotdeauna greu pentru începătorii să-și croiască drum în cinema; sistemul nostru gîstose de cuvîntul că ei să-și facă mai multă uzenă de băieți care aduc un pahar cu apă! În ultima vreme, totuși, citeva instituții au înlesnit cîrîrilor nu numai să învețe cinema, dar chiar să-și pună ideile în practică, să facă filme — după cum știu obiceiul este uzitat de multe dintre țările de pe continentul european — în timp ce sînt încă studenți. Am văzut citeva filme produse în acest fel, unele foarte bune, unele experimentale, sau chiar filme narative; am fost surprins de talentul pe care îl dovedeau. De aceea cred că generația următoare de regizori din Anglia va rezerva citeva surprize agreeabile ecranului.

Dilys POWELL

idoli
de ieri
și de azi

"BESATATA"

O
licențiată
în
filozofie
devine
actriță.

Sfidează
publicitatea,
dar
muncește
ca o
spartană.

«La Hollywood
m-au acceptat
pentru
ceea ce fac,
nu pentru
felul
cum arăd».

Katharine — prietenul (cu Spencer Tracy,
studind scenariul la «Ghici cine vine la cină?»)



În povestea Cenușăreșei, Zina e protejată de «Cendrillon» protejată. În basmele însă unde se amestecă și Kate, persoana sucită a Katharine Hepburn, toate se-ntorc pe partea celeilaltă și zina va fi protejată de mica Cinderella. Numele acesteia e Katharine Hepburn II. Ați văzut-o debutind în «Ghici cine vine la cină?». Katharine cea Mare este mltăpusă ei, sora mai-că-si. A încercat din răspuri s-o convingă pe Katharine cea mică să renunțe la teatru și a fost încântată că nepotica, ca o adevărată Hepburn, nu s-a lăsat convinsă. Atunci, «tanti Katy» a răscolit cerul și pământul ca să-i procure un contract. Stanley Kramer tocmai căuta o fetiță pentru rolul din «Ghici cine vine la cină». Încercase peste o sută de tinere, fără rezultat. Katharine II, sub numele de Katharine Houghton, se prezintă și ea la probă. Kramer o pune să recite un pasaj din scenariu (pe care ea îl cunoștea, conștiințioasă fiind că o adevărată Hepburn). Kramer e încântat, dar ea încă nu. Recită și bucată din celelalte roluri, chiar din scoala ale negrului. Kramer o găsește «formidabilă» (cuvântul îi aparține) și asta îl dă ideea să pună în rolul mamei pe Katharine cea Mare. Astfel, ilustra Divă, care de vreo zece ani se retrăsese din teatru și din film, este acum «dansată», ea, de mica Cenușăreasă.

Asta avea să aibă consecințe remarcabile. Căci Kramer, amintindu-și că Spencer Tracy fusese și ea încă marele amor, amorul de o viață întreagă al Katharinei, o roagă să-l roage să facă el partitura tatălui. Și astfel, această veche dar încă iubire care împlinise atunci 25 de ani, această «căsătorie fără verighetă» cum o numește un ziarist francez, devine o alianță de soți și soție. Ce-i drept, numai pe ecran. Adică poate că nu tocmai așa de «drept». Căci în ultimul moment, dialoghistul introdusese dinadins, în ultima scenă, cuvintele următoare în gura septuagenarului: «Te-am iubit mai presus de orice închipuire. Te iubesc, la fel, și acum. Poate că nu mai am mult de trăit. Dar până la sfârșit de asta am să-mi aduc aminte...»

Și toată America a plins cu hohote la aceste cuvinte. Și, dintr-o dată, aceeași Spencer Tracy a murit. Îngrijit pînă în ultima clipă de bătrîna lui iubită... Fusesse un amor nelegitim așa de pur încît nimănui, nici un gazetar din cancelarul și ipocrit puritanul Hollywood nu îndrăznea vreo dată să-l atace cu vorbe de scandal. Și doar reporterii erau ciudați pe această insuportabilă, impertinentă vedetă care nu putea să suferă publicitatea și-și făcea o plăcută, sadică datorie să-și bată joc de jurnaliști. Dar să-i dăm chiar ei cuvîntul:

«La începutul carierei mele, am suferit multe interviuri. M-am hotărît să-i iau pe gazetari peste picior. Poate nu era frumos, dar era foarte nostim. Astfel, cu cea mai dulce voce bună, le răspundeam așa: — Aveți copii?

— Da... cinci... (coborînd pudic ochii)... negri... tot!...

Partea bună a fost că gazetarii o lusu de bună și publicau toate extravagantele, toate trănitele mele confidențe: a fost un scandal de pomină. Tinuta mea vestimentară de asemenea scandaliza. Intr-o zi am venit la lucru cu un pul de urs viu în lesă și cu o maimuță pe umăr. Altmădată m-am apucat să fumez pipă între două filmări. Și toți își închipuiau că viața mea privată era ca și cea profesională, tot așa de bazacoasă. Se înelau. Întoarsă acasă, deveneam femeia cea mai oarecare!...

Dar ceea ce exaspera mai ales era obiceiul ei de a sta statură tuturor și în toate. Altele vedeau, după intensă tensiune a unei scene filmate, fug în loajă, se refugiază în singurătate și relaxare. Ea, între două filmări, rămîne tot pe platou, unde inspectează și critică tot ce fac decidenții, mașiniștii, costumierii. Dezaprobă cutare fragment de dialog și propune altul. Am în lăgaș me o fotografie a ei bînd cafea, în picioare, și privind încordat cum joacă o culegă filmată în acel moment. Căci Katharine aparține ilustrei falange de adevărați actori care nu-și pot trăi rolul dacă nu «au trăit și pe acela al fiecăruia din celelalte personaje ale poveștii. Numai așa teatrul seamănă cu viața. Căci faptele noastre sînt în mare parte reflexul reacțiilor celorlalți. Prin alții ne cunoaștem pe noi înșine. Mica studentă de la Oxford și Bryn Mawr, strălucita licențiată în filozofie, fiică de intelectuali (taică-său era un ilustru medic specialist în bolile de rinichi), face cunoștință cu o mică trupă ambulată. Rupe cu viața ei de plină atunci și (spune Lucienne Escoubé în *Pour vous*) «pentru ea o aprigă învățătură începe. Se dă cu trup și suflet acestei arte pasionante. Muncește ca un osîndit, ca un spartan; mereu, din oră în oră». După un an se angajează în altă trupă, dirijată de Edwyn Knoff. Acolo se va întâlni cu o actriță talentată și inteligentă, Laura Harding, prietena ei, profesorul ei, tovarășii ei de casă și masă. De la dînsa a învățat obiceiul de a întrerupe o repetiție, declarînd, ca un regizor: «Fasta!» apoi arstînd cum trebuia debitat pasajul. Peter O'Toole zicea că dumnezeu l-a pedepsit pentru multele lui păcate punîndu-l să joace alături de blestemată Hepburn! Data viitoare — adăuga el — am să pun în contract să-mi vorbească, în scenele cu Katharine, să pot mînuși de box, ca să mă pot apăra».

Foarte impresionantă a fost fulgerătoare și durabila prietenie dintre acești doi geniali actori. Cum am mai spus, două luni după «Ghici cine vine la cină», marele ei iubit, Spencer Tracy, moare. Asta o zdrobește. Nu e în stare să mai facă nimic. Nici în viață, nici în artă. În această stare de marasam, înmormîntată voluntar într-o casă goală, primește un telefon de la un coleg foarte admirat dar de-abia cunoscut de ea: de la Peter O'Toole. Iată dialogul, reprodus de criticul John Malcolm:

— Hello, Katharine, am nevoie de tine...

— Dar...

El nu o lăasă să răspundă. Știa că trebuie s-o ia prin surprindere, fără să-i dea timp de gîndire:

Hepburn cu partenerul unei vieti: Tracy în:



«Femeia anului» — 1942



«Făcarea sfîntă» — 1942



«Fără dragoste» — 1945



«Stăpînul preeriei» — 1947



«Domnișoara Cîștigă-Tot» — 1952



«Creierul electronic» — 1957

HEPBURN

Născută în 1908 la Hartford. Debutează pe ecran în 1932, ca parteneră a lui John Barrymore (în «Feditate»). În anul următor obține Oscar-ul (pentru interpretarea din filmul «Gloria dimineață»); partener Adolphe Menjou. Urmează peste 30 de filme din care cităm: «Alice Adams», «Silvia Scarlett» și «Imliri zdrobite» — 1935; «Maria, regina Scoției» — 1936; «Ușa din față» — 1937; «Vacanță» — 1938; «Povestiri din Filadelfia» — 1940; «Femeia zilei» — 1942; «Fără dragoste» — 1945; «Curentul de jos» — 1946; «Marea turburări, cîntecul dragostei» — 1947; «Statele Uniunii» — 1948; «Regina Africană» — 1951; «Anotimpul verii» — 1955; «Omul care aduce ploaia» — 1956; «Pe neașteptate, vara trecută» — 1959; «Lungă călătorie în noapte» — 1961 (premiu de interpretare la Cannes-1962); «Ghică cine vine la cină?» — 1967; «Leul în iarnă» — 1968 (al treilea Oscar); «Nebuna din Chailott» — 1969. Dintre parteneri: Robert Young, Fred Mac Murray, Cary Grant, Fredric March, Frank-Tone, Robert Taylor, Humphrey Bogart, Bob Hope, Burt Lancaster, Montgomery Clift, Peter O'Toole și în deosebi Spencer Tracy, actorul preferat al actriței în ultimii 25 de ani.



— Katharine, am oprit o oală pentru tine la Hotel Conaught din Londra. Acolo vin toți stabili de pe lună. O să vorbim de filmul nostru, dar dacă o fi un nu din partea ta, o să te trebulască să mi-l spui în carne și oase, acolo, la Londra. Te aștept.

Și franc, închide telefonul. Ca o somnambul, ce se duce glori la intimitate, unde noul său camarad îi va vorbi așa: «Dor munca îți poate reduce puterea de a trăi. Și dacă-ai așa, dacă trebuie musai să ai, apoi s-o facem cât mai decent, mai marjaș și mai plăcut. Asta e ceea ce Spencer voia de la tine. Să te-ntorci pe platou. O să fie nițel ca și cum te-ai regăsi iarăși alături de el». Răspunsul ei a fost de o simpatie infinită. I-a spus numai atât: «Știți, lui Spencer îi plăcea foarte mult cum joci dumnea-ta...»

Ca și cariera altor mari actori, ca și aceea a lui Bogart, Garbo, Beth Davis, cariera Mariei Katharine a avut începuturi lente și penibile. Ani de zile a făcut simplă figurată. Și, apoi, mai avea și un handicap, ca și Betty Davis: îi plăcea să spună: «sint cea mai slută femeie din Hollywood». Dar tot ca Betty Davis spunea: em-au acceptat pentru ce fac, nu pentru cum arăt. Nu regret această hotărâre. Și, cum vedeți, amindouă mai stăm încă în picioare, în timp ce altele, cu frumoase chipuri standard, au fost de mult uitate.»

