



În acest număr

*Ce numiți  
dv. film  
educativ ?*

nr.1

ANUL VIII (85)

revista lunara

**ci**  
**ne**  
**ma**

de cultura

CINEMATOGRAFICA

BUCUREȘTI — IANUARIE 1970

**CINEMA**

ANUL VIII NR. 1 (85) IANUARIE 1970

Redactor șef: Ecaterina Oproiu

*Handwritten signature: H. Enescu*

Coperta I

«Catherine Deneuve e ne-mai-pomenită» — susține Bu-Riel. Publicul spune la fel.

Coperta II

Faye Dunaway este o mare revelatie. Așteptăm să ni se reveleze și nouă.

**Sumar****EPOCA NOASTRĂ**

- 3 Anchetă pe tema: «Ce numiți Dv. film educativ?»  
 6 Față în față cu Ion Frunzetti: «Știmce putem face, dar...»  
 9 Procedul filmic  
 16 Coeur-fiction (II)  
 23 Războiul cu epitețele-standard  
 28 Povestea unei iubiri neimpărtășite

Convorbire cu V. Sava  
 de Marin Sorescu  
 de Radu Coșășu  
 de Irina Petrescu  
 de Magda Mihăilescu

**FILM ȘI LITERATURĂ**

- 18 Posibil și imposibil în ecranizări  
 19 Lectura imperfectă

de Silvan Iosifescu  
 de Gelu Ionescu

**PANORAMIC '70**

- 4 «Neînfricații», cu totul alți haiduci  
 5 Stop-cadru  
 44 Cinerama

**PROFIL '70**

- 17 Un actor complet: Fory Etterle  
 22 Marlène, preteasă a confidenței  
 27 Huzum: pilot de încercare

de Mihai Iacob  
 de D.I. Suchianu  
 de Alice Mănoiu

**SPECTATOR**

- 20 Omul care nu merge la cinema  
 21 Omul care merge la cinema  
 38 Curier

de Ov.S. Crohădniceanu  
 de Ana-Maria Narti

**CORESPONDENȚE**

- 30 Varsăovia: Eros și Psyche  
 42 Londra: Sherlock Holmes, ediția 128  
 43 Locarno: Pe urmele Leopardului de aur

de Jerzy Plajewski  
 de Adina Darian  
 de Manuela Gheorghiu

**CRONICA**

- 13 Retrospectiva filmului polonez  
 14 Din nou despre «Viridiana»  
 33 Pe ecrane: «Incineratorul», «Călugărița», «Urmărirea», «Cind sună clopotele», «Într-o seară, un tren» etc.  
 36 TV: Ospățul cu peliculă  
 40 Cinemateca: «Bulevardul Amurgului»

de Rodica Aldulescu  
 de Eva Sirbu

de Valentin Silvestru  
 de D.I. Suchianu

**OASPEȚII NOȘTRI**

- 26 Gherasimov și Makarova împreună de 40 de ani

de Maria Aldea

**CINEMA**

Prezentare artistică: Radu Georgescu

Redacția și administrația:  
Piața Școlii nr.1—București

Prezentare grafică: Ion Fîgărășanu


Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Școlii» — București

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



*Se poate face  
educația și prin filme?  
Prin ce fel de filme?  
Și de fapt:*

ancheta  
noastră



**CE  
NUMITI  
DV.,  
FILM  
EDUCATIV?**

*Fiind educativ  
filmul  
nu trebuie să fie  
plicticos*

*Fiind moral  
filmul  
nu trebuie să fie  
moralizator*

*Fiind o școală  
filmul  
nu trebuie să fie  
o lecție*

Au răspuns la ancheta noastră personalități ale vieții culturale și sociale, cercetători, pedagogi, oameni care se ocupă de educația tineretului.

(Citii răspunsurile în pagina 10)



# NEINFRICTIILE



«Singuraticul» Iulian Mihu

Mărturisesc că mă așteptam să-l întâlnesc pe Iulian Mihu oriunde și făcând orice, numai filmând un serial TV cu haiduci, nu. Chiar dacă e o coproducție româno-franceză, chiar dacă e în culori — primul film TV în culori care se face la noi în țară — chiar dacă e în serii multe (13). E adevărat că din aceste 13, Iulian Mihu va realiza doar patru. Scenariul literar scris de Eugen Barbu și Mihail Nicolae Paul. Adaptarea pentru ecranul televizorului, Iulian Mihu. Regia, bineînțeles, tot el. Titlul general...

— «Neinfricțiile», spuneai că se cheamă, nu?

— Imaginează-ți — spune proaspătul regizor de televiziune — un erou nenorocit, care e pus să călătorească, aluneceă de pe cal, e pus să tragă cu pistolul, nimereste alături, regizorul are pretenția că prezintă un «neinfricțiu», iar spectatorul începe să ridice și de el și de eroul lui. Dar pe parcurs, eroul nimereste bine pe cal, țințește fabulos cu pistolul — fiindcă a început să învețe s-o facă — și atunci tu te azezi mai adinc în scaun, uiți să-ți bei cafeaua, lucrurile încep să devină serioase, drama se strecoară pe nesimțite, ești atent, nu mai respiri, și apoi o iei de la început: iar se învețe cineva neisprăvit, care evoluează nu se știe unde, poate spre desvârșire, și lucrurile astea nu se mai termină, năvălesc cu repeziune unul peste altul, ca într-o legendă. Ca în Don Quijote, al cărui model îl am în față, dar un Don Quijote care-ți face în necaz și reușește să ajungă unde vrea el.

— Adică unde vrea regizorul...

— Adică, unde dorim noi.

— E un spectacol popular. Parcă te-ai ferit de el până acum.

— O, m-am ferit, e adevărat. Dar cutia televizorului e altceva decât imaginea luminată într-o sală întunecată unde ești singur și poți să fi singur. Televizorul e o cutie de surprize, pe care dacă o deschizi, trebuie să găsești înăuntru un teazaur, chiar făcut din nimicuri, care însă trebuie să strălucească să-ți la ochii. Filmele de televiziune sînt făcute pentru cel care mai au încă un suflut de viață.

Regizorul  
Iulian Mihu  
pe platourile  
televiziunii,  
deschise pentru  
«Neinfricțiile»  
la Horezu



«Singuraticul» George Coulin

— Ce va găsi spectatorul în cutia de surprize pe care i-o pregătești, am impresia, cu foarte multă plăcere?

— Istoria unei hărți pictate pe o piele de capră, care a fost împărțită în patru. — Așa se și numește primul episod, «Harta în patru». — Cele patru bucăți trebuie regăsite, pentru ca să facă un număr cit mai mare de oameni fericiți. Ei ar putea cu ajutorul acestei hărți întregi să dea peste o comoară. Se poate fi mai frumos decât să găsești pe neașteptate o comoară, care să te scape de toate necazurile? Și dacă ești cumsecade și comoara îți prinosese, și mai dai și la alții din ea. Deocamdată însă am început filmul avînd la îndemînă niște nenorocite de bucăți de piele de capră. Pe trei le-am ascuns și trebuie să încep doar cu una. Scriitorii și cu mine, regizorul, am găsit cu s-o dăm pe prima, apoi ne-am certat cui le încredințăm pe celelalte trei. Am făcut ca aceste hărți să treacă din mînă în mînă, de la unul la altul și între datele acestei povestiri să ridem sau să ne înfiorăm de lucrurile neprevăzute care se petrec cu această comoară. Desigur că finalul duce la realizarea unui ideal mai general, mai înalt.

#### Un final optimist?

— Ar fi primul în cariera dumitale.

— Crezi că va fi optimist?

— Chiar dacă nu cred, pentru acest gen de film, parcă așa prefera.

— Îți voi face plăcerea.

— Să vorbim puțin și despre actori.

— Mircea Albulescu, în rolul sefului agiel, cu o familie numeroasă și neîndemînică; Toma Caragiu, într-un pașă izolat și nefericit; Gina Patrichi, o hangărită tristă; Jean Constantin și Aristide Teică, doi cămătari. Aceștia sînt personajele dintr-o tabără. De cealaltă parte...

— «Neinfricțiile».

— Violeta Andrei, în rolul unei femei-haiduc.

bună, sentimentală și care iradiază dragoste în jurul ei; George Coulin, în rolul Mărgelatul (zis Singuraticul).

— Cel care cade de pe cal și se ridică cînd nu te aștepti?