O altă mare artistă hollywoodiană, Billie Burke o descria așa: «o fată stranie, cu părul adunat într-un cîmăț tir, îmbrăcată în haine de institutoare. Pină ce, într-o bună zi, o văzui jucînd. Ochii ei luseră foc. A fost o adevărată splendoare. De atunci mi-am dat seama că era de frumoasă». Iar Castello o definește: «un eveniment cu totul singular: un refuz de glamor în beneficiul calităților interioare». Un moment hotărîtor a fost succesul ei, pe Broadway, în piesa «The Warrior's Husband» (Sotul amazoniei). Într-o seară (povestește Lucienne Escoubé) pe cînd Katharine, sub scripitoarea ei amură de amazonă, joacă cu avîntul ei obținut, cineva în sală o examinează cu o atenție particulară. Este nevasta celui mai tînr dintre fii președintelui Roosevelt. A doua zi, la o dîneu între prieteni, ea vorbește cu entuziasm despre noua artistă. Printre musafiri se găsea și George Cukor. De mai multe săptămîni era neliniștit. Nu găsea o actriță pentru «A Bill of Divorcement» (Un caz de divorț), film tras după admirabila piesă a scriitoarei engleze Clemence Dane). Cukor o crede pe tîna doamnă Roosevelt și se duce să vadă piesa. Este fascinat. Dar ea, Katharine, terorizată de ce știa despre Hollywood, refuză să-l asculte pe Cukor, încearcă să-l convingă că-urîtă ca dracu. Cukor nu se lasă intimidat nici de vorbe, nici de

frînturile de probe care erau, ce-i drept, dezasturoase. I se face Katharinei, pe loc, o probă. Și toată lumea știe de atunci la ce s-a așteptat. Noua venită avea să revoluționeze Hollywood-ul. Acolo, la Hollywood, produse o mare decepție dată orîtî murei sale. Jumătate băiat, jumătate institutoare. Dar cînd, în sala de probe, față acestei femei apără pe ecran, cînd, pe întuneric, i se auzi vocea, directorii se aplecă spre Cukor și-și strînsăre mină îndelung. Cukor o lansase. De aici înainte toți regizorii mari se vor bătă pentru ea: George Stevens, John Ford, Howard Hawks, Vincente Minnelli, Elia Kazan, Capra, Huston, David Lean.

Remarcabilă la această actriță este putința de a străluci atît în tragic cît și în comic. Aspra energie a reginei Maria Stuart; dublul rol în «Strada amintirilor», unde aceeași femeie își leapădă înfăptșirea austeră de profesoară și se deghizează în fată zvăpăiată și cochetă; fata bîtrînă din «African Queen», care descoperă amorul și lupta socială; luptătoarea pentru cauza femeii din «Răzvrătita»; du-

reoroasă regină Eleonora din «Leul în iarnă», și tot ea, pe neașteptate, eroina din «Leopardul Suzanei», cea mai lărisantă comedie, lăta cîteva citate extrase din presa vremii. «Furia Soir»: «Sala era în delir. Nu-mi amintesc: să fi auzit vreo dată asemenea riset». «L'intransigent»: «Am ris mult. Publicul a ris fără întrerupere. O vervă și o degajare care sint în același timp și calitățile Katharinei Hepburn». «Ce Soir»: «Confine substanță comică cît două sau trei filme!». «Le jour»: «Un uragan de situații comice prezentate de această uimitoare Katharine Hepburn care știe să facă totul și să spună totul».

Iar acum, recent, la interpretul rolul creat de Moreno, în «La folle de Chailott» (Nebuna din Chailott), celebra piesă a lui Giraudoux; în sfîrșit, a abordat și genul muzical pe Broadway în «Coco», unde va personifica pe celebra maeștră Coco Chanel, marea croitoreasă pariziană. A făcut exerciții de canto (era astăzi 64 de ani). De altfel noul său mare tînr prieten, O'Toole, a făcut la fel: cîntă în «Good Bye Mister Chips».

Ca o adevărată comediantă, Katharine poate juca orice și se poate adapta la orice partener. Cînd a jucat prima oară cu Spencer Tracy, care avea 9 centimetri mai puțin decît ea, cîșugioaica noastră i-a spus: «nu știu dacă ai să poți juca cu mine. Sint prea mare pentru d-ta». La care el a răspuns: «E-avea grijă. Am să te fac eu să pari mai mică». Un alt răspuns celebru a fost cel al infumuratului, genialului John Barrymore. După ce au terminat filmul, ea, deși debutantă, nu s-a putut împiedica să-i spună însușitorabilului Barrymore, care o scîlce groaznic cu capriciile și hachetile lui: «Sint nelinchiput de fericită că am isprăvit de jucat cu d-ta; la care el îi spuse: «E-am avut impresie că ai jucat cu mine». Cîțiva ani mai tîrziu, întreaga familie Barrymore o compara cu Maud Adams, idolul scenei americane la începutul veacului.

D.I. SUCHIANU

Katharine — colaboratorului (cu Peter O'Toole în «Leul în iarnă»)



filmul
și
moda

Stilul „acum“

Tipurile de frumusețe feminină se schimbă odată cu moda. Adică din toamnă până în primăvară. Vă mai amintiți de femeia-vamp a anilor '30, cu zădărnicele copioase, părul cirilic și ochii rotunziți a veșnică mirare? Sau de silueta aproape blățită, la care se potrivea părul tuns Charleston și ochiul încercănați, pradă misterului? Tipul „ingenuă perversă” reprezentat de Brigitte Bardot, care până acum câțiva ani umplea străzile de false B.B.-uri, pare că ține de preistorie.

Azi se „poartă” fața modernă pe care americanii, cu eterna lor înclinație spre definiție, o numesc „now-look”, „stilul-acum”, o derivație de la „new-look”, „nou-privire”. Adică, o tină dezinvoltă dar sensibilă, cu o gândire matură și cu un trup de sportivă, disprețuind convențiile sociale, dar luând foarte în serios căsătoria.

Aceste caracteristici, americanii consideră că cel mai bine le întrunește Peggy Lipton, care a devenit, datorită unui feuilleton Tv, cea mai populară tină față din Statele Unite. Evident, poartă plete, dacă se poate blonde și neondulate: un detaliu fără de care toate datele de mai sus n-ar mai avea nici o valoare.

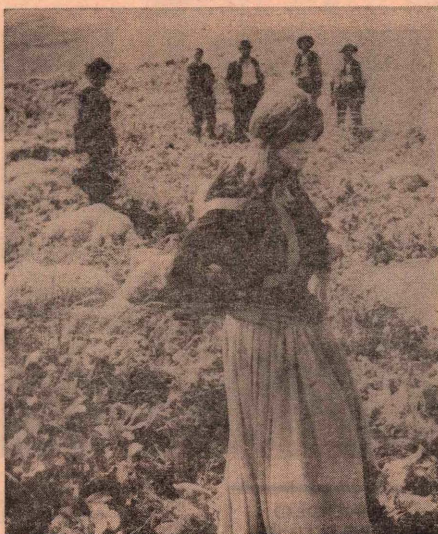
Dar ceea ce o deosebește de toate „tipurile” de până acum, de o frumusețe mai mult vegetală, este o conștiință trează și atentă la ceea ce se întâmplă în lume. Peggy Lipton urăște războiul, discriminarea, nedreptatea; este alături de cei ce-și revendică un loc modest, dar onorabil sub soare. Principala ei pasiune nu e, în ciuda aparențelor, moda, ci epoca în care trăiește. «Pentru o tină-de-acum, important este să înțelegă viața și oamenii între care trăiește. E singurul lucru care contează. Este o necesitate vitală».

R.L.

PEGGY LIPTON



pe ecrane



Sub dictatul destinului („Departare de multimea dezlănțuită”)

tinul. Eroina cunoaște dragostea-flicărie a sergentului de cavalerie care o arde ca o vîlvătaie; dragostea tirzie, care ține să aștepte și să rabde, a gentilomului de țară; dragostea pentru toate antonimpurile, simplă și caldă, a păstorului. Fiecare întinține cu dragostea, fiecare moment de viață, fiecare speranță și fiecare deznaștere, e o nouă încreșcare cu Destinul. Totdeauna nemilos, totdeauna neînădător.

John Schlesinger ține să pătrundă complicata dialectică a pașionilor care-i mistuie personajele. Așa cum știuse să descrie reveriile lui Billy minciunosul, așa cum scrisese pe pelicula portretul tinerii din „Darling”, așa cum izbutise să surprindă tristețea și înșelăciunea care se ascund sub înfățișarea senină a cowboy-ului care migrează spre Nord („Cowboy, ul de la miezul nopții”).

„Dincolo de multimea dezlănțuită” nu a intenționat să acorde psihologului un rol deosebit. Ca și în cartea lui Hardy, în film personajele sînt stăpînite de o dominantă caracterologică: sînt bune sau rele, drept sau nedrept, violente sau pasnice. Investigativa nu merge mai departe, dar atât cît este, ea justifică comportamentul personajelor. În limitele acestor trăsături esențiale evoluează și actorii, toți foarte bine aleși, toți făcînd parte din marșează-angleză de inter-preți, Julie Christie, cu frumusețea sa apărută, parcurge virtuțele sentimentelor, Peter Finch, cu fața-i chinată de întrebări, trăiește în așteptarea împlinirii dragostei,

Terence Stamp este vulcanicul sergent de cavalerie stăpînit de patimă, Alan Bates, cu o fizionomie mai puțin cunoscută decît pînă acum, aduce cu el țărîna dragostei și puterea de a rezista pe care țî-o dă pămîntului.

O a doua dimensiune a filmului este peisajul. Nu-l știam pe Schlesinger, din cele văzute pînă acum, atât de sensibil la natura. În „Dincolo de multimea dezlănțuită” natura are o importantă funcție dramatică. În mijlocul ei și în relațiile cu ea, se dezvoltă adevăratul chip și adevăratul suflet al personajelor. Cîne a văzut cîmpul în-o dimineață pasătelă și forma într-un amurg roșu aprins din acest film, nu le mai poate uita.

„Departare de multimea dezlănțuită” îți lasă o mulțime de impresii, de senzații, de neliniști. Amintirea amintirilor țî-o dirijă însă simbolul celui al sergentului de cavalerie. Din scîlpările sabiei în soare și din planurile libere fete se naște o imagine poetică. E un moment de răzvrătire, de rălușcă cu destinul, e cea mai concentrată metaforă a filmului.

AL. RĂCOVICEANU

Pro sau Contra

Un film frumos și tandru, o cronică fără cusur, înscrisă-mi fie îndrăgimile, la fel de sensibilă ca și „Departare de multimea dezlănțuită”. Pro Răcoviceanu, la fel de entuziasmat ca și pro Schlesinger.

R. L.

OMUL CARE NU POATE FI ACUZAT

★★

Producție a studioului Mosfilm. Regizor Vladimir Kramoschikov. Valori Usakov, scenariu: Konstantin Lasev, după povestirea lui L. Sazonov, muzică: Piotr Emilovici; muzică: Leonida Alhaisiev, Cor: Oleg Serebrnov, Liedmila Maksakova, Leonida Kuraviov, Olga Spontakova, Piotr Glibov.

O saratie — un „story” — construită de la un cap la altul după principiile cele mai riguroase, după proporția infailibilă a regulilor prozei clasică: desfășurare, punct culminant, deznodămînt. Personajele sînt mai mult decît figuri, semne, sînt caractere în transformare. Eroul a acestui film străbate pentru spectator un timp lîmbs de existență, aproape douăzeci de ani, ceea ce poate fi în suptabil pentru un adept al ultis muiui tip de cinematograf modern. Dar cum nu ne interesează opțiunile unui asemenea spectator virtual, o astfel de judecată nu intră în discuție. Eroul străbate deci această pe-risoadă de viață fiind mereu prezent cu virza ultimă a amintirii. (Machiajul în ambele sensuri — întinerire, îmbătrînire — schimbarea de decori, de atmosferă, dă varietate acțiunii, lucru pe care cinematograful modern în ciuda altor calități, a mai uitat să-l facă). Desigur că toată această desfășurare epică — permanentă rememorare a eroului, pilot principal conducînd un avion TU-104 la peste 3000 de metri înălțime, are o anumită justificare în construcția filmului. Și totuși aparanta unitate de loc și de timp este doar un alibi. Filmul se desfășoară evident în afara avionului unde în-tîmplările se înîlțesc, după douăzeci de ani, doi bărbai și o femeie — fără a mai socoti și copiii. Cel trei sînt nefericiți sentimentali. Iar mo-tivele și se arată în amintirile fiecărui și nu prin acțiunile lor petru-cuta între cabina de pilotaj sau com-partimentele pasagerilor.

Autori se concentrează deci pe aceste destine într-un stil care im-plică bătăiea umană la dimensiunea de purgatorie, unde fiecare din in-culpții mai are o șansă de perfectă-bilitate. Cine este vinovat? Cei doi bărbai iese la început din discuție căci fiecare a încercat să-și apere șansele — evident după propria mă-sură — în fața unei femei. La rîndul ei, aceasta n-a reușit să distacească calitățile reale ale fiecăruia și prin-geul ei tărănușu (scuza rău), care de ce nu? — o absolvă și pe ea) gest frumos în aparență dar necugetat, distrug o fericire posibil perfectă.

Cinești s-au ferit să tragă con-cluzii lăsîndu-ne dreptul de a jude-ca, iar cronicarii, chiar dacă a propus o soluție, refuză să accepte peul. In-tre altele sînt mai importante toate acele mici scene, poate nesemnificative pentru povestire, dar cu mult mai multă pondere filmică.

Pîmbierile îndrăgostiților noap-tea pe sosea, chermiza de la școala militară, scena de pămîsă alură chehoiană cînd tînărul, viitor pilot, așezat la pian cedează muzicii rolui de a declara fetei iubite dragostea, momentele de solitudine ale eroului într-un cătun din stea pustie, gestul incredibil al adolescentului îndră-gostit de durerea pilotului, parcur-gînd prin ploia torențială poște de drum pentru a-și aduce prima și uni-ca scrisoare primită în pustietatea unde credeai că va uita febrila deza-măgine provocată de trădarea reală a celui mai bun prieten și de cea, atenuantă circumstanțială, a femeii iubite; și chiar primul fugar lung în restaurantul unui aeroport de provincie împreună cu fostul pro-fesor și comandant.

Aici autori au uitat de naratiune, au uitat că aveau obligația de a res-bilita un nevinovat și s-au lăsat furaj de un lirism discret. Iată de ce prefer oricînd un asemenea film, extras din sfera reacției omenești cît mai di-ferite, oricînd autori în care dragos-tea este permanent complicată și torturată prin tentative fraudulente ale predeștînătorilor prin absurditățile mecanismelor sociale.

Iulian MEREUȚĂ

SALARIAL GROAZEI

★★

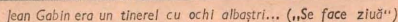
Producție a studioului francez. După ro-manul lui Georges Arnaud, Regia și scenariu: Claude Chabrol. Talanquini, Charles Vanel, Vera Cherni, Peter Van Eyck, Folco Lulli, Dario Merano.

„Este un film plastic în care di-logul joacă rolul unui fond sonor. Am făcut un montaj din scene perma-nente. Am urmărit să opun lumina um-brăi. Am încercat o simplificare pen-tru a accentua contrastele”, declară autorul, cu 17 ani în urmă, la pre-miera filmului. (Relatarea unui film de caracare virtuală sar-ți dovedită mai adecvată în cadrul Cinematicii, dis-tribuită sa în circuitul curent vî-dește precaritatea programării la TV, chiar dacă valoarea filmului o jus-tifică dar nu aici este vorba să disc-u-tăm acest punct de vedere.)

Revizităm sau urmărim acum la o primă vedere, „Salarial groazei” al lui Claude Chabrol și acțiunii o lecție de cinema. O lecție despre cum se cons-tituie o atmosferă, despre cum se angrenează o tensiune între clișea parțenieri, despre cum se conduc că-tre rolurile lor actorii talentați și tineri. Și cît de tineri îi regăsim pe Yves Montand, Charles Vanel, sau Peter Van Eyck! Și chiar dacă prin alfabeta alie roluri talentul lor ne-a plăcut mai rotad de-alungul ani-lor, și chiar dacă altele sînt filme au parțenieri, despre cum se conduc că-tre confruntarea unei comunități cu un pericol exterior. „Salarial groazei” nu ne apare îmbătrînit, decît, poate părea ciudat, prin cruda sa tinerete.

„Senzaționalul acestui autentic film social, pentru că „Salarial groazei” este și social, este că sînt de sig-ur în acea situație extremă în care oamenii își riscă și își pierd viața pentru a clișgia echivalentul exis-tenței, pentru că, deși o clișgia po-ți

Am dori
să aflăm
mai exact,
mai prompt,
cît
și cum
se lucrează
pe șantierul
filmului
românesc.



un „Othello” (spectacol din Bacău) comentat de Victor Parhon în colocviu colegial cu critici din acel oraș; inserturile filmate erau explicate în discuție, însoțindu-se cu autoexegeza

italiană se înscrie printre inițiativele
— rare dar fructuoase — de achiziție

(asistent, Giuseppe de Santis, pe atunci, în 1942, un tânăr și bătaios critic) a fost interzis de cenzura mussoliniană întâi ca scenariu, apoi ca film. Totuși el a rămas ca începutul

unui curent cu o influență enormă asupra multor cinematografilor și a revoluționat filmul italian. Actorii sînt destul de stingați, dar regia e foarte nuanțată, construiește scene de o valoare unică — fără să poată desena la fel de net întregul. Anatomia crimei, cu tot cortegiul ei de mustări de conștiință și stări turburii, e înțepănătoare ca patimă: spulberii și tulburătorii. Strada, concursul de cîntăreți amatori dintr-un local, petrecerea din grădina unui restaurant jalonează cără tendința populară care a definit curentul.

Fellini al anului 1953

era „i vitelloni”, tablou grandios al medicocrăției spirituale a provinciei italiene (acțiunea se petrece la Ri-

mini), neorealism pur, bogat în caracterizări, cu o foarte întinsă gamă de atitudini și o marelă coexistență de viață adevărată. Fellini era încă gazetarul de odinioară, scenaristul lui Rossellini, nu fusese deocamdată „la strada”...

Seriilele se releu

(mai toate cîte au fost) de altăa ori — cînd pe un program cînd pe celălalt — înțit prezenta însoțită a lui „Rocambole” apare ca o înviare. E un telelector cam obosit. Într-o lună de remarcabile realizări, sub raport cinematografic, ne putem permite, cei drept, și puțină odihnă în alte compartimente.

Chiar toate odă, nu e posibil...

Valentin SILVESTRU

Telecorespondență

P.I. OROIU, dintr-o localitate a județului Mureș, a auzit pe cineva spunînd într-o emisiune cinematografică a televiziunii că oamenii au încă destule de făcut pe Pămînt pentru că și-si piardă vremea cotrobîind prin Lună; după aceea l-a auzit pe criticul D. I. Săchianu tot la televiziune, spunînd că este o mare prostie să se afirme că n-avem ce căuta pe Lună, căci vremea mai avem treburi pe pămînt. Corespondentul întrebă dacă așa s-au petrecut lucrurile — adică dacă a reținut el bine — și cine are dreptate.

Ați reținut bine. Așa s-au petrecut lucrurile. Eu aș da dreptate criticului, dar m-am tem să nu fiu suspectat de părtinire din afinități profesionale. Scotoc că mai avem foarte multe de făcut pe pămînt, printre aceste treburi numărîndu-se și regularizarea zborurilor în Cosmos, stabilirea itinerariilor prin Univers și transplantarea unor forme de viață de tip terestru (nu chiar a tuturor, în nici un caz a tuturor) pe alte corpuri astrale.

După cum ați observat, printre cele dinții transplanturi a fost și televiziunea.

Într-un plin sosid din Brăso, e la fată brunetă, cam golă, care ține delicat un caracaf pe pielea și despre care cineva tipărit fotografat tiraj de mase (pe spate — pe spatele pozel, evident — e stampla cooperativă „fotografia” și o inscripție enigmatică N. I. O. 5353-66) zice că e Anna Magani. Iacob Dan, expeditorul, pretinde că nu e Anna Magani, o confundă. Are dreptate. Aceasta a fost introdusă în o serie de considerații cu privire la comentariul cinematografic pe micul ecran. Autorul scrisorii solicită mai multă varietate în rubrică, mai susținute coloquii critice, mai puțin „afis”.

Are din nou dreptate.

Din scrisoarea lui **N. DUMITRESCU**, bucarestean: „Cred că nu va veți supăra dacă vă voi spune că nu sînt de acord cu anumite aprecieri pe care le-ați făcut la adresa filmului „Nibelungen”. Trebuie să subliniez că mă număr printre fanaticii marelui regizor Fritz Lang, dar aceasta nu înseamnă că aș fi gata să recomand totuși acest film spre o difuzare atât

de largă cum e cea oferită de televiziune, fiind, în această problemă, pe acord cu Dorina Rădulescu, a cărei cronica e publicată în pagina 23 a aceluiași număr din „Cinema”. Menționez că nu consider filmul în chestiune nu sub raportul artistic. Pentru istoricul artei cinematografice constituie un moment important”.

Chiar de asta a și fost proiectat, chiar astfel a și fost lînat în discuție. Mai este? Trebuie să spun că s-a fi difuzat la televiziune acest film, tributul unor mode de interpretare introducează ridicole azi, realizat cu mijloace tehnice destul de primitive și a cîrui plastică — într-adevăr excepțională — nici nu se poate observa ca lumea pe micul ecran”.

Trebuie. Căci trebură, altfel n-am putea înțelege istoria zămislirii unui stil, a unui curent, chiar și a unei „mode”. Cum ziceți. Din aceleași motive sîi tipăresc astăzi vechile cronici — după care nimeni nu mai învață istoria — se expun picturi naive de demult se joacă piese din vesuciuitate, cu moravuri dispărute și personaje ce par azi de basm. Adică din motivul stăru de cunoaștere, și de recunoaștere.

De care, am avut impresia, sînteli blîntuți și dumneavoastră — dacă citesc cu atenție pîndărea legitimă pe care o faceți în continuare. În scrisoarea, în favoarea aducerii pe micul ecran a altor pelicule semnate de Lang.

Pentru rîndurile de la început ale aceleiași scrisori, vă mulțumesc amicalmente.

P. Ploieșteanu C. PECICI e necăjit că subtitlurile filmelor se citesc greu la televiziune, „pentru care motiv vizionarea devine agasantă și transformă omul într-o stare nervoasă”. El propune ca revista noastră sau „Programul de radio și televiziune” să publice anticipat „descrierile în rezumat” ale filmelor, deoarece majoritatea abonatorilor vor să domieci să poată citi anticipat „subiectul”.

Sîntem bucuroși să vă anunțăm că s-a găsit o soluție mai bună, un nou mod de subtitrare a peliculei, care a și dat rezultate satisfăcătoare. Va rugăm să ne scrieți dacă ați observat îmbunătățirea. Dacă nu, să mai insistăm și noi, dar numai în această direcție.

V.S.



Nevoia de „va urma”

serialul- primul manual pentru anul 2000

...tocmai pentru că „va urma” s-a inventat televiziunea...

Mentalitatea spectatorului de film diferă de cea a telespectatorului. E diferență de „metabolism” psihic. Aș spune că omul de azi nu și poartă consumul unei povestiri pe țî pînd la capăt. Nici cei mai fanatici (dar nu și cei mai adevărați) spectatori nu intră zilnic în sală. Oricît de mult s-ar plăciti oamenilor — și e cert că au totuși timp să se plăcisească — nu intră zilnic în un film spre a se „distra”, sau a-și pierde timpul. Nu e numai o problemă de comoditate, e și altceva: nevoia de evenimente, foamea de evenimente „fictive”, certă și caracteristică, nu se poate satisface cu o poveste pe o. O poveste de la cap la coadă de 120 minute. Altfelva e mai puternic: nevoia de „va urma”, nevoia de tensiune cu care viața zilnică ne-a obisnuit. Nu se pot înclina prea mult afacei într-o singură rotire a terrei — ne-ar da sentimentul inutilității prea des; sau, dimpotrivă, ne-ar hipertrofia sentimentul utilității noastre. Fiecare zi ar semăna cu un „sfîrșit”. Contrazicerea e flagrantă și de aceea spectacolele noastre trebuie să semene cu viața noastră: Ritmul nostru e ritmul cu „va urma”.