— Exact.

— E actor?

— E student în anul III la Institutul de arte plastice. Am filmat cu el, a fost tîrît de arnăuși printre pietre, e amenințat la tot pasul cu moartea și toată lumea are nevoie de el. Chiar și propriul lui dușman.

— Spuneai odată că filmul de televiziune e se apropie foarte mult de teatru.

— Așa-i. Nu mă feresc de dialog mult și de personaje puține în cadru. Exclud așa-zisa «atmosfera cinematografică», pentru că pe micul ecran își pierde aproape total valoarea. Introduc în loc acțiunea, prim-planul. Totul trebuie să se întimplă cît mai aproape de sticla televizorului. Din păcate, deocamdată, telespectatorul nostru nu va putea vedea filmul în culori.

— Într-adevăr, din păcate, pentru că după decorul pe care l-am văzut, culoarea are un rol foarte important în acest film.

— Are. De aceea și televiziunea a acceptat doi operatori cu experiență în filmul color: Al. Intorsoreanu și Gh. Fischer.

— Te bucuri într-adevăr că faci filmul ăsta?

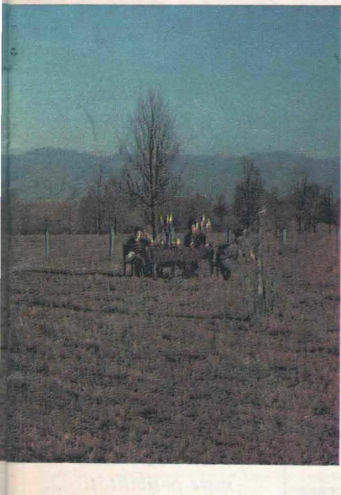
— Da! Cum să nu? Ca un copil. Și sînt foarte fericit că lucrez pentru a doua oară cu Eugen Barbu, cu care am colaborat excelent la încă un film, după cum știi...

#### Deci mai bine nu se poate

Iulian Mihu mi-a mai spus un lucru foarte important atunci cînd încerci o experiență nouă: că are



# cu totul alți haiduci



o echipă excelentă, cu care se înțelege de minune; că directorul de film Traian Tîlpu este cel mai formidabil director de film din țipi cunoaște televiziunea română; că scenograful Radu Boruzescu și asistenta lui Suzana Floreescu sînt pasiunea și corectitudinea în persoană; că Miruna Boruzescu — costumele filmului — și regizorii-colaboratori Dan Pița și Al. Tatos sînt cei mai ideali colaboratori; și inginerul de sunet Adrian Petruschievici și monteuru Rada Călin și, în sfîrșit, toată echipa e alcătuită din oameni pe care te poți baza. Și dacă veșnic nemulțumitul Iulian Mihu spune asta, probabil că așa și e.

Mi-a mai spus că va filma la Culele Ducei și Mădărești, la Pafatul Horezu, la mănăstirea Polovraci, la Peștera Mierii (film cu haiduci și fără peșteră nu se poate), și în mai multe sate din Oltenia. La filmări vor participa și localnicii, iar în afara eroilor principali-actori, filmul va avea încă trei eroi la fel de principali: doi cai foarte frumoși și un măgar simpatic și trist. Simpatice, pentru că așa e el, trist pentru că se va împușca o ureche (nu a lui, ci una de pișă, bineînțeles.) Și dacă e un film cu haiduci și cu cai, nu pot lipsi din el nici cascadele, conduși de data asta de Florin Codre, care de altei joacă în film și rolul «trădătorului».

## Pentru sufletul nostru de copii

Imaginat-vă — vorba lui Iulian Mihu — un fel de livadă îngrădită între niște stâlpi albaștri ca sineala. Sau ca cerul. În spatele unui pom se ghidează o perete albastru de casă țărănească. Dar nu o perete, e un pom vopsit în albastru. Ca sineala. Sau ca cerul. Mai incolto, altul — deci încă un perete de casă sau poate o bucată de cer. După gard o căpri-oară. Nu fuge, deci trebuie să fie împătănit. Mai incolto o pasăre. Nu zboară, deci... Dincoace de gard, o masă așezată cu fară de masă roșie, cu șefnec, cu tot ce-i trebuie, în jurul ei, niște preoți sau călugări, sau și una și alta. Atmosfera indigen-feliniană primește cu candoare în sinul ei un haiduc pe cal, cîntînd hurdacat «M-a făcut mama otelul». «Nefriciații» sînt, fără îndoială, cu toți alți haiduci.

E.S.

# stop-cadru

## «Columna» success în Australia

Dr. Erich Williams, directorul co-ordonator al Festivalului cinematografic «Două orase, două țări 1969» (Festivalul internațional de la Adelaide — Australia și Festivalul de la Auckland — Noua Zeelandă) a trimis cinematograful românesc o scrisoare în legătură cu participarea filmului «Columna» de Mircea Drăgan la cele două festivaluri asociate. «Jurii, scrie Dr. Williams, a fost extrem de impresionat de calitatea filmului «Columna». El a considerat că fotografia a fost foarte frumoasă, sunetul excelent, jocul a avut un standard uniform ridicat, iar scenele spectaculoase, cu mulți, extrem de bine minuite». Distins de juriu cu o diplomă de merit, «Columna» a fost poate filmul românesc cu cel mai mare succes în Australia și primul film românesc vizionat în Noua Zeelandă.

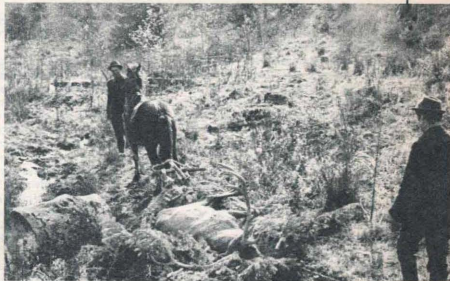


«Columna», foarte apreciat și pentru scenele sale de masă

## de ce nu și noi?

Printre filmele prezentate la festivalul internațional de «Vinătore și pescuit» (există deci și așa ceva) de la Novi-Sad, unde regizorul Ion Bostan a cucerit premiul I cu «Țăstria, Heraclea și lebedele» — a mai fost prezentat și filmul regizorat de Cristu Polucis, «Vinătore în România». Realizat în cadrul secției de comenzi speciale de la Buftea, filmul acesta la care s-a lucrat un an de zile și care parurge aproape toate lucrurile renumite frumoase din țară, ar merita să fie prezentat și spectatorilor noștri. Chiar dacă într-o versiune prescurtată pentru că să se poată înscrie în barometru DRCDF-ului. E un film frumos, lucrat într-o plasticitate de o poezie rară (imagina lui Anton). Într-un cuvînt e un film de văzut. Și dacă e de văzut mă întreb de ce să nu-l vedem și noi.

«Vinătore în România», un film de văzut, chiar dacă e «de comandă».



## controversa continuă

«Răuticiosul adolescent» a stîrnit, bine știut, discuții aprinse atât în rîndul spectatorilor cît și printre critici. Ceea ce nu-i rău deloc. Controversa continuă de data aceasta dincolo de hotarele țării. În revista engleză «Films and Filmings» cronicele Nina Hibbin scrie: «România ar fi putut să facă un film sau bun decît «O femeie pentru un sezon» (titlul sub care a circulat în străinătate «Răuticiosul adolescent N.R.) care este excelent jucat dar realizat de Gheorghe Vițandiu în stilul hollywoodian din anii '30».

În revista poloneză «Ekran», criticul Wierzeński Wojciech, scrie: «Această povestire este discutată spre un medic conformist și dragostea lui pentru o soră medicată, povestire care tot timpul era amenințată să alunece într-o melodramă vulgară, a fost salvată datorită construcției sale moderne, în spiritul lui Resnais...».

Opinii și opinii...

## filmul românesc în lume

● **Adelaide.** Festivalul internațional al filmului de la Adelaide, în Australia, filmul «Columna» a obținut o mențiune specială pentru imagine.

● **Ciudad de Panama.** La cel de-al VII-lea Festival internațional al filmului de la Ciudad de Panama, care a avut loc între 7-14 octombrie 1969, filmul regizorat de Slavomir Popovic, «Soarele negru», a obținut premiul pentru cel mai bun film documentar.