Or, în cinema totul se ia mereu de la capăt; așa că, tocmai pentru asta, tocmai pentru că „va urma” s-a inventat televiziunea. Îndrăzneș să fiu sigur că forma cea mai populară, cea mai caracteristică gustului consumatorului de spectacol, azi, este serialul: acte fictive cu „va urma”, acce tensiune, plăcere sau teroare a zilei de mine, a spectacolului de mine; neprevizut limitat (sau nelimitat), plăcerea așteptării, plăcerea or fix. Serialul e ca un tablet. E ca un mic weekend. Fără el viața aceasta de halat și papuci n-ar avea puncte fixe, n-ar avea cîrmă, continuată; n-ar avea siguranță.

La ce-a dat televiziunea: acest „scenariu” fix, repetabil, venic deschis, continuu? Un spectacol provocat printr-o simplă apăsare pe buton schimbă o mentalitate. Lumea are azi o mentalitate de serial.

Dar povestea care nu se termină, care continuă, cu eroii și aventuri, nu începe cu serialul. Epopeele homerice, epopeele (în genere) ce înseamnă oare altceva decît serializarea acestei nevoi de continuare, de evenimente miraculoase și eroice? Ce altceva au fost romanele cavaleresti și gesteile medievale, viteazul rege Arthur, cu ai săi cavaleri așezați la masa egalității, Lancelot, și alții ați eroi, care intrînză să moară pentru că lumea îl cerea nemuritori... Dar „Misterele Parisului” ale lui Eugène Sue și toată cariera romanului folclor din secolul 19, trecut încet, încet în seriile romanului de aventuri (în fascicule care ne-au cuprins copilăria)?

Serialul e o necesitate. Televiziunea a luat ceea ce era de lînd dintr-o materie eternă și a vizualizat ceea ce altă dată era închipuire. Serialul e azi în faza copilăriei. În vîrstă acuturală, sau preculturală. Dar atunci cînd maturitatea sa va fi certă, cred că ne putem aștepta la gesturi artistice mai înalte. Pentru că înșiși mentalitatea omului etern o cere. Cu atît mai mult omul de azi, de mine, omul format la școala vizualității, la o problemă de futurologie. Să vină decît domni cu ordinatori și să ne citească viitorul în seriale! E tot atât de important, cel puțin, cît și consumul de pantofi și gîlcerii din anul 2002, trimestrul patru.

Serialul îmi pare a fi primul manual al unui alt tip de lectură. Să înțercăm să silabim.

Gelu IONESCU



Nevoia de „va urma“

serialul- primul manual pentru anul 2000

...tocmai pentru că „va urma“
s-a inventat televiziunea...

Mentalitatea spectatorului de film diferea de cea a telespectatorului. E o diferență de „metabolism“ psihic. As spune că omul de azi nu suportă consumul unei povestiri pe zi *plin la capăt*. Nici cei mai fanoatici (dar nu și cei mai adevărați) spectatori nu intră zilnic în sală. Oricât de mult s-ar plăti astăzi oamenii — și e cert că au totuși timp să se plătească — nu intră zilnic la un film spre a se „distra“, sau să-și pierdă timpul. Nu e numai o problemă de comoditate, și e altceva: nevoia de eveniment, foamea de evenimente „fictive“, certă și caracteristică, nu se poate satisface cu o poveste pe zi. O poveste de la cap la coadă de 120 minute. Altfelva e mai puternică: nevoia de „va urma“, nevoia de tensiune cu care viața zilnică ne-a obșnuit. Nu se pot încheia prea multe afaceri într-o singură rotire a terrei — ne-ar da sentimentul inutilității prea des; sau, dimpotrivă, ne-ar hipertrofia sentimentul utilității noastre. Fiecare zi ar semăna cu un „sfârșit“. Contrazicerea e flagrantă și de aceea spectacolele noastre trebuie să semene cu viața noastră. Ritmul nostru e ritmul cu „va urma“.

Or, în cinema totul se ia mereu de la capăt: așa că, tocmai pentru asta, tocmai pentru că „va urma“ s-a inventat televiziunea. Îndrăznește să fiu sigur că forma cea mai populară, cea mai caracteristică gustului consumatorului de spectacol, azi, este *serialul*: acea ficțiune cu „va urma“, acea tensiune, plăcere sau teroare a zilei de mine, a spectacolului de mine; neprevăzută limitat (sau nelimitat), plăcerea așteptării, plăcerea orei fixe. Serialul e ca un tablet. E ca un mic weekend. Fără el viața aceasta de halat și papuci n-ar avea puncte fixe, n-ar avea ceremonie, continuitate; n-ar avea siguranță.

Iată ce e de televiziune: acest „scenariu“ fix, repetabil, veghe de continuu. Un spectacol provocat print-o simplă apăsare pe buton schimbă o mentalitate. Lumea are azi o mentalitate de serial.

Dar povestea care nu se termină, care continuă, cu eroi și aventuri, nu începe cu serialul. Epopeele homerice, epopeele (în genere) ce însemnă care altceva decât serializarea acestei nevoi de continuitate, de evenimente miraculoase și eroice! Ce altceva au fost romanele cavaleresti și gesteale medievale, vitezul rege Arthur, cu ai săi cavaleri așezați la masa egalității, Lancelot, și alții alți eroi, care intră în viață moară pentru că lumea li cerea nemuritori... Dar „Misterele Parisului“ ale lui Eugène Sue și toată cariera romanului feuilleton din secolul 19, trecut încet, înset în seriile romanului de aventuri în fascicule care ne-au captivat copilăria!

Serialul e o necesitate. Televiziunea a luat ceea ce e era de luat dintr-o materie eternă și a vizualizat ceea ce altă dată era închisură. Serialul e azi în faza copilăriei. În vîrstă actuală, sau preculturală. Dar atunci cînd maturitatea sa va fi certă, cred că ne putem aștepta la gesturi artistice mai înalte. Pentru că înșiși mentalitatea omului atorn o cere. Cu atît mai mult omul de azi, de mine, omul format la școala vizualității, lată o problemă de futurologie. Să vină decizi domnii cu ordinatorii și să ne citească viitorul în seriale! E tot atât de important, cel puțin, cît și consumul de pantofi și glicerină din anul 2002, trimestrul patru.

Serialul îmi pare a fi primul manual al unui alt tip de lectură. Să încercăm să silabim.

Gelu IONESCU

unui curent cu o influență enormă asupra multor cinematografi și a revoluționat filmul italian. Actorii sînt destul de stîngați, dar regia e foarte nuanțată, construiește scene de o valoare unică — fără să poată desena la fel de net întregul. Anatomia crimei, cu tot cortegiul ei de mustări de conștiință și stări tulburi, e întreprinsă cu palimă; spiritul italian e tulburător. Strada, concursul de cîntăreți amatori dintr-un local, petrecerea din grădina unui restaurant jalonează clăd tendința populară care a definit curentul.

Fellini al anului 1953

era „il vitellino“, tablou grandios al mediocrității spirituale a provinciei italiene (acțiunea se petrece la Ri-

mini), neorealism pur, bogat în caracterizări cu o foarte intensă gamă de atitudini și o impresie copleșitoare de viață adevărată. Fellini era încă gazetarul de odinioară, scenaristul lui Rossellini, nu fusese deocamdată „la strada“...

Serialele se reiau

(mai toate cite au fost) de altceva ori — cînd pe un program cînd pe celălalt — înclt prezența insolită a lui „Rocambole“ apare ca o înviare. E un telespectator cam obosit.

Într-o lună de remarcabile realizări sub raport cinematografic, ne putem permite, cei-drept, și puțină odihnă în alte compartimente. Chiar toate odată, nu e posibil...

Valentin SILVESTRU

Telecorespondență

P.I. OROIU, dintr-o localitate a județului Mureș, a auzit pe cineva spunînd într-o emisiune cinematografică a televiziunii că oamenii au încă destule de făcut pe Pămînt pentru ca să-și piardă vremea cotrobăind prin Lună; după aceea l-a auzit pe criticul D. I. Săchianu tot la televiziune, spunînd că este o mare prostie să se afirme că n-avem ce căuta pe Lună, cătă vreme mai avem trebuie pe pămînt. Correspondentul întrebă dacă așa s-au petrecut lucrurile — adică dacă a reținut el bine — și cine are dreptate.

Al reținut bine. Așa s-au petrecut lucrurile. Eu ai da dreptate criticului, dar mă tem să nu fiu suspect de părtinire din afinități profesionale. Scotoc că mai avem foarte multe de făcut pe pămînt, printre aceste treburi numărîndu-se și regularizarea zbururilor în Cosmos, stabilirea itinerariilor prin Univers și transplantarea unor forme de viață de tip terestru (nu chiar a tuturor, în nici un caz a tuturor) pe alte corpuri astrale.

După cum aștă observat, printre cele dintîi transplanturi a fost și televiziunea.

Într-un plic scris din Brașov, e o fată brunetă, cam golașă, care ține în el un cartonaș pește plept și despre care cineva (spite) fotografia (trăie) de mase (pe tapete — pe spațele pozol, evident — e stampla cooperativă „Fotografia“ și o inscripție enigmatică N. I. D. 533-66) zice că e Anna Magnani, Iacob Dan, expeditorul, pretinde că nu e Anna Magnani, o confundă. Are dreptate. Aceasta a fost introdusă la o serie de considerații cu privire la comentariul cinematografic pe micul ecran. Autorul scrisorii solicită mai multă varietate în năruia mai substanțiale colozii critice, mai puțin „afis“.

Are din nou dreptate.

Din scrisoarea lui N. DUMITRESCU, bucurestean: „Cred că nu va veți supăra dacă vă voi spune că nu sînt de acord cu anumite aprecieri pe care le-ați făcut la adresa filmului „Nibelungeni“. Trebuie să subliniez că m-am marim printre faniaticii marii regizor Fritz Lang, dar aceasta nu înseamnă că aș fi gata să recomand tocmai acest film spre o difuzare atît

de largă cum e cea oferită de televiziune, fiind, în această problemă, pe acord cu Dorina Rădulescu, a cărei cronică e publicată în pagina 23 a aceluiași număr din „Cinema“. Menționez că nu consider filmul în chestiune nul sub raportul artistic. Pentru întocmirea analizei cinematografice constituie un moment important“.

Chiar de asta și a fost proiectat, chiar astfel a și fost luat în discuție. Mai de-a-drept. Dar trebuia care să fie difuzat la televiziune acest film, tributul unor mode de interpretare actoricești ridicole azi, realizat cu mijloacele destul de primitive și a cîrui plastică — într-adevăr excepțională — nici nu se poate observa ca lumea pe micul ecran? Trebuia.

Cred că trebuia, întrucît n-am putea înțelege istoria zămisirii unui stil, a unui curent, chiar și a unei „mode“. Cum ziceți. Din aceleași motive se tipăresc astăzi vechile cronici — după care nimeni nu mai învătă istoria — se expun picturi naive de demult se joacă piese din veacuri uitate, cu moravuri dispărute și personaje ce par azi de basm. Adică din motivul setei de cunoaștere. Și de recunoaștere.

De care, am avut impresia, sînteiți sîntuți și dumneavoastră — dacă citesc cu atenție pleoșdăria legitimă pe care o faceți în continuare, în scrisorile, în favoarea aducerii pe micul ecran a altor pelicule semnate de Lang.

Pentru îndurările de la început ale acestor scrisori, vă mulțumesc amicalmente.

Ploieșteanul C. PECIIE ne călăie că subtitlurile filmelor de cîțos, greu la televiziune, — pentru care motiv vizionarea devine agasantă și transformă omul într-o stare nervoasă“. El propune ca revista noastră sau „Programul de radio și televiziune“ să publice anticipat „descrierile în rezumat“ ale filmelor, deoarece majoritatea abonaților vor fi domicii să poată citi anticipat subtitlurile.

Sîntem bucurăși să vă anunțăm că s-a găsit o soluție mai bună, un nou mod de substituire a peliculei, care a și dat rezultate satisfăcătoare. Vă rugăm să ne scrieți dacă ați observat îmbunătățirea. Dacă nu, să mai insistăm și noi, dar numai în această direcție.

V.S.

carier

Cronica spectatorului

„Doi bărbați și o moarte”

....De la bun început, supărător e titlul. Dacă aș spune că e prost găsit (la fel ca și „Răutociul adolescent”) aș fi acuzat de exces de subiectivism. Și zicem că e cam umflat, nu știu cum să spun. Apoi realizarea. N-am citit năvăla lui Suto Andras, dar nu mă îndoișcă că era bună. Scenariul se bazează pe o idee generoasă într-adevăr, din care s-ar fi putut scoate însă mult mai mult decât am văzut noi. Nu-i acuz pe realizatori că nu au cunoscut ABC-ul meseriei, nu-i numai vina lor. Cu 300 m. de peliculă la doi ani nu se învătă cinema. Dar măcar un lucru ar fi trebuit să știe: că poți face și film simbolic și film poetic (cum s-ar fi vrut și acesta) cu condiția păstrării unui minim de verosimilitate într-un minim de story. E o chestie elementară, sesizată și în cronica dvs. Filmul voia să aibă o scenă à la Ionesco puțințel combinată cu Miklos Lanco (scena cînd Demeter cere, literalmente, palme) și ar fi avut-o (chit că nuși prea plăcea locul în film), dacă ea n-ar fi fost atât de vizibil implantată în corpul filmului. O înfiorătoare doză de inautenticitate străbăta filmul: cruda cinewa, care, și în anul de grație 1994 țărani ardeleni umbrau toată ziua bunzulia în costum național? Protecția filmul Asta, undeva, prin Ardeal, și o să vedeți că e și nu mai strică de rău țărani auzind-o dialectul „stilizat”. Înțeleg necesitatea convențelor, dar să nă se baie pe gogă convenții prost executate și în final stilul devine autentic, pardon, e prea mult. Joacă totuși cîțiva actori buni și foarte buni și unii dintre ei joacă bine și f. bine. În rest, filmul e plin de multe intenții în care se împotmolește repede și bine. Asta ne demonstrează că dacă regizorii et. comp. va mai face 10 filme asemănătoare, alții-le va țigi bun, sau poate, cine știe, chiar foarte bun”.

D. VLASIU
București

N.R.: Mulțumim pentru bunele aprecieri. Ai înțeles foarte bine spiritul „Curierului” nostru.

Prea puțin pentru un film...

....Profesura noastră de Frumos, cum obişnuim să-l numim pe prof. Suchianu, ne atrage atenția asupra unor momente remarcabile din „Prea mic pentru un război atât de mare”, fapt pentru care își câștigă o dată în plus recunoștința noastră. Dar de la „cîteva momente” pînă la un film încheiat, îndrăznim să credem că este o distanță considerabilă. Împresimile relatate par discontinate, simpla prezență a copilului fiind de parte de a înlocui osatura narativă... Crochiul nu poate fi confundat cu desulul împlinit și nici încercările de studiu cinematografic nu pot fi luate drept film artistic de lung metraj...”

G. BRUCMAIER
str. Calea Unirii 27 — 31
Suceava

N.R.: Celelalte două cronichete ni se par prea minore la filme și mai minore. Știm că în demnitate ne trebuie prea mult pentru a ne scrie și pe mai departe.

S.O.S.I

....Stimată redacție, S.O.S.I! Căutați un regizor! Desoperiți unul cu o concepție regizorală simplă, adică genială, vreau să zic... Pierdem cel puțin pe plan european un cuplu comic formidabil: Sebastian Papaiani și George Mihăilă. Am zis, Ajutați-ne!”

I.V. GABRIEL
str. Sf. Apostoli 70 bis
București

În jurul „Elvirei Madigan”

Opinii care se bat cap în cap — de parcă am fi între critici și nu între cititori — în jurul acestui film suedez:

....Film care m-a făcut să cred că raul e pe pîmînt, că îngerii sînt oameni (cei îndragostiți), ceilalți sînt mai puțin îngerii, să cred că îngerii sînt și blonzi și bruni, că ei pot muri!”

Sabina TACU
Teacul

Tot în stil liric acest fragment

....Aparatul le descoperă lacrimă fiecare mișcare care amănăun pentru a nu pierde ultimele lor neliniști, simțim strîbtul planarea îndolată a destulului aieru de am. Aparatul e îndrăgostit de pîluri auri, de soare, de ochii plini de spaimă, asemănători cu ochii copiilor care nu înțeleg lumea în care s-au născut: de ochii îngerului alb, de acea ultimă clipă în ultimul instant nepuțințel spre cel lăbit (un merit enorm, în fața căruia mă plec, aparține actriței Pia Degermark). Devenim mai buni și înțelegem mai înțeleg, privim mai adînc și mai blind”....

Ion MANEA
str. Moxley nr. 36
Galați

Refuzul brutal

....Deși stăteptul scîndi suedez și îngustave, această „Elvira Madigan” rămîne un film slab. Cu riscul de a indigna tinerii spectatori — sustin că „Elvira Madigan” nu este decât o speculație a tehnicii, atît și nimic mai mult... Teate exterioare acestui film sînt fîlmate cu transforatorul pentru a realiza acea atmosferă de barm, de puritate. Dacă „Elvira Madigan” ar fi fost fîlmat normal, totul s-ar fi năruit, totul ar fi fost egal cu zero. Dacă n-ar fi existat transforatorul, un film atît de diluat nu ar fi putut să stea în picioare...”

G.M.S.
București

Refuzul îngăduitor

....Să spun cîntist: „Elvira Madigan” nu m-a plăcut, deși la prima vedere este foarte frumos. Dar rafinamentul plastic de factură impresionistă ca și muzica lui Mozart nu pot acuză carentele subiectului. Strigătul tragic al eroilor este practic rezultatul izolării lor de tot ceea ce se petrece în jurul lor, al fugii de lume, de societate și poate și al fricii de răspundere pentru fapta comisă...”

Ing. Jean GROPPER
str. Aurel Vlaicu 55
București



„Elvira Madigan” — da, nu, dar ce alb, dar ce negru!

Acești corespondenți ne scrie — într-o a doua scrisoare — că față de „Ghici cine vine la cină”, filmul lui Robert Mulligan „Să uci o pasăre cîntătoare” „s-a pîrîit, mult mai cînt, spunînd lucrurile pe nume, un film bun și onest în care relațiile dintre albi și negri sînt privite în fața”. Adăugăm această opinie în bagajul doar al filmului lui Kramer. Încă o afirmație a aceluiași corespondent: „Trebuie să recunoaștem că la cinematografe și la televiziune lucrurile merg din ce în ce mai bine”.

„Splendora în lărbă”

....„Pentru mine cuvîntele” „la viața așa cum este”, rostite de cei doi eroi în final, îmi par un paradox. Atunci cînd ești tînr, cînd iubesti, așa cum se iubau acei doi eroi, chiar dacă în calea ta se pun stăvile de neîntrecut, trebuie să ai puterea să le învingi. Eu nu înclin pentru pesimismul strigat al filmului, chiar dacă realitatea poate convinge de multe ori. Deși filmul aduce o umed de adevăr, cred că noi, tinerii care-lăm vizionăm, trebuie să ne îndrăgim pentru a reuși să jucăm un rengaș vișii, pentru a-l împune idealurile noastre. Ce păcat că cei treceți de vîrsta acestor elanuri nu vor să-și mai aducă aminte că au fost și ei tineri, că au iubit și au avut cîndva idealuri și își pun placat: „Ce atîta dragoste, ea va fi foarte fericită și cu doctorul!”

Livia Margareta MECHE
Str. N. Boleianis, 8
București

N.R.: Ne-a plăcut foarte mult expresia dvs. „Să jucăm un rengaș vișii”. Ne-ați putea spune și cum!

„Urmărire”

....Mă impresionat strigătul acestui film, multimea brutală, nefertă, sensuală și aparția în mijlocul ei a elementelor de frică și răzburare, un sens pentru unii, o mare rățacire pentru ceilalți. E scolo o namă în-proză care simte că flui ei e în primiejd, cînd tactură într-o așteptare încoadată, cînd hîdă într-un strigăt disperat: a un țat care rîmbează zadarnic spre înțelegerea și dragostea fiului său și mai e un șerif care apără

o frumoasă morală într-o lume urtă; plecarea sa din oraș e singura salvare în fața demnității izgonite.

Anna S.
str. Bucșenilor nr. 22
București

Poșta cronicii spectatorului

Alex. Marcovici (Bd. Ilie Pîntile 37 — București): Nici noi n-am fi vrut să publicăm fragmente arituri dvs. despre filmul de război. Dar articolul e cu mult mai slab față de ceea ce ne-ați trimis pînă acum. Exemplele sînt deajuns de arbitrate și tratate cam în fugă. Erați mult mai tîrziu în discuția la obiect, pe fragmente. Vă așteptăm cu neabătut interes.

P. Marcel (Căilăraș, Am înțeles — sustinți că filmul cu pasarea cîntătoare e un film bun).

Căst Negoașcu (str. Take Ionescu 19 — Pitești): Ne scrieți că n-aveți ce reproșa cronicii semnate de Rodica Lipăti la „Ghici cine vine la cină”? Nici noi nu avem ce vă reproșa...

Adi Arion (str. Karl Marx 27 — Birlad): Păcat că n-ați dezvoltat ideea finală din cronicheta dvs. la „Mîreasa era în negru”. „Moartea celor cinci era obligatorie”? Notăm și dezacordul dvs. cu nesfîrșit controversata cronică la „Ghici ciupercă ce-i?”

Irina Măgădăcu (str. Alexandru cel Bun — Bacău): Am reținut că sînteți pro Kramer, și mai ales ideea prețioasă că un film slab nu va provoca niciodată controverse”.

Radu Bobac (str. Videle nr. 17 București): Ne-ați trimis foarte frizu opiniile dvs. despre „Blow-up” în care am găsit multe idei interesante. În decizia ideea de „dramă a mindriei și a inteligenței”. Vă așteptăm cu alte scrisori, firește — vorba dvs. — „în funcție de posibilități”.

Caral Ionescu (student, București): Uluitoare scrisoarea dumneavoastră prin care luați apărarea criticii românești de film. Ne e și teamă s-o publicăm. S-ar crede că n-ai pseudonim al ureunii critice. Nu sîntem deci demagogi cînd vă rugăm insistent să reveniți cu noi opinii.

„Ne pierdem vremea cu „Angelica”,
ne-am săturat de westernuri-spaghetti
— zău că e cam bulită a șaptea artă...”

VICTOR BĂTĂLAN — str. Bradului 55, Arad

În jurul articolelor noastre

„De ce nu se mai rîde...”

Articolul lui Dr. S. Crohmniceanu o trezită ca de obicei interesul cititorilor — adică a seriei de replici, vii și periment, laudă cititorii.

„...Rîdem anevoie la comedie de acum, deoarece cînovii care se chinuiesc să ne amuze în cu tot dinadinsul la conditii lor de clovni. Nu se rîde astăzi ușor, deoarece omul anilor '70 știe despre sine mult mai multe lucruri decît a știut vreodată. Și de aceea se simte jignit cînd este tratat fie ca un copil (care chicotește și astăzi, din păcate, cînd mama sa aluneacă pe strada), fie ca un anormal care se bucură doar la vederea unor anormali și mai și. Sînt rare filmele în care personajul comic să nu fie astăzi idiot, blîbit sau exagerat de gros... Nu se rîde și din cauza că realizatorii fac un mare abuz de imaginație forțată, în dăuna credibilității, înclît viața — care poate genera o cîntic comic — no mai recunoști de loc vizuții pe ecran. Se neglijează astfel lecția de umor cinematografic oferită de oamenii „mareliumit”, de la care măcar acest lucru trebuie bine înțeles: acela că omul nu rîde decît de ceea ce i se poate întîmpla și lui... Dar omenească este cu ostentativ îndepărtat, fiind înlocuit cu o serie de aberații mai mult sau mai puțin plauzibile. În fine, vă mărturisesc că concluzia la care ajung, autorul, justificată poate în alt context, nu mă convinge. Citez: „nu mai sîntem în stare să rîdem ca pe vremea lui Chaplin și din motivul foarte serios că trăim printre uriașe depozite de explozii nucleare”. Să fim serioși! Că spectator de dominația seara se gîndește atunci cînd intră în sala de cinema, că a doua zi, luni, pînălmînt ar putea sări aer!”