● **Bruxelles.** În cadrul săptămînilor internaționale de turism și folclor de la Bruxelles (Belgia), desfășurate între 6-10 octombrie 1969, filmul românesc de scurt-metraj «Izvoare», realizat de Octav Ioniță, a obținut premiul pentru cel mai bun film de turism.

## prezenți în Mexic

De la Muzeul culturilor din Mexic ne parvine alături alăturat conținînd programul pe luna octombrie al unui ciclu de filme documentare intitulat «Lumea noastră». România, reprezentată în Muzeul amintit prin două săli de arte populare și arheologie, a fost prezentată în cadrul ciclului de documentare cu câteva producții recente ale studioului «Alexandru Sahau».

MUSEO DE LAS CULTURAS  
I.R.A.H. S.E.P.

CICLO DE CINE DOCUMENTAL

**NUESTRO MUNDO**  
DOMINGOS DE 11 A 13 HS.

octubre 5 CANADA  
(Cine la exhibición de la Biblioteca de Canadá en México)

octubre 12 RUMANIA  
(Cine la exhibición del Instituto Rumano para las Ciencias Culturales y del Folklore)

octubre 19 ESTADOS UNIDOS DE NORO-AMERICA  
(Cine la exhibición de la Embajada de los E. U. en México)

octubre 26 INDIA  
(Cine la exhibición de la Embajada de los Indios en México)





— Sinteți unul dintre pu-  
linii noștri oameni de cul-  
tură care manifestă un in-  
teres constant față de ci-  
nema...

— O constanță mai puțin manifes-  
tată în ultima vreme.

— ...și așa vrea să vă întreb dacă acest  
interes, încadrat într-o preocupare mai  
largă pentru artă, pornește din convin-  
gerea că cinematografia românească în-  
săși se poate sau se va putea încadra în  
cultura românească cu certitudinea de artă  
majoră?

— Înțeleg întrebarea dumneavoastră,  
care implică prin însuși felul cum a  
fost formulată o îngrijorare. Eu așa  
vrea să mă întrezăresc exact în întrebarea  
pe care ai pus-o, adică, să răspund  
dacă cinematografia noastră poate fi o  
componentă a culturii românești pe  
care o construim. La asta se poate  
răspunde, parțial, da. Adică, nu știu  
exact ce înseamnă cinematografia ro-  
mânească în perspectiva eternității,  
dar pot să-mi dau seama ce ar putea  
fi această cinematografia după câteva  
filme care mi se par a fi incunabulele  
ei. Există două sau trei filme prin care  
putem întrezări cum cum se va confi-  
gura cinematografia noastră în mo-  
mentul în care se va hotărî mai curînd  
să existe decît să nu existe. Pentru că  
astăzi ea pilește din cînd în cînd, ca  
fiacă în în vatra lui Coșbuc, ecu stin-  
gerea-n bătaie, dar — mai mult decît  
un film sau două pe an — și asta în  
cel mai bun caz — nu reușim să reție-  
nem. Vorbesc de filmele de lung me-  
traj. E o situație mult mai bună la cele  
de scurtmetraj, documentare. Dar să  
luăm ca cîteva caractéristice cineasti-  
lor noștri de a face film.

Există o mare dotație a românilor  
de a face imagine de film. Avem operatori  
excelenți. Nu vorbesc numai de  
Ovidiu Gologan, ci și de o seamă de  
operatori care s-au calificat în ultima  
vreme. De pildă, Sergiu Huzum, care  
ar putea să fie operator la cei mai mari  
regizori. Avem în același timp capacitate  
de a constitui imagini, dinainte de  
a le filma, decât capacitate sceno-  
grafică, după cum avem capacitatea  
de a selecționa din peisajul realității  
tabloul care trebuie să apară pe ecran.  
Decemdată mă refer numai la vizuali-  
zare.

— Dar de aici pînă la film...

— Mai sînt niște trepte. Pentru că  
filmul este asamblarea tuturor artelor  
și el ne interesează în măsura în care  
poate fi comunicat și a adus în măsura  
în care poate fi comunicare de efecte,  
decîi în măsura în care poate fi comu-  
nicare umană. Or, în calitate de comu-  
nicare umană, n-am pînă în momentul  
de față impresia că filmul românesc  
a spus mai mult decît două sau trei  
semnificative specifice. Un semnifica-  
tiv specific mi se pare că a adus în cultura  
universală filmul «Arderea spinzura-  
ților», al lui Liviu Ciulei, un semnifica-  
tiv specific a dat «Duminică la ora 6»  
al lui Lucian Pintilie, un sfert de ton  
a dat «Răscoală» lui Mircea Mureșan.  
Să zicem că ne păstrăm la aceste trei.  
Toate din punctul de vedere al imaginii  
sînt excelente.

— Să vedem însă dacă filmul nostru

practică toate posibilitățile limbajului  
cinematografic.

— Da, de pildă, dotația de a vorbi  
prin mișcare, prin tipul de mișcare  
imprimat altor actorului cît și operato-  
rului. Există și ea. Dovadă, «Duminică  
la ora 6». Este un film în care poate  
chiar s-a abuzat de această mișcare,  
uneori în sensul fetișizării elementului  
de limbaj. Știți ce făcea Chaplin, de  
cîte ori turna o bucată de film. Aducea,  
în afara de măturoții studioului lui,  
cîteva oameni de pe stradă pe care-i  
punea să spună ce-au văzut. Și dacă  
ei nu pricepeau exact aceleșnea, turna  
din nou bucată de film.

— Dar nu am avut impresia că militați  
neapărat pentru filmul epic construit  
clasic.

— Nu, dar vreau ca tipul de film,  
de la început recomandîndu-se film  
epic sau film liric sau film de atmosferă,  
să se păstreze în cadrul limbajului său,  
să nu interfezeze niște domenii, dato-  
rită numai unor predelecții formale,  
care sînt de cele mai multe ori ne-  
fundate semantic. Pentru că se limitează  
de multe ori limbajul formal al  
unor regizori.

— Poate și asta e necesar, ca un mo-  
ment, în formarea unei personalități.

— Este un moment necesar, în măsura  
în care făcîndu-se film, regizorii noștri,  
fac și școală. Ceea ce e și explicabil,  
mai ales pentru că nu avem o tradiție.  
Dar se întâmplă că de fiecare dată cînd  
cineva își pune în gînd să facă un film,  
îl vede cum cum ar arăta la ochi, nu-l  
vede cum cam ar spune, nu-l vede în  
sensul lui formal, înțeleg. Regizorul  
nu pornește adică de la niște probleme  
extrase din viața socială, de la niște  
conflicte descoperite, ci de la cutare  
sau cutare model sau manieră.

— Și e surprinzător, pentru că noul  
roman românesc, de pildă, a forat unele  
zone, a depășit unele etape...

— Iar acolo unde filmul s-a înregistrat  
din romane, el a înregistrat cîteva  
reușite sau în orice caz jumătăți de  
reușite.

— Vă referiți la romanele clasice.

— Da, la Brebanu în primul rînd  
și în al doilea rînd la cîteva dintre  
ideile cinematografice ale lui Eugen  
Barbu. Mi se pare că unul din cele mai  
bune scenarii n-a descoperit încă exact  
conflictele contemporane care se pot  
traduce artistic, dar e cert că există  
niște posibilități literare nefolosite de  
cinematografie.

— Cum ați explica această întîrziere?

— O explic prin aceea că un regizor  
sau altul preferă să caute niște scriitori  
care să poată eventual să-i facă un

scenariu capabil să se adapteze vi-  
ziunii lui strict optice, imitative. Alti.  
Și atunci se inventă scenarii și se  
inventă dintre necriștorii. Ideea mea  
este că pentru scenariile de film tre-  
buie să se adreseze cineva tocmii  
scriitorilor. Lumea consideră că scenar-  
iul este altceva decît literatură.  
Nu este adevărat! Scenariul de film  
este literatură.

— Școlile cele mai noi se lasă într-ade-  
văr invadate de literatură.

— La noi lucrurile se petrec in-  
vers, pentru că Noul val francez, de  
pildă, este cunoscut numai din «Anul  
trecut la Marienbad».

— Dar însuși Alain Resnais s-a afirmat  
«ilustrînd» într-un fel, destul de strict,  
un anumit tip de literatură.

— Am văzut în strătinatele «Muriel».  
Alain Resnais este — acum, în urmă —  
un scriitor realist în filmele sale. In-  
determinarea, lipsa de localizare, ab-  
sența caracterizării personajelor altfel  
decît prin aluzii, toate lucrurile acestea  
au căzut. Acum personajele au stare  
civilă, au cetățenie.