Ioan LĂCĂȘĂ
Student
Splaiul Independenței 204
București

„...Există cam pe la mijlocul articolului amintit o afirmație: „Dacă nu găsește alt autor care să-l facă sa rîdă Homer, cititorul apelează la Aristofan, la Rabelais sau la „Caragiale”... Deci respectivul consumator de literatură rîde, și încă homerice, în schimb se afirmă că azi la cinematograf omul nu mai rîde din motivele arătate gray. Omul care mai înainte rîdea homerice citind pe Caragiale, de exemplu, merge la cinematograf și nu mai rîde căci în mod obișnuit își amintește că „trăim printre uriașe depozite de explozie nucleare și umbriam pe un vulcan gata să erupă”. Mi se pare o contradicție în defavoarea cinematografului... Eu cunosc destui oameni care fac și alte lucruri decît să gîndească la un sfîrșit apocaliptic al lumii. Mă întreb apoi: Cred că nu, căci sînt oameni care muncesc, căci care merg la un film, la un teatru, etc. Mă întreb dacă aveți aere dreptul să-i acuzați de nepăsare? Cred că nu.”

Nelu POP
Suceava

Anchetă privind filmul în școală

„Răspunsul nostru la întrebarea: „dacă cinematografia trebuie



„Prea mic pentru un război atît de mare” — film doar al „unor crochuri”?

sau nu introdusă în școală?” este un de categoric, dar (mereu acest dar) ne permitem să întrebăm: Cum? Se va introduce poate un manual de cinematografie care să amintească în citiva cuvinte despre personalitățile acestei arte? Să menționăm citiva cuvinte despre Eisenstein, Bergman, Godard sau Buñuel? Vom ajunge în contact cu această artă tot prin mijloacele aceste cunoscute din moștrăvoșii? Putem să stim cu adevărat ceva despre marii regizorii fără a vedea filmele lor?”

E.A. POE (Chiar așa?)
Cluj

„...După cum nu poți vorbi corect românește dacă nu cunoști în mod curent gramatică, tot așa într-un eventual manual de cinematografie nu ar trebui să lipsească tehnica filmării... Și nar fi oare nevoie ca și noi, profesori, să știm mai multe în această direcție?”

Prof. Marinela BELU
Comuna Vișina
— Jud. Olt

„...Viața școlii se împletește total cu filmul. Baza învățămîntului rămîne studiul, opera, legile naturii, faptele — însă filmul ajută enorm, întregeste studiul. Și atunci se mai pune problema introducerii filmului în școală! El este deja pe sfert introdus. Rămîne numai introducerea totală și organizarea lui!”

Prof. Aristotel CODREȘ
Com. Siliștea Crucii
Jud. Dolj

N.R.: Nu vrem să întrecem marelă demnavaușor optimism, dar întrebăm: dacă e pe sfert introdus, ce facem cu celelalte trei sferturi?

„...M. Mohor în articolul „Nu trageți în publicitate” are întru totul dreptate. Dar mă întreb ce ne rezervă publicitatea cinematografică după acest izbit articol? Vor continua oare să apară afișe cinematografice

care te vor face să treci în fugă pe celălalt trotuar?”

Mihela ȘERBĂNESCU
str. Saturn 36
Brașov

Dialog între cititori

Dăm în primul rând cuvîntul ing. Dorina Ungur, cunoscută cititorilor noștri din dialogu, cu Nina Cassian pe marginea filmului „Vă place Brahms?”

„Mă simt obligată să fac o precizare, pentru că în scrisoarea trimisă n-am reușit să fiu suficient de explicită (furată probabil de nemulțumirea momentană pe care mi-o produse citirea articolului). M-am referit la un omnuit tot al cronicii, tocmai pentru faptul că tonul zeflemilor era adresat problemelor puse în film și nu felului cum acestea au fost transpuse pe ecran. În cronică, toate argumentele contra se adreșau imediat tipului de dramă personal, ridiculizînd, și nu filmului în sine... Dacă era vorba de un film nerezuit, atunci argumentele trebuiau clăute altundeva. Alfel sînt întru totul de acord cu ideile susținute de Nina Cassian.”

Ing. Dorina UNGUR
Str. 6 Martie 117
Oradea

„Taina leului” n-are nici o taină

„...Ce trebuia să facă regizorul pentru ca spectatorii să înțeleagă că „Taina leului” este o parodie a filmului de aventuri? Nu erau suficiente inserțiile de pe parcurul filmului, acum apar descurăcările, „putem pleca liniștiți acasă”, etc., pentru că să reiașă ironia! Regizorul pastiazează unele platitudini ale acestui gen de filme și dacă corespondenții de M.I.M. (vezi „Cinema” nr. 4/70) ar fi sesizat acest lucru de la începutul filmului, sînt convinși că ar fi avut mai multe momente de haz. La unele filme grăniță direct și parodie

este mai stearșă. La acesta se pare că nu.”

Gh. GAIDUCOV
Str. Frații Golești 25 A
Pitești

Din nou despre literatură

„Mă întreb citi cititorii n-au rămas mai mult decît uimiți aflînd din articolul lui N. Dumitrescu („Cărtile pe înțelesul tuturor”, „Cinema” nr. 2/70) că „Rosu și negru”, „Ana Karenina”, „Becket” sînt filme fipiste de valoare artistică și că nu te-ai aplea cu nimic vizionîndule. Nu facem act de cultură la idioți!”, ne-am pierdut vremea cu „Angelica”, ne-am săturat de western-uri-spaghetti, ne vine greață la superproducții — zău că e cam bulită a șaptea artă... E prea devreme să vulgarizăm filme ca „Rosu și negru”, „Război și pace” — atunci cînd n-am reușit încă să oprim succesul altora ce mutesc de vulgaritate. („Omul orgoliului”, vende-ta” are toate motivele să-l răsucesc în mormint pe Merméin. Sînt interante analize critice, dar să nu tăiem totul cu barda! Dacă nici „Becket” n-are valoare artistică, nu știu dacă voi mai merge la un film cu convingerea că ceea ce văd nu mi reprobant mîine-pomîine...”

Victor BĂTĂLAN
Str. Bradului 55
Arad

De acord cu opiniile cititorilor

MIL MÎDRÉANU — București;
DAN NÂSTASE — Str. Bujoreni nr. 9, București — „Dați-mi un western adevărat, domnilor, numai unul singur!”; GEORGE VIAD — Com. Scutari, Buzau (cronică la filmul „Simpaticul domn R”); P. DRĂGAN — Bd. Republicii 88, Caracal (care susține majoritatea celor scrise de Ov. S. Crohmniceanu în articolul „Omul intoxicat de cinema”); COSEIȚĂ AL. RALUCAI — Str. Florilor, Petroșani; VLADA CALIN — Str. Mihai Viteazul, 23, Satu Mare (propo de „Desertul roșu”: „Eu nu găsesc deloc că a gîndi, a te frîmanta, a fi mai alfel decît ceilalți oameni, cu scaun la cap”, poartă peceata unei decidențe morale”); NICOLAE LAUȘ — Str. Petru Rareș 45, Arad (îmbunătățirea repertoriului D.R.C.D.-ului ca și dînuirea unor păcate alesele); DUMITRU ILIESCU Constanta („Trebuie destăinată vorbăria despre „film de artă” și „film comercial” — marile filme au fost și artă și au făcut și rețetă. Trebuie spus film bun sau film rău?”); VALLI MACRIC — Climpina (Am transmis celor în drept felicitările dvs., am reținut și articolele care vău plăcut din revista noastră); MARIA MĂGDALENA DINESCU — str. Vengei 15, București (Pentru întreaga pleoarărie Melville).

Tuturor acestor cititori le adresăm rugămintea expresă de a ne scrie și în iure, întîrdundu-ne răspunsul foarte succint pe care-l dăm în acest număr prin simplul nostru „de acord”. Def vitura valului de scrisori la revista noastră e foarte mare...



41

<https://biblioteca-digitala.ro>

LOSEY / un american

BIOGRAFIE

- S-a născut la 14 ianuarie 1909 în statul Wisconsin, S.U.A., orașul La Crosse, într-o familie de intelectuali.
- Studii de medicină, de literatură; activează în teatrul de amatori.
- Din 1930 abandonează toate studiile pentru a se consacra exclusiv criticii teatrale, colaborând la gazete de prim rang.
- Pasul său pentru regie e mai puternic și încă o dată părăsește o carieră formată pentru a deveni producător și realizator de spectacole teatrale (1932–1937).
- 1937–1942 Losey face filme de comandă («Petroleum and his Cousins» și altele); își continuă activitatea teatrală.
- 1940. Primul lung metraj artistic, «Băiatul cu părul verde».
- Renunță aproape definitiv la teatru (în 15 ani montează numai două piese). În schimb semnează peste douăzeci de filme dintre care ultimele, adevărate capodopere. Are o evoluție lentă, deloc spectaculoasă.
- În 1952, atitudinea sa progresistă, de simpatizant al partidului comunist, îl atrage oareceșia comisie McCarthy a timpului, pentru cercetarea activității antiamericane.

Exclus din studiourile americane, se stabilește și lucrează la Londra.



Să-i spunem Losey — virtuozul. Nu numai în ceea ce privește accepțiunile a cuvintelor care însemnă măiestrie, ci și în aceea legată de virtute. Virtuozitate, virtute, o dualitate care exprimă particularitatea operei sale.

Întîlnirea cu Losey (am văzut în «Zilele filmului britanic» — «Pentru patrie și regie»; am văzut altădată «Accidentul», premiat la Cannes) e prilej de meditație asupra a ceea ce dă virtuții artistului carul singularizării: densitatea ideilor, farmecul simplității, adevărul artistic, precizia execuției, siguranța tonului, subtilitatea ritmului, armonia construcției, fermitatea stilului...

Din ce în ce atribuțiile se apropie de cele ale unui executiv muzical, vizionarea filmelor sale îți dă senzația unei audiții concertistice prestigioase. Cu toate că un film de Losey e în același timp tot ce poate fi mai spectacol; acel gen de cinematografie în care chiar elementul teatral, scenic, evident și de o calitate aleasă, se simte ca la ei acasă.

Desigur formația regizor de teatru saturat de cultura europeană, cronicar, eseist, după consacrare. Acasă, pe Broadway, își oferă satisfacția unei îndelungate ucenicii care trecuse prin școala brechtiană (Berliner Ensemble-Berlin), stănișlavskiană (Moscow, Leningrad), aspirând auriul Parisului (Montmartre, Dullin, Jouvet), descifrind misterul nordic (Suedia, Danemarca). Nu este vorba aici de drumurile la Canossa ale vreunui american complexat în fața culturii și rafinamentului vechiului continent. Losey, intelectual multilateral, cînd a decis să devină realizator, a ales drumul greu al inițierii, ținta sa fiind legată de o mare ambiție. El și-a asumat aceea sublimă obligație a respectării ideii ca factor generator al expresivității artistice. Întreaga lui biografie artistică este de fapt expresia unei lupte acerbe pentru realizarea aceluși tip de artă superioară care servește ideea fără a trăda expresia. Pînă la «The Gigantes» («The Gypsy and the Gentleman» — 1957) toată opera sa a fost pusă sub semnul întrebării, deoarece efortul novator de a-și face un stil propriu care

să satisfacă o etică personală și să fie în același timp expresia farmecului unei personalități cu totul originale, a fost confundat cu neputința sau cu amorfismul. Cu «Pentru patrie și regie» — 1964, Losey încheie ciclul căutărilor sale intrinsec și opere de o rigoare clasică originală, o expresivitate modernă subtilă, o rigoare a demonstrației, impecabilă. «Accidentul» (1966) devine o demonstrație de înalt rafinament a ceea ce înseamnă măiestria unui realizator a ceea ce are ceva de spus. În fine, «Booma» — 1967 sugerează criticului de la «Nouvel Observateur» remarcă: «cea mai revoluționară transpunere în stil clasic a unei povestiri». Consacrarea reală a personalității sale s-a datorat desigur aceluși efort obstinat, îndelungat, de formare a unei limbi propriu corespunzătoare unei etici personale, exprimată de altfel în nenumărate interviuri, eseuri. Autorul progresist prin inovația artistică devine firesc «de stînga», întîlnindu-se pe aceleași poziții cu spiritele alese ale societății americane din epoca formației sale. Fapt care i-a dus de altfel, la timpul său, pericula elementelor retrograde, ancheta-

rea de către comisia McCarthy și, în cele din urmă, exilul autorului în Europa (1952), unde lucrează pînă în prezent, eliberat, într-att viala încă mai răd violent împotriva a ceea ce corup, o împiedică, o corup...» Iată cum își exprimă Losey credul său.