— «Războiul s-a sfîrșit» proba și el  
aceeași evoluție către social, către con-  
textul istoric și politic, naratiunea era  
articulată aproape clasic.

— Ai perfectă dreptate. Dar în vreme  
ce regizorii străini care au pus în  
circulație problemele Noului val merg  
cît un realism din ce în ce mai clasic,  
noi rămînem la ideile unei modernități  
care este cea a deceniului trecut.

— Dumneavoastră ați spus că cine-  
matografia e, ca substanță, o artă a  
literaturii. Dar în același timp, lucrul  
la film, la scenariu, presupune o altă  
tehnică a elaborării, a colaborării. Sin-  
teți și membru al Colegiului artistic al  
cinematografiei...

— N-aș vrea să fiu rîu, dar mie mi  
s-a părut întotdeauna că în probleme  
de nominalizare a scenaristilor intră  
prea adesea o idee comercială, în  
ordinea anumitor drepturi de autor.

— Dar poate că, în același timp, nici  
nu există un sistem diferențial de a  
onorare a scenaristilor care să stimuleze  
aceste forme de colaborare.

— Eu am să vă relatez o împrejurare,  
ca să lămuresc mai bine ce gîndesc  
în această chestiune delicată, contro-  
versă din categoria acestor scriitori  
pe Julio Cortazar — autorul mai multor  
novele traduse în românește, printre  
care «Sîrșitul jocurilor» și autorul  
acelei novele din care a pornit «Blow-  
up». L-am întîlnit în Cuba în 1968.  
Se pregătea să plece în India, pentru  
o viltoare nouă. Prin urmare el face  
parte din categoria acestor scriitori  
care se documentează înainte de a  
scrie. Din ce mi-a spus el am dedus  
și felul în care s-a lucrat la «Blow-up».  
Cineva care i-a citit nuela, i-a solicitat  
cine-o pentru film și i-a propus să  
colaboreze la scenariu. În ceea ce  
priveste contribuția sa scenaristică,  
colaborarea n-a dus însă la rezultatul  
dorit, fiindcă Julio Cortazar nu știa  
tehnică decupajului. El m-a lăsat să

Există  
o mare dotație  
a românilor  
de a face film,

DAR:  
De multe ori  
se imită limbajul  
formal al  
altor regizori.

E cert că există  
niște posibilități  
literare nefolosite,

DAR:  
Trebuie  
să ne gîndim  
mai puțin  
cui aparțin  
drepturile  
de autor.

Sintem  
un popor  
de lirici și  
un popor  
de satirici,

DAR:  
Nu știm să  
punem încă în  
mișcare aceste  
date obiective.



# ... CE PUTEM FACE, DAR...

înțeleg că ulterior i s-a și modificat într-un fel intenția. E cunoscut însă, de la experiența Cocteau și de la experiența altor scriitori care au colaborat chiar la regia filmelor lor, că pu măsură ce se progresează în scriitura cinematografică, scenariul se modifică. Pentru că scriitorul învață din felul în care se scrie cu obiectivul cinematografic. Dar Julio Cortazar a rămas doar autorul ideii și apoi s-a retras, lăsând mină liberă altora, înțelegând că nu el e autorul filmului.

— Pe generic mai sînt încă trei nume: Tonio Guerra, Antonioni însuși, ei doi semind împreună adaptarea cinematografică sau dramatizarea și un dialoghist — Edward Bond.

— Dar de curînd a fost văzut de toată lumea serialul «Lunga vară fierbinte». Nicăieri în opera lui Faulkner nu găsești neuclele corespunzătoare episoadelor. Sînt interpretări libere, după niște idei epice ale lui Faulkner. Personajele sînt ale scriitorului — unsoi nici măcar ale, fiindcă apar schimbate caracterologic și chiar ca identitate. Regizorul a colaborat cu adaptatorii — în orice caz există acolo o mare echipă care a produs literatura ce stă la baza acestui serial.

— Deci prețindem să parcurge în scenariu o traectorie imensă de la deea primă la ecran. La noi e însă foarte cîmad. Contrar impresiei generale, se fac în mod obișnuit destul de puține modificări la scenariu, și se fac oarecum din imbolduri redacționale. De ce? Fiindcă nu există acest sistem firesc de lucru, de colaborare a unor scenariști specializați cu regizorul, care să-și modifice, să-și dezvolte ei înșiși ideile.

— Iar modificările sînt solicitate și pentru că foarte adesea ați regizorii cîți și scriitorii n-au în vedere categoriile de public cărora li se adresează. De aici trebuie pornit.

Pentru că cinematografia românească va exista în măsura în care va putea exprima societatea românească — cea veche, cea nouă. Cinematografia noastră a început să existe, și ca film istoric, și ca film de actualitate, și ca film literar, de tipul filmului poetic, de atmosferă. Situația ei, astăzi, este aceeași cu aceea în care se aflau în trecut literatura și plastica românească. În sensul că noi nu putem cere astăzi cinematografilor ca, fără să fi avut un trecut propriu, să fi ajuns la nivelul altor mișcări cinematografice din lume. Trebuie să cerem însă să trecem prin etapele prin care au trecut cinematografiile străine, la începuturile lor.

— Adică?

— În orice caz, nu poți începe cu «Ben Hur». Iar noi am început cu niște Ben Huri care au bărbii, au cufan, dar Ben Huri. 4 000 — 5 000 figuranți...

— «Intoleranță», al lui Griffith, a fost făcut însă destul de de vreme.

— Dar cu un trecut cinematografic în spate.

— La 20 de ani de la inventarea cine-

matografului. Iar noi avem cel puțin 20 de ani de cinematografie.

— Da, dar nu 20 de ani de producție intensă. 20 de ani de eforturi și succese sporadice, de încercări de a învăța cinematograful. Deocamdată, nu știm bine decît elementele morfologice, începem cîțiva din tropii sintactice posibili, nu știm încă bine cum se ajunge la o sintagmă, adică la introducerea unui semantism în sintaxa respectivă. Avem cîțiva regizori care știu cum se întrebunțează limbajul cinematografic, dar ei sînt puțini și filmează rar.

— Ați spus că nu trebuie să începem cu «Ben Hur». Dar cu ce trebuie să începem?

— Trebuie să începem cu lucrurile pe care le absorbe societatea. Trebuie început cu echivalentul a ceea ce au făcut literatura și pictura românească la începuturile lor. Pe de o parte, să exprimăm conștiința de sine a unei societăți ajunsă la acest stadiu, iar pe de altă parte, conștiința de istorie a societății noastre. Deci trebuie să facem filme istorice și trebuie să facem film social. Pe noi ne interesează să se propage niște idei care să prezinte în fond un motor psihic al unor oameni care au simțit necesitatea de a-și pune problemele mari ale existenței, pentru că omul este singurul animal care nu are un echilibru de la început și care ajunge la un echilibru prin tensiunile de ordin existențial pe care le descoperă înăuntrul lui, între el și mediu, între ereditatea lui și eu-ul pe care și-l organizează.

— În modul acesta ne întorcem la literatură.

— La literatură și la necesitatea de a nu forța niște personaje care nu vin de nicăieri, care nu sînt ale nimănui. Pentru că mulți regizori au ajuns la un «savoir faire», dar nu și la conștiința că arta pe care o slujește e totul. Iar de la agrement e totdeauna mai la îndemînă.

— Și în modul acesta am revenit la problema specificului. Dumneavoastră spuneți că nu trebuie să facem «Ben Hur», dar pe de altă parte recomandați să facem filme istorice.

— Da, dar nu fresce, nu mari epopei exterior-spectaculare, ci opere care să fie, așa cum e literatura lui Sadoveanu, extragerea a unui destin personal în cadrul unui destin istoric. În «Nunta domnei Ruxandra» vezi toată epoca lui Vasile Lupu. N-ai nevoie să înfățișezi pe Petru cel Mare la Iași și vizita lui la Golia, într-un asemenea film! Ne interesează conflictul interior al camerei unei epoci, în raport cu coordonatele sociale ale epocii respective. Prin asta ni se pictează epoca întreagă. De aceea, de pildă, dacă un film ca «Răscoala» al lui Mircea Mureșan e un film bun, e un film bun episodic. Întregul nu se încheagă, conflictul nu trăiește, din cauză că nu reușește urmărirea unui destin individual. Cînd Rastignac zice: «Parisiul vor, între noi doi», știm că el și Parisul vor o luptă și urmăm această luptă.