Opera îi pare într-adevăr axată pe acență denunțare explicită psycho-socială. Orientul său moral ar putea fi definit prin aceste puncte cardinale: culpabilitate, inocență, responsabilitate.

Un aruncător de «bombe»?

Cineast din convingere, Losey e azi autorul unei opere singulare, un aruncător de «bombe», fără a fi excentric, virtute a celor aleși, operă care înseamnă o direcție în cultura și evoluția cinematografiei contemporane, regie seducătoare, persistentă, fermecătoare.

Farmecul lui Losey — acest farmec înalților și tenace — nu e acela înrobitor al unui aruncător de bombe ci al unui subtil distilator de esențe, al unui alchimist al tărilor și suaviților. Pentru Losey se pare că nimic din spectrul comportării umane nu este străin. De aici aceea siguranță și detașare conținută în dirijarea actorilor și aparatului, a obiectelor și suetelor, de aici acea putere magică de stăpînitor și înțelept.

Dacă am încerca să definim acel «ceva» care caracterizează atitudinea creatoare losey-iană ar trebui să recurgem la formula aforistică a lui Gide, spunînd că e «strănuirea lucrurilor naturale și naturalea lucrurilor stranii». De această obsesie a căutării unei simplități, a unei împletiri perpetue între fantasticul imaginației și concretețea lucrurilor și a ideilor, pare că împregnet fiecare fragment din peisaj, fiecare raport dintre personaje (cu mențiunea specială pentru tensiunea cuplului masculin-feminin, att de specială opere sale), fiecare obiect (niciodată «recuzită», transformat parca de mâna realizatorului), fiecare subtilitate («Accidentul» o neliniștură armonie de nuanțe), fiecare vio-

FILMOGRAFIE

1948 — «The Boy With Green Hair» (Băiatul cu părul verde) — căruia critica îi acordă titlul de «cel mai nobil film din istoria cinematografiei».

1949 — «The Lawless» (Cel fără de lege) — înfruntarea plină de ură a unor tineri de rasă deosebite într-un mic orășel american.

1950 — «The Prowler» (Cel care dă tîrcoale) — film care marchează începutul unei limbi tehnice foarte personale.

1950 — «M» — versiune modernizată a celebrului «M» de Fritz Lang.

1951 — «The Big Night» (Noaptea cea mare) — transpunere a unei «Série noire».

1951 — «Stranger On The Prowl» (Străin pe furie) — turnat în Europa, vedește ruptura dintre estetica losey-iană evoluată și etica sa manihist-americană.

1954 — «The Sleeping Tiger» (Tigru somnoros) — începînd cu acest film arta lui Losey devine «în egală măsură știința unui specialist și privirea unui cineast-clinician».

1955 — «A Man On The Beach» (Un om pe plajă).

1955 — «The Intimate Stranger» (Străinului unei senzații apropiate).

1956 — «Time Without Pity» (Timp fără milă) — socotit de critică un regres al artei losey-iene.

1957 — «The Gipsy And The Gentleman» (Tigancă și gentlemanul) — «Am acceptat acest subiect istoric pentru a putea face serioase referințe la actualitate» — declară regizorul.

1959 — «Black Date» (Întîlnire pe nevăzute) — scurtă întîlnire actoricească: Micheline Prestle — Hardy Krüger.

1960 — «The Criminal» (Criminalul) — despre film s-a spus: «victima și asasin, gardian și deținut, judecător și judecat sînt văzuți de Losey în ambivalența lor unitate».

1961 — «The Damned» (Blestematul) — «abulul care vrea să pună în gardă omenirea asupra pericolelor irradiațiilor atomice», după cum o anunță autorul.

1962 — «Evra» — o dramă psihologică amintind de Dostoievski, doar că e văzută din exterior.

1963 — «The Servant» (Slojuitorul) — ecranizare originală a piesei lui Harold Pinter.

1964 — «King And Country» (Pentru țară și regie) — operă de rigoare clasică și expresivitate modernă.

1965 — «Modesty Blaise» — «o poveste cu zine polițiste», cum o definește autorul, e o nouă mîrturie a influenței benzilor desenate asupra cinematografiei lui (cu Monica Vitti).

1966 — «The Accidents» (Accidentul) — psycho-radiografie precisă și orudă.

1967 — «Booma» — regizorul încercîndu-se cu succes un subiect clasic dificil cuplului la modă Richard Burton-Lie Taylor.

1969 — «Secret Ceremony» (Ceremoniă secretă) — o îndrăznească investigație într-o lume «tabu» cu Elizabeth Taylor și Mia Farrow.

«Pentru patrie și regie» sau rafinamentul cruzimii



ican neliniștit

După două decenii
de carieră glorioasă,
Joseph Losey e pentru publicul românesc
«o revelație».

lentă (finalul tragic din «Pentru patrie și rege» e de un paroxism care sugerează tensiunea shakespeareană). Cădrul cel mai adesea descriptiv la Losey, niciodată gratuit, este totdeauna și persuasiv, insidios chiar, cu o adresă obstinată prezentă, până la sațietate, la obsesie, dar niciodată până la exasperare sau demagogie. Elementele cădrului sînt totdeauna încărcate de semnificații: gestul, decolul, tipurile, dialogurile, sunetele... Un fel de univers alcătuit din obiecte, carne, singe și idei care trebuie la fiecare plan să se reconstituie, după legile unei morale, a unei poezii, a gustului paroxismului cît și a unei lenterii savant calculate. Această forță expresivă conținută în densitatea emoțională a cădrului convinge și prin remanență. A trecut mult timp după vizionarea celor două filme și nenumărate scene persistă în memorie. Acele scurte senzații de comunicare între personaje fără cuvinte, doar prin priviri încărcate de ceva fundamental și unic, acele iluminări de peisaje încheiate toate prin apogeele unui portret violent, delicat și subtil revoltător, acele duete pe teme armonizate sau contrastante, în care tăcerile se contrapunctează cu comunicări uneori disimulate, totul are aerul de natural, de adevărat; recunoaștem viața așa cum o vedem și totuși alta, aceea care aparține numai cre-



«Accidentul» sau cruzimea rafinamentului

intelectual și artist distins, dar și a unui artizan. A re virtutea unui șlefitor de diamante. Într-adevăr își dirijează singur toate elementele cădrului (care are într-adevăr vibrația unui diamant savant șlefuit) înct își exasperează adesea producătorii cu pedanteria execuției.

Un tânăr de 58 de ani

Virtutea acestora ale travaliului tenace, aducător de rezonanță seducătoare, ne fac să ne gîndim la acei realizatori maeștri artizani care au dus cinematografului denumirea de cea de-a 7-a artă.

Dură și acaparatona trebuie să fie munca unui asemenea artist! Altfel pentru el cît și pentru colaboratorii săi. Dar opera, odată născută, are acel nimb de frumusețe misterioasă care subjugă. Chiar dacă scenariile nu sînt întodeauna la înălțimea realizatorului (Losey nu-și scrie scenariile, le supravezează doar; adesea a realizat și lucrări literare mai slabe; chiar «Accidentul», ca scenariu, nu mi se pare nici original, așa cum s-a spus, nici deosebit de valoros), realizarea e mult deasupra. Chiar dacă condițiile realizării au fost vitregie și ingerințele și-au lăsat amprenta murdăriei, meschinării și josniciei cenзорilor. Cît de recunosători trebuie să-i fim lui Losey că ne amintesc această printr-un triumf al perseverenței.

Cînd am văzut primul său film am crezut că mă aflu în fața lucrării unui tânăr realizator, inovator prin densitatea mesajului, prin riguroasa expresiei, prin simplitatea directă și cuceritoare. Am aflat apoi că tânărul are 58 de ani și e autorul a peste 22 de filme. Mi-am amintit atunci că arta adevărată nu înnoiează numai ci și întineresc. Cu condiția să nu-i negi virtutea.

Savel STIOPUL

«Slujitorul» sau servitutea puterii



«Blind Date» sau scurtă întîlnire

ăției lui Losey. Nicăieri acel imprumut de imagini «deja văzute», atît de frecvent în cinematograful, nicăieri banalul cotidian. Reiese o poezică stranie, crudă, fantastică, niciodată mincioasă, niciodată banală.

Un sihastru al artei?

Brechtian ca formație ideatică, Losey aplică în sensul artei aforismul maeștrului care îl comenta pe Hegel: «Adevărul e concretu cu: «Realism nu înseamnă cum sînt lucrurile adevărate, ci cum sînt cu adevărat lucrurile».

Poate pentru că Losey trăiește cu adevărat cinematograful pe care-l face. Poate pentru că nu știe să mintă. Oare aceasta

e o calitate sau o lipsă? Și în ce măsură devine o calitate și în ce măsură o lipsă? Dar, raționînd astfel în privința lui Losey am fi nerecunoscători; I-am nesocotit virtutea. Și, să recunoaștem, virtutea aceasta nu e a unui sihastru al artei ci a unui puternic bîntuit de toate furtunile. A face film înseamnă pentru el a comunica ceva foarte important despre semenii săi. A aceasta conferă o nobilitate artei sale, ferind-o de joșnicia convenționalismului sau a stridenței. Povestirile lui sînt totdeauna tragice: sînt acelea ale unui eșec sau ale unei distrugerii umane; sensul e totdeauna elevat, umanist.

Nobletea sa e nu numai a filozofului, a omului de opinie socială angajat, a unui

filmul e o lume iar lumea e un film

Academicieni

La a 190 a aniversare a Academiei Americane de Arte și Științe au fost aleși ca noi membri Charles Chaplin, Orson Welles și Duke Ellington. A trebuit cam mult timp țării filmului și jazz-ului ca să-și cinstească marii artiști; în Franța René Clair e academician de o viață iar în Anglia Beatles-ii au fost înobilizați nu mult timp după ce au împlinit majoratul.

Molière contestează

Peste 150 de actori belgieni de teatru și film au manifestat în fața Ministerului Culturii din Bruxelles pentru a cere condiții de lucru mai civilizate. Pe pancartele demonstrațiilor se putea citi: «Nimic nu s-a schimbat de la Molière încoace». «Nu există cultură fără scene și filme».

O cifră halucinantă

Revenind în Franța, de la Hollywood și Oregon, unde a turnat «Kermeza Vestului», Jean Seberg a făcut această declarație care dă de gînd: «Dacă țin ca fiul meu Diego, care are șapte ani, să-și facă studiile în Franța, e pentru că în Statele Unite 50%, dintre elevi se droghează».

Papa Doc a câștigat procesul

Președintele Republicii Haiti, doctorul François Duvalier, s-a considerat grav ofensat de filmul «Comedian-tii după piesa lui Tennessee Williams». Scenariul, susține Duvalier, (supranumit și «Papa Doc») este o satiră odioasă la adresa regimului politic haitian. El i-a dat în judecată pe interpreții Richard Burton, Liz Taylor, Peter Ustinov, Alec Guinness și pe regizorul Peter Glenville. Președintele a obținut 1 franc despăgubire — daune interese.