Un semiton specific: «Pădurea spinzuraților»

— Deci din nou construcția, dramaturgia.

— Într-adevăr, la mijloc e o problemă literară. Mi se pare că dramaturgia de film e problema cea mare în momentul de față.

— Răspunsul dumneavoastră îmi pare că a fost afirmativ, la prima idee întrebare, dar condiționat destul de complex.

— Adică știm ce putem face, nu prea știm ce avem de făcut. Știm cam ce ne-ar reuși. În orice caz, știm că nu ne reușește marea formulă monumentală-epopeică și că ar trebui să facem niște filme mai modeste, mai umane și mai adevărate din viața reală. Sîntem un popor de lirici și un popor de satirici. Lirismul și umorul sînt începuturile, dacă vreți, ale conștiinței de

sine. Noi avem mari lirici pamfletari, cum e Arghezi, avem mari pamfletari lirici, cum a fost Galaction, avem tipul de scriitor obiectiv, la modul satiric, prin Caragiale, iar dacă este vorba de epopee, epopeea este și ea una de tip obiectiv, interiorizat, ca la Breuena.

— Sau tot lirică, la Sadoveanu.

— În orice caz, nu exterior-spectaculară. Și mai avem și conceptul de literatură analitic-intelectuală, prin Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Camil Petrescu. Cîte din aceste direcții au preocupat cinematografia? Și ele ar trebui să o preocupe. Nu neapărat prin ecranizări, dar neapărat orientativ.

Convorbire realizată de  
Valerian SAVA

Un film bine scenarizat: «Procesul alb»







IRINA  
PETRESCU

MIRCEA  
ALBULESCU

*Irina Petrescu și Mircea Albulescu nu sînt aici pe platoul de filmare. Sînt împreună, într-un instantaneu, poate pentru a se convinge și a convinge că pot fi un viitor cuplu al filmului nostru.*

Foto: A. Mihailopol



# procedeele filmic

„Cu cât dormi mai mult,  
cu atât te trezești mai târziu”



„Să dovedim că  
putem face și  
estetică...”

Se pare că găsesc într-un eseu al lui Theodor Wiesengrund Adorno câteva sugestii care să ne mai potolească setea de adevăr în privința filmului ca atare. (Nu se mai găsește așa de ușor nici sugestia. S-a scumpit traiul.) Zice: „Întrebarea, dacă filmul e artă sau nu, este de prisos”. A. nu. Nu e de prisos, pentru că dacă era de prisos nu s-ar fi pus. Știm însă că necesitatea, realitatea concretă, mediul generează problemele și din moment ce foarte mulți s-au gândit concomitent la acest lucru... Întrebarea, dacă cerul nu e curvia de prisos din moment ce avem tavan, a generat setea de zbor, a dat brînci în lună. După cum Benjamin a recunoscut pentru prima oară în lucrarea despre „Opera de artă în epoca reproducibilității sale tehnice”, filmul devine cu atât mai mult autentic, cu cât elimină mai categoric atributul Aurei, propriu întregii arte prefilice, aparenta unei transcendente garanțată de context; cu alte cuvinte: el devine autentic acolo unde, într-un mod neobișnuit de pictură și literatură realitățile, renunță la elementul simbolic și la elementele care conferă sens. De aici Siegfried Krakauer a tras concluzia că filmul, ca un fel de salvare pentru lumea reală „extraestetică, ar fi posibil numai prin refuzul principiului stilizării, prin scufundarea fără intenții a camerei în starea brută a existenței. Dar un asemenea refuz, și el la rîndul său un „a priori” al structurării filmelor, este un principiu estetic al stilizării. Scufundarea fără intenții în starea brută a existenței e bine spus. Noi cînd ne vedem de treburi, simțem viziția în starea brută a existenței. Vine camera și ne prinde și gata e tot. Trebuie prin urmare renunțat a sens, sau la cel puțin la ce s-a crezut a fi sens în pictură, literatură. Sînt de acord că sensurile artelor nu coincid. Mai departe Adorno arată încurcarea în care intră filmul: „În cazul unui asemenea extrem față de Aură și față de întînța subiectivă, procedeele filmic însuși totuși obiectului momente care îi conferă inevitabil sens și artă — pur și simplu —

prin procedeele tehnice asemănătoare de altfel celor ale muzicii sau picturii care vor să evidențieze materialul nud și, avînd tocmai această tendință, îl și preformează. Importantă e această concluzie: „Filmul, vrînd să se elibereze — conform unei legități imanente — din captivitatea artistică — ca și cum și-ar contrazice propriul principiu artistic, mai există totuși ca artă și în același timp îi și extinde acesteia aria. O asemenea antinomie, pe care filmul n-o poate rezolva cu claritate din cauza dependenței sale de profit, este mediul de existență al întregii arte într-adevăr moderne. S-ar părea că fenomenele de destrămarea ale artelor să se fi inspirat în genere de aici”. Am dat acest lung și frumos citat spre încălzire. Și totodată din sadism: să se învețe tovarășii și cu citatele. E frumos să vezi filme duminica ori luna — dar ce spune critica mondială despre aceste filme, despre esența filmisticologiei — nu ne pasă! Ar trebui să ne pese și de asta vin cu citate. E o lenie în aer, sînt așa un fel de lehamite aburind din gurile deschise într-un lung căscat — și asta nu-mi place. În timp ce noi ne batem capul să descifrăm mesajul adus în bășca un steag de pace, de ultima dintre arte — dacă o fi artă — se cascadează în sălile de spectacol, se folosește pe scaune și totul merge brambura. Poate că de vină sînt și filmele. Dar tocmai de aceea: dacă sînt de vină să vedem de ce sînt de vină — cine e vinovatul, cine trebuie să plătească paguba. Pentru că, dacă ajungem la concluzia că filmul nu e artă, atunci e grav. Cineva trebuie să plătească pentru alți ani de inducere în eroare, plus să achite costul biletelor tuturor filmelor care au rulat vreo dată. În valută. Deși și nu privim superficial lucrurile. După cîte am înțeles din cuvî-

tele filozofului, filmul a încăput într-o antinomie. Dacă încăpi într-o antinomie — s-a zis cu tine. Ești și nu ești. Ești, dar nu cum ai vrea tu să fii. Ai vrea tu să nu fi — dar nu-ți după tine s.a.m.d. Care sînt cauzele? Dacă e nalizăm condițiile socio-istorice, condițiile climatice-meteorologice, celelalte condiții din ultimul secol, o să ne dăm seama cum s-a petrecut toată dandanaua. Dar mai bine să nu analizăm. „Cu cât dormi mai mult, cu atât te trezești mai greu”. Asta am văzut scris pe o cruce. Și mi-a plăcut. Probabil că mortul nu putea să se mai scoale. Trezirea lui — îmi închipui — se făcea prin vechile metode, din viață, ori acestea nu mai corespundeau noii realități din moarte. (O fi existind realitate în moarte sau doar idealism implicit?) Tot așa și filmul: trebuie să se debarde de obișnuitele celorlalte arte, pentru a învia. Să vină cu obiceiuri, cu apucături — acesta e cuvîntul — noi. Procedeele filmic ar însemna staterarea aparatului, a camerei, din spațiul picturii, muzicii, literaturii, etc.; și aruncarea de-a zăvritele după fapte goale. Dați-mi o fiptă goală și-o voi îmbrăca în aur. Pentru că „viața e viață, așa cum este” (pe o altă cruce). Sînt bune și citatele, fie că le luăm din viață, fie că le luăm din moarte, de la savanți, ori simpli trecători. Pentru că toți trebuie să pună mîna, toți să-și pună mîntea la contribuție pentru lămurirea acestui aspect. Căci, dacă nici în iarnă asta, cînd e în jur atîta lumină, obținut prin împărțirea zăpezii în mod egal, atunci cînd? E bună ideea că artele se destramă, se fac hîndări, și filmul se încheagă ca o nebulosă, din aburul celorlalte arte pe care trebuie să le nege, și că viitorul îl e asigurat la țară unde va prînde tot mai adînc. Sau poate nu e bună, căci nu ne prea dă mîna să renunțăm așa cu una cu două la niște aspecte. De asta zic — iarna la lumină zăpezii se văd mai bine problemele: hai să le lămurim. Să dovedim că putem face și estetică — mama ei de estetică.