Hobby-ul lui Fernandel

Fernandel și-a amenajat un muzeu personal la proprietatea sa din Carry-le-Rouet. Exponatele păstrate cu pioșenie de regele riscului sînt costumele pe care le-a purtat în toate rolurile prestigioase ale sale cariere. Fernandel se poate reîntîlni dintr-odată cu toate personajele cărora le-a dat viață, deși încă nu e timpul ca să trăiască din amintiri: Christian Jaque i-a propus lui Fernandel să joace alături de Gino Cervi în a șasea ediție a serialului «Don Camillo».

O sută de milioane

Cinematografele și teatrele bulgare sînt vizitate anual de peste 100 milioane de spectatori. În anul 1944 numărul spectatorilor era de 13 milioane. 78 de filme bulgare au primit 125 premii internaționale.

balada unui marinar

«Balada despre Behring» se intitulează noul film sovietic la care lucrează în momentul de față tânărul regizor G. Frolov la Studioul «Maxim Gorki». Filmul revine vremurilor depărtate și eroice ale expedițiilor lui Vitus Behring, ofițer al flotei ruse, care între anii 1725—1743 s-a aventurat printre gheturile nordului spre Alaska, descoperind strîmtorarea ce îi va imortaliza numele. În rolul lui Behring — actorul lituanian Karl Sebris.



Matadorul picturii: Goya-Banionis

balada unui pictor

Revista «Sovetski Ekran» a publicat rezultatele anchetei ei menite să desemneze pe cei mai populari actori sovietici ai anului 1969.

Pe locul întâi figurează Ludmila Ciursina, cunoscută la noi din «Primăvara pe Odra» și din serialul TV «Rîul întunecat». Dintre actorii, favoritul numărul unu e Oleg Strujenov, iar pe locul doi a fost desemnat Donatos Banionis. Ludmila Ciursina și Donatos Banionis — cununa de aur și cununa de argint — sînt parteneri în «Goya», producție sovieto-germană. Regia acestei ecranizări după romanul lui Feuchtwanger aparține lui Konrad Wolf (R.D.G.).

Pepa în versiune rusă—Ciursina



Sandie Shaw s-a încălzit!

o recunoașteți sau nu?

Dacă n-o recunoașteți dintr-o ochire este pentru că s-a încălzit. Pe vremea cînd se lansa cu «Păpuș» ei la festivalurile de muzică ușoară și pe la concertele, Sandie Shaw pășea cu desînvoltură și desculță pe scindura scenei. Acum, întoarce din turneele de pe continent, a început să eșueze îmbrăce: au apărut ciorapii și pantofii. A mai apărut și interesul pentru cinema: mîcar un scurt metraj cu cîteva melodii cei-stau la inimă. Filmulețul este în curs de realizare la Londra.

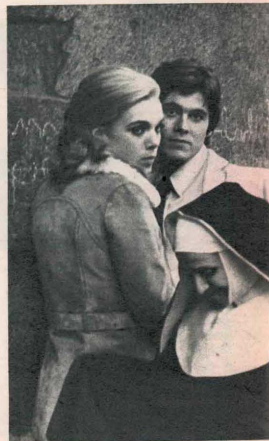
cu toate pinzele spre sofisticare

La Florența, în fastuosul palat din secolul XV al familiei Pitti, conceput ca o sîdare față de palatul Medici, într-o sală învecinată cu colecțiile de picturi ale lui Rafael Sanzio, a avut loc o manifestare tipică secolului XX: o prezentare de colecții de modă. Unicii manechin ai rochiilor de voal strușu de al mantoanelor cu blană și lac este o vedetă de film, Monica Vitti. Intelectuall cinema-tografului italian, cu degetul în gură, poartă cumințe în rolul unui strușu de mamechin. Dacă așa e moda, dacă și Raquel Welch a prezentat colecții franțuzești...



La dolce Vitti

o dragoste de sezon



Scurta întîlnire = «Scurt anotimp».

Renatto Castellani «inova» acum 17 ani în materie de film shakespearian turnînd «Romeo și Julietta» în ser liber, în decor

natural, la Verona. Filmul pe care l-am găsit pe ecranele noastre avea ca interpret pe un tânăr actor, pe atunci abia debutant promisișor, Laurence Harvey, și pe Susan Shantal.

Castellani este obsedat de atât de dură poveste de dragoste a celor doi tineri, proiectată pe fundalul unei lumi învârbite și intolerante. Versiunea 1970 a lui «Romeo și Julieta» se petrece însă la Roma, unde doi tineri, străini, îndrăgostiți și puri, au de înfruntat o lume ostilă, multă neînțelegere și persecuții din partea celor din jur. Ei sînt așăzi la Roma, victime, nu ale unor prejudecăți de familie sau de castă, ci ale unei situații tulburi dominată de deziluzii, patimi și viciu.

Fra Degermark (interpreta Elvire Madigan) va fi Julieta zilelor noastre, iar Romeo îl va avea ca interpret pe actorul englez Christopher Jones. Filmul se va chema «Scurt antonimia» și singura declarație pe care realizatorul lui a făcut-o pînă acum presă a fost următoarea: «Zeffirelli poate fi învințit pentru Julieta lui. El mai păstra din epocă întregul cadru, precum și ceva din legendă. Eu am luat de la Shakespeare doar o sugestie dramatică».

Sofia sofisticată

Plebiana Sophia, napoletana guralivă și plină de naturalitate, în postura sofisticată a Șeherezadei din «O mie și una de nopți». Această nouă Sophie Loren nu va apare în nici un film: este Sophia Ponti din realitate cu un turban-perucă pentru seară, semnat de vestitul coșor Alexandre. În ultimul film pe care îl turnează — «Sofia preotului» — ea continuă să aibă un rol pe măsura tipului care l-a adus popularitate: e o femeie plină de temperament, îndrăgostită de un preot (Marcello Mastroianni) cu care vrea neapărat să se mărite. Și cînd Sofia vrea ceva...



Între Șeherezada celor 1001 nopți...



...și «donna» cea de toate zilele

un aer toxic

Marisa Mell este o actriță în plină ascensiune, mult solicitată dar — mîrturiseste ea — suferă de luciditate și autocontrolul o face să se tristizeze după fiecare film prost în care este chemată să joace. «Eu sînt prea normală, în timp ce multe filme de azi mizază excesiv pe anomalii. De aceea, cum termin un film, mă retrag undeva, într-o mică localitate uitată de lume, de preferință și fără sală de cinema, ca să mă dezintoxicoz».

Marisa Mell: alergică și alergizantă



un vînt proaspăt



Katharine Ross: contraofensiva tinereții

«Cînd am văzut-o prima oară, scrie un jurnalist american, nu am identificat-o cu o actriță. Purta mocăni și blazul bleu. Puteai crede că e o studentă care se duce la tenis și surisul ei spunea, nu fără umor, că se pare de caraghios ca atîta reporteri și fotografi să se deplaseze pentru ea. Alina două, cînd i s-a oferit o orhidee verde, — foarte rară — a avut același aer simpatic și puțin amuzat. Am înțeles că eram în fața unei noi rase de vedete hollywoodiene. Și lăsa că prototipul acestei noi generații de actori a impus în contractul ei o clauză neașteptată: nu va juca în scene erotice. Studiourile au acceptat condițiile estranilor ale Katharinei Ross. Prezența ei tină și tonică, atât de apropiată de tipul ei real, din «Jocurile», «Laureatul», «Buch Cassidy», «Willie Boy» a adus prea multe venituri.

Ciné-vérité

Sanvișuri cu diamante

Actorii, mimi ai actorilor, sînt la rîndul lor mimiști, ba uneori dau naștere unei adevărate furii de mimetism: capetele fanilor devin pletosae sau rase după chipul și asemănarea «idolilor», pictoarele se descoperă sau se acoperă cu pantaloni de catifea ca ai beaștelor, prilejuind îmbogățirea negustorilor de textile. De aici și pînă la ideea de a face din vedete oameni-sanviș pentru publicitate — e adevărat, sanvișuri cu diamante — nu era decît un pas. Joan Crawford și-a închiriat frumosi și dinți albi pasteii «X». Dali — suprarealistul devenit hiperrealist — și-a închiriat mustățile în formă de coarne și figura uleiului fabricii de ciocolată «Lavinia»: cel care spunea atreburile să vină societății un teribil șut în piciorul dreptei apare în reclame lășind să-și scape din gură un cuvînt ce va deveni celebru, ci un baton de ciocolată ce se vrea celebră. Averty, însuși Averty și-a pus geniul în slujba pantofilor: pe ecranele decupate în păstrele o mică zînă, Dandie, atinge cu bagheta ei magici pantofii ce încep să strălucească.

Vedetele pot să facă vînzare la orice, chiar și la idei, ele pot lansa nu numai moda îmbrăcămîntului, dar și stilul gîndirii. În S.U.A., exteta printre elevi un puternic curent de a părăsi școlile, pînă cînd cîntărețul Lou Rowls a început o cruciadă personală pentru a-și convinge fanii să continue studiile. Rezultatul: Congresul american l-a citat iar statul California a proclamat: «O și Lou Rowls» în semn de recunoștință. Ba chiar cîntărețul a fost importat în Marea Britanie, care a inițiat un program TV «Rîmni la școală».

Apropo de televiziune, O.R.T.F. — ul francez a dat cea mai strălucită probă de forță de propagandă a ecranului. Într-o seară s-a lansat un apel: cine vrea să contribuie cu cinci franci în folosul cercetării medicale, să stingă pentru cinci secunde televizorul. Răspunsul: curentul electric a scăzut în clipa următoare cu 900 000 kw iar 3 600 000 francezi obosiți și-au lăsat ștergurile, și-au pus hainele, au pornit la primărie de cartier și au stat la coadă ca să depună 15 milioane de franci. La Nisa, Mireille Mathieu încasa banii; Mireille Mathieu, care a demonstrat că nu e numai o voce, ci că are ceva de spus, a făcut un turneu în toate țăările vorbind, militînd, făcînd propagandă pentru această nobilă cauză medico-socială. Shirley Mac Laine, fantezistă, trănăie Shirley, a mers mai departe, ținînd discursuri pentru drepturile politice, iar Jane Fonda a mers chiar mai departe — la Inchisoare; pentru că alături de Pierre Rosi a luat parte la ocuparea unui fort.

Într-un recent film american, un cîntăreț era folosit în campania electorală ca momeală. Mai tirziu, idolul, conștient de forța sa, va dirija alegătorii în favoarea sa, devenind Președinte al Statelor Unite. E adevărat, în realitate vedetele nu au ajuns la Casa Albă: ele sînt doar — așa cum spune cîntic John Lennon — «mai populare decît Issa Hristos».

Marisa ALDEA



Solidaritate cu Pierre Rosi



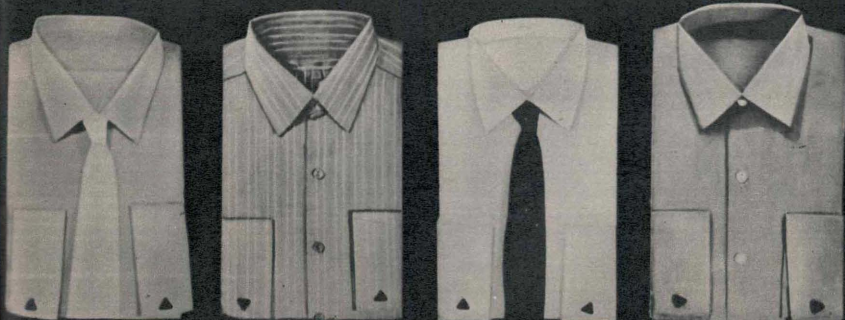
O voce și o conștiință



bărbatul
elegant
poartă
cămăși

tercot

Cămăși din țesături tip TERCOT: 67% Terom 33% Bumbac



RECOM

• Stabilitate dimensională • Șifonabilitate redusă • Durabilitate mărită • Întreținere ușoară



la numărul viitor:
Mircea Sîntimbreami
*„Să dovedim
că se poate!”*