Marin SORESCU



# CE NUMITI DV.,

## EUGEN BRBU scriitor

S-a crezut multă vreme că a face educația publicului cu ajutorul cinematografului, înseamnă neapărat să împarti eroii unui scenariu în răi și buni și să-i pui să se înfrunte de-a lungul a două-tre cite acte. Rezultatul se cunoaște: pelucă adormitoare, nesincere, pline de o pedagogie sfârtoare, săli goale, cronici de serviciu, cheltuierea banilor degeaba. În ce ne privește, cinematografia noastră a făcut și ea erori, nu prasa multe, pe linia aceasta și, să sperăm, se va opri aici. Cum ar arăta după noi un film educativ? Intii el ar trebui să aibă o tinută superioară a scenariului, să fie jucat bine, să convingă și mai ales să emoționeze, să creeze impresia de viață. Un film educativ, mi se pare, oricâtă mirare ar produce, „Reconstituirea” lui Pintilie, după cum îmi amintesc un film-anchetă realizat de studiiul Al. Sahia despre bătrînii, după un scenariu de Mihai Stoian, Ce are acolo impresionant? Tocmai realitatea nefardată, o durere ascunsă a materialului, un apel către public să nu-i uite pe cei în vîrstă. Dar să mai adăuga ceva: dacă vrem să facem educația copiilor, adică dacă dorim să-i obișnuim să se spele pe dinți de două sau de trei ori pe zi, să facă gimnastică și să învețe, nu să încoace, asta mi se pare că cere un efort de imaginație considerabil. Cred că mijloacele comice ajută cel mai mult la educație. A face tragedii din micile noastre defecte, a amenința, a nu ataca unele subiecte, a face tabu-uri, e mai mult dect periculos. Educația se poate face în diverse domenii prin abordarea curajoasă a tuturor problemelor. Ocolirea adevărului, mistificarea sau aranjarea unor detalii duc la adevărate catastrofe, la rezultate inverse în materie de educație.

## BIANCA BRATU doctor în pedagogie, conferențiar universitar

Intenționalitatea educativă a unui film nu e neapărat direct proporțională cu eficiența lui ci, mai curînd, dimpotrivă. De pildă: la televizi-

*Fiind o școală,  
filmul  
nu trebuie să fie  
o lecție*

une s-a dat de curînd un film, mi se pare englezesc, „Sint unii care...” (sau așa ceva), plin de cele mai bune intenții. Punea o problemă pedagogică de mare interes: ce fac adolescenții și tinerii cu timpul lor liber. Am fost martora receptării lui de către cîteva adolescenți care lui pun și ei această problemă. Ei bine, „efectul educativ” a fost nul, dacă nu chiar provocator: spectatori au simțit că li se dă o „lecție”, că se află la o oră de diriginte-clipeu în care li se oferă un exemplu negativ și li se impune o soluție pozitivă, știută, teoretică, dinainte. În acest mod se concepe de cele mai multe ori „filmul educativ”. În realitate, nu poate fi „educativ” dect un film în primul rînd „bun” și orice film bun este potențial educativ. „Angeleci” sînt non-artistice și, de aceea, non-educative; chiar dacă ar avea o morală „exemplară”; în acest sens, nu sînt mai educative nici western-urile, nici filmule istorice care dau „lecții”, mai mult sau puțin agreabile pentru succesul de public. În schimb, să zicem, „Servitorul” lui Pinter e educativ în ciuda ambiguității „învătmîntelor” sale, tocmai pentru că „zgodă” constință, încă nedumerit, li pune pe spectator să gîndească și „să ia atitudine”. El îmbogățește comprehensivitatea, îl face mai sensibil la totalitatea, ca și la nuanțele condiției umane. Finația educativă a Filmului mi se pare astfel inefficientă în filmele moralizatoare, care își alungă spectatorii, și pen-

clitată mai ales în filmele comerciale, mediocre artistic, dar cu succes de public. Paradoxul este că filmul autentic artistic e încă prea puțin gustat.

## Dr. ION CANTACUZINO Cercetător principal la Institutul de Istoria Artei

Filmul poate face educație sub toate formele sale. Desigur că termenul de film educativ ar trebui rezervat filmelor de non-ficțiune — documentare și actualități — care educă implicit, prin cantitatea de informații pe care o oferă spectatorului sau prin prezentarea, cu mijloacele proprii — e-mul și, a unor probleme din cele mai diverse domenii. Dar mai este, desigur, și educația pe care o face filmul de ficțiune. Există, aci, o valoare educativă a filmului care depinde de valoarea sa pe planul creației artistice, de capacitatea de a transmite valori umane, de puterea lui de a emoționa și — prin această emoție — de a influența favorabil simțirea spectatorului, de a-i da o mai mare receptivitate pentru înțelegerea semenilor

fi, această întrebare”. N-am aflat răspunsul. Dar am aflat întrebare. Tot astfel, dintr-un film pot afla că a fi înșuratic în viață nu duce la nimic bun sau că o fotografie anodină mărită la nesfîrșit poate ascunde o crimă. Primul lucru îl știm și fără contribuția artei, al doilea însă — de aceea, educație cu adevărată a fost în al doilea caz. Nu contest, firește, că arta, mai ales arta filmului, este urmîrită nu numai de specialiști ci și de un extrem de numeros public. Acolo, problemele educative se pun ca în orice domeniu de largă arie socială, neputîndu-se ignora nici forța de influențare (pozitivă sau negativă) a artei respective, dar nici datorită ei de a-i deprinde pe spectator cu valoarea și specificitatea ei estetice.

## Dr. IOAN CERGHIT lector universitar

După părerea noastră, orice film în stare să genereze o experiență, individuală sau colectivă, fie de cunoaștere sau afectivă, motivațională sau de atitudine, comportamentală sau de altă natură, poate fi considerat educativ. Spunem acest lucru, deoarece influența unui film nu se restringe automat asupra personalității, ci numai prin intermediul



Educativ e tot ce exprimă Psiunea cu majusculă („Zorba Grecul”)

să. Este „einführung”-ul ce definește esența operii de artă și care e prezent, firește, și în filmele care ating acest nivel.

## NINA CASSIAN poetă

Întrebarea dacă filmul e educativ face parte din întrebarea dacă arta e educativă, cu precizarea că filmul fiind arta cea mai populară, întrebarea are, în cazul lui, un caracter mai subliniat. Foarte rare cartii au constituit vroadată un pericol social imediat, dar un dopaj cu filme de o anumită categorie formează dectul de rapid o anumită mentalitate (mai ales la oamneni tineri și necultivați), ba chiar o psihologie. Pe de altă parte, din orice fenomen contemplat sau trăit, dect și din contemplarea sau trăirea artei, se află ceva. A învia este într-un fel activitate organizată de aof. Print-un sofism transparent putem spune în continuare că dintr-o operă de artă „învătm ceva”. Ce nu învață? arta este însă oclero și într-o ocler de exprimarea dect nu oferă o carte științifică sau un manual didactic. Din „Hamlet” am aflat că „a fi sau a nu

experienței pe care o provoacă. Desigur, fiecare film poartă în sine un germe de educație. Fiecare mesaj angajează într-un fel sau altul firea umană nu numai într-un act de trăire afectivă, ci și de glîndire și suscitare volitională. Angajarea presupune și modelarea acestor laturii ale personalității. Tocmai de aceea considerăm că spectacolul cinematografic educă cu sine un potențial cultural-educativ excepțional de viguros, cu efecte pozitive sau negative, imediate sau latente, încă insuficient evaluate și elucidate. Totul este să folosim cinematograful într-o perspectivă clară, favorabilă promovării personalității umane sub toate aspectele sale.

## DORIAN COSTIN critic de film

„Filmul educativ” nu există ca o categorie aparte, Orice film care afirmă — cu mijloace artistice adecvate — un ideal înalt, orice film care invită la meditație asupra răspunderii omului față de sine însuși și față de semenii săi. În ultimă instanță



# FILM

# EDUCATIV?

orice film bun, străbătut de un umanism activ, are o funcție educativă. Independent de gen. Cu totul dependent de forța lui de convingere, respectiv de acoperirea în talent și adevăr al vieții. Exemple? Da! La peliculele descinse direct din marea tradiție a „Crucișătorului Potemkin” și plină la, să spunem, „Planeta maimuțelor” sau „Zisă în care vin pești”. De asemenea, orice film care prin puterea lui de atracție poate contribui la educarea estetică a marelui public, poate stimula evoluția gustului, opțiunea pentru arta adevărată. Cu precizarea că, de regulă, aceste două direcții de înfruntare — etică și estetică — se condiționează reciproc, se poate afirma că orice film poate avea o influență educativă, în bine sau în rău, nu imediat, desigur, ci prin acumulare, determinată de climatul întregului repertoriu.

## VIRGINIA CRETU Cercetător științific la Institutul de științe pedagogice

Orice film care poate contribui la îmbogățirea personalității umane la dezvoltarea sa multilaterală, poate fi numit film educativ. Cînd ne referim la caracterul educativ al unui film, trebuie să avem în vedere nu numai capacitatea acestuia de a îmbogăți și universul informațional al omului, experiența sa senzorială, ci în primul rînd măsura în care ajută personalitatea umană să interiorizeze modele pozitive de comportare, modele de acțiune, modele de gândire, să opereze cu cunoștințele și modele pe care le obține prin caracterul filmic. Este axiomatic că filmul — o fereastră deschisă asupra lumii — detine un potențial inestimabil, care poate contribui la educația intelectuală, morală, estetică a omului contemporan. De altfel, filmul nu a înfrînzat să pătrundă în procesul direct de instruire și educare a tinerii generații. Cu ce plăce pedagogilor să spună, însuși Rebelais, după ce a cunoscut cinematograful, iar Placisric în programul lui Gargantua, că unul din mijloacele care pot trezi curiozitatea elevului și-l pot forma, în libertate, judecată și spiritul.

## Dr. VASILE DRAGON conferențiar universitar

După părerea mea se poate vorbi de trei aspecte ale filmului educativ. Primul ar fi de alarmă și corijare: mă refer la un film văzut recent despre morfomani, despre dezastrul moral pe care-l provoacă toxicomania. E o temă socială foarte importantă în momentul de față în care, în unele țări, 10% dintre elevi și studenți sînt toxicomani. Al doilea aspect e legat de o regresabilă lipsă de cultură. Mi-amintesc de acea anchetă TV în care Inspectorul tinerii au fost întrebați cine a fost Oppenheimer sau Fleming. Aproape nici unul dintre cei intervievați nu au știut să răspundă, în schimb știu totul despre Pelle sau Sophia Loren. De aici se vede urgia influența a presei sportive, a TV-ului, a filmului. Mai există un al treilea aspect, ca să zicem, moral-artistice. Filmele artistice sînt educative, pentru că arta este cea mai nobilă școală. Marile opere emoționale și ne fac să meditam asupra condiției umane în general și a șezorului Hamlet în excepționala înțelegere a lui Smolkinovski — și asupra condiției noastre în societate, așa cum izbuteste acest film-etalon al epocii noastre, care e „Blow-up”. Dacă stău să mă gândesc bine, dintre filmele românești pe care le-am văzut doar două pot fi considerate opere de artă — educative: „Moara cu norozi” și „Valurile Dunării”. Cinematografia română nu ne-a făcut încă cîștie să ne ofere un film despre Eminescu, Enescu, Creangă.

## Prof. Univ. Dr. ION IANOȘI

Ideea ar fi — și în cinematografie — unitatea dintre valoare și influență, calitate și responsabilitate, informație și formație, distincție și educație. Reală este năzuința către artiști oșzoze și,



Tot ce ne face să meditam asupra condiției umane („Hamlet”)

adezarea, nerezalarea lor. Filme bune nu plac, sau plac filme ne-bune (și de-a binelea nebune), noblețea plictisește, iar plictisul se înobilează, virtuți inițiale se viciază, iar vicțiile ajung. În final, virtuțioase — și la mai cîte asemenea dereglatari sau dereglatii ale sensibilității sale nu este supus bietul om

*Fîind moral,  
filmul  
nu trebuie să fie  
moralizator*

al acestui derutant secol! Dar plină și dretelle lui al celei mai îndreptățite nu vor îndrepta sinuozițiile, ci ne odăta în tocmă de viață nenăcputătoare chiar și în cele mai suple idealuri. Să pătrundem zigzagurile, deși poate nu ne sînt pe plac, și să le confruntăm cu idealurile drepte — în folosul amindorului Asta ar însemna că educația prin film, în fapt realizată nu totdeauna și nu cum trebuie, rămîne un imperativ de drept al acestei, mai ales ale acestei extrem de populare arte. Să conjugăm judecățile: mijloacele false compromit plină și cele mai bune intenții, educația protestază e mai mult protestează decît educă! Sîngur idealul ne permite însă reala verticalitate, iar implinirile le măsurăm, prin efectul lor constructiv, în primul rînd. Sînt deci adepții hotărîți al filmului educativ, în calitatea lui anume de film bun, interesant, pasionant (de-ar fi cît mai multe). Personal mă-ou „plăcut” de cele mai multe ori tocmai peliculele care m-au și „fascinat”, modelându-mi în chip substanțial alefalele, ideologia și voința, spre pînda revoluționară, trilogie despre Maxim, ca să pătrund în controversata zonă e exemplor. Și dacă tot m-am aventurat pe acest drum luncos, pe care fatal voi întîmpina obiectii, v-aș mărturisii și întrebarea pe care mi-o pun de cînd am aflat povestea aceea înfricoșătoare, fantastic-palpabilă și complex-schematică, nu cumva au vizionat asazinii lui Sharon Tate, între pedintele în care se drogau de-adevăratele, și ultimele filme (bune, nice vorba) ale nifericului „Roman Polanski”!

## ION ILIESCU ministru pentru problemele tineretului

Fără îndoială, filmul poate avea un rol educativ. Este genul de artă cu cea mai largă răspîndire, un puternic mijloc de influențare. Îndesbise a tinerilor. În general, mijloacele moderne de informare — între care filmul ocupă un loc de seamă — joacă un rol decisiv de importanță în societatea contemporană în formarea opiniei publice, în influențarea conștiințelor. Procesul de formare a idealului de viață al tînarului începe, de regulă, prin alegerea succesivă a unor modele (primele modele sînt părinții, urmează profesorii, cunoscuții, eroii cărților, ai filmelor etc.). În zilele noastre filmul constituie în acest proces un factor dintre cele mai active, de mare eficiență. Este greu de făcut o delimitare, de dat o definiție exactă a ceea ce înseamnă film educativ. Evident însă filmele care îl pun pe tînar în fața unor fapte de viață, care-l ajută să gîndească, să adopte o atitudine civică, etică înaltă, care cultivă idei generoase, bazate pe o concepție umanităș avansată — au un efect tonic, concură la lărgirea informării, a orizontului de cultură, influențează pozitiv formarea intelectuală a tînarului. Sînt însă și filme care au influențe nocive asupra tinerilor, mai ales la vîrsta mai fragede, cînd discernămintul, spiritul critic este încă foarte slab dezvoltat. De aceea nu pot fi privite cu indiferență aspectele etice și civice ale creației cinematografice și difuzării filmelor.

## FRED MAHLER secretar științific al Comitetului de cercetări pentru problemele tineretului

Pe scurt: Filmul bun, Deci, filmul care în ordinea valorilor estetice și a celor etice se înscrie ca o prezentă în același timp captivant, dar și substanțial, plăcut, dar și folositor, educativ, dar și instructiv. Filmul educativ este una din marile universități facultative ale epocii noastre: dar, fiind o școală, filmul bun nu trebuie să fie o lectie; fiind moral el nu trebuie să fie și moralizator. Dimpotrivă: educativ este numai acel film care, intruchipînd un mesaj însoțit, reușește să convingă de adevărul asupra printr-o depășire



antunatică. Educația prin film nu este doar o posibilitate, ci o realitate. Spre bine ca și spre rău, căci filmul — așa cum se știe — este departe de a avea doar influențe pozitive. Fără a mă referi la valoarea sau la non-valoarea educativă a filmului ca un întreg, și sublinia necesitatea analizei la nivelul ansamblului fluxului filmic într-un anumit moment dat. Studii de sociologia filmului — inclusiv la noi — dovedesc că, mai ales în micile centre, filmele vizionate reflectă mai puțin selectivă critică a tinărilor spectator, ci distribuția lor de către instituțiile de difuzare: intrucit tinerii frecventează cinematografele în medie de două ori pe săptămână — ei vizionează în aceste centre quasi-izolatoare filmele aduse în premieră pe ecranele respective. Rolul educativ al filmului trebuie astfel apreciat nu atât la nivelul unui film în parte (analiză nu totdeauna concludentă), ci, mai ales, la nivelul repertoriului. Propria difuzare genurilor de filme, calitatea lor, tematica, tipologia erorilor, etc. considerate în echilibru (sau dezechilibrul) fiecărei săptămâni cinematografice — lăta adevărată mare problemă educativă a filmului.

**Dr. S. MARCUS**  
**Coordonator principal la Institutul de psihologie al Academiei R.S.R.**

Caracterul formativ, educativ al filmului poate fi înțeles din mai multe unghiuri de vedere. Unul se referă la aspectul instrucțional, al educației prin cunoaștere. Filmul, ca orice artă care transmite cunoaștere, îl pune pe spectator în postura de a înregistra diverse informații, de a asista la experiențe umane inedite, sau pe care n-ar putea să le cunoască decât indirect. Spectatorul își judecă prin prizma acțiunii din film propriul său comportament, confirmându-și sau dimpotrivă infirmându-și unele principii ale conduitei etice. În al doilea rând, filmul, ca orice formă de artă, creează premisele formării unei atitudini estetice. În sfârșit, filmul educă o serie întreagă de procese psihice ale personalității umane. Filmul solicită de la spectator o anumită acuitate receptivă și bineînțeles fondul afectiv al acestuia. Solicitându-le, le educă, le formează, le umple de conținut. După opinia mea, un film educativ trebuie să presupună mai multe planuri de influențare: cognitiv, etic, estetic, psihologic, care să convergă înspre formarea personalității spectatorului. Prin această capacitate funcționează un înalt grad de responsabilitate socială.

**GHEORGHE MILEA**  
**șeful Comisiei culturale a Comitetului Executiv al U.A.S.R.**

Orice film, cât de cât bun, îndepărtă și o funcție educativă. Sint convins însă că nici un regizor nu spune: „Vreau să fac un film educativ”. Caracterul educativ poate să coexiste cu cel de instruire, de documentare, de distringere, de recreare. După părerea mea el trebuie să predomină însă în filmele adresate tineretului. După mine, educativ este acel film care ridică niște probleme de viață, teologice, vizuale, concepția ei foarte largă — și care atinge problema generală

*Fiind educativ,  
 filmul  
 nu trebuie să fie  
 plicticos*

rației mele (considerându-mă încă destul de tânăr). Filmele acei — în care mă pot închipui oriundă printre ei — nu slăbesc — filmele de la care plec cu ceva în plus, de reținut, de învățat și eventual de aplicat. Adevărul și așa asemenea filme le cutădăr nu le prea găsim. Poate pentru că nu văd prea multe. Din ce-am văzut, și amintiri

filmele lui Leleouch sau „Diminețile unui băiat cumințe” care corespund cu ceea ce înțeleg eu prin film educativ, și mai ales convingerii mele că educația se face adresându-te și sufletului, nu numai intelectului.

**EDGARD NICOLAU**  
**Dr. Ing. conferențiar universitar**

Dacă viața e o școală, de ce n-ar fi și filmul un manual? De acord, dar să nu fie conceput ca atare. Prefer extrase din clasici. Deocamdată, din cei pe care-i înțeleg. (Să nu amestecăm problemele: comprehensiunea individuală cu creșterea comprehensibilă.) Sint însă clasici educativi? Poate că da, din moment ce operele lor sint trepte ale progresului. Atunci e împede: sint educative toate filmele bune. Criticreri de consacrare? Nu mai încep și ale mele dar am constatat că toate creațiile de valoare exprimă o Pașiune (așa, cu majusculă). Uneori explicită ca în „Dragostea lui Aliona”, „Un bărbat și o femeie”, „Zorba-grecul” sau „Insula”; alteori implicită ca în „Hotii de biciclete”, „Umber D’”, „Balada soldatului”, „Magazinul de pe strada mare”, „Roma orele 11”, „Dolce vita”. Sigur că pasiunea provoacă compasiune, zămbete și unora spasmă (din păcate, legitimă). Mai grav însă e caracterul nefast care i se atribuie. Realismul relativist al epocii noastre a eliminat romanticismul plin și din visele contemporanilor. Poate că operele cele mai educative și mai progresiste sint cele care-i revivă și-i reabilitează.

**SANDA RADIAN**  
**istoric literar**

e nelănelnic că orice operă de artă are un mesaj latent conștient de creatorul ei. Afirmarea lipsei de intenționalitate ca la Robbe-Grillet de până sărimo o butadă. Acest mesaj-chiameră rezorzi are (și cînd are) de îndolnicrile rezultate artistice. În majoritatea cazurilor (leu de regulă de conduită, de teză civiică). El sintetizează o serie de probleme circulate difuz în epocă și le duce pe prim plan, într-o situație acută, fie prin simboluri mitice sau istorice, fie prin imagini actuale. Non-comunicarea între oameni, cruzimea lumii, absurdul existențial, lăta cîteva din cele abordate frecvent. Desigur în punerea lor contează enorm pregnanța limbajului artistic. Dar pentru că spectatorul în special filmele care i-au plăcut, vî încerca o grupare în rîndul celor pe care mi le amintesc: „Aventura”, „Cînd voi fi mort și livid”, „Flăcări și flori” — pentru că ele urmăresc o semnalare dureroasă a propriilor noastre trăiri, stări, sentimente. Este foarte important să fie lucid, conștient, conform filozofului „un om avortizat valorează cît doi”.

**GHEORGHE RAVAS**  
**directorul D.R.C.D.F-ului**

Un răspuns lapidar, ca în orice problemă care implică noțiunea de educație, este greu de dat. Totuși, în încercarea de a schița o definiție, poate fi considerat film educativ, acea operă de artă care acționează cu mijloace specifice genului asupra sensibilității și gîndirii spectatorilor, pe linia dezvoltării conștiinței lor socialiste, a mobilizării lor pentru o participare intensă la viața socială, pentru fixarea mai pregnantă în comportamentul lor a trăsăturilor moralei noastre socialiste; evident acest cadru educativ” circumscrie și filmele care dezvoltă cunoștințele generale de artă culturală și științifice ale spectatorului. Am precizat, „opera de artă”, pentru că un film slab realizat artistic nu va permite acea simbioză între încredințarea sa ideatică și sensibilitatea spectatorului. Așadar, o pledoarie pentru valoarea artistică, dar cu contrast „eficacitatea educativă” rămîndu-ne undeva în spațiile ecranului poate înaintea tezei realizatorilor. Dar un film poate fi foarte

bine de un artist foarte talentat de pe alte mormane, care reflectă însă în opera sa concepții ce viață dominantă în alte societăți, străine societății noastre socialiste. Atunci filmul nu mai este educativ pentru noi, liniile sale de forță pot crea un cîmp magnetic de idei nocive pentru spectatorul nostru, îndosebi pentru tineret. Așadar, o pledoarie pentru valoarea artistică, dar nu pentru orice valoare artistică. Educația se poate face prin toate genurile de filme, de la comediele muzicale și filmele de aventuri, pînă la cele de amplă dezbateră socială. În sfârșit, dar nu în ultimul rînd, educația spectatorului se întregeste prin acele filme care operează asupra gustului său pentru frumos, asupra culturii sale cinematografice, prin cunoașterea celor mai valoroase producții ale cinematografelei mondiale.

**D. I. SUCHIANU**  
**critic cinematografic**

De ce cînd cineva pronunță adjectivul „educativ”, ne zîbîrim și ne punem în gardă? Să vă spun de ce. O povestire (scrisă, jucată sau filmată) ori este „educativă”, ori nu mai este deloc. Dacă e de bună calitate artistică nu poate să nu ne înveța ceva. Ceva în sensul generalizării și înțelgerii altuia, iar nu în sensul de simplă îmbogățire de cunoștințe, care nu e educație, ci instrucție. Și noi avem tendința de a confunda aceste două noțiuni. Adăucă-vă aminte: în România ministerul școlilor se numea cînd Ministerul Educației Naționale, cînd Ministerul Instrucției Publice. Și era doar unul și același minister! Reiau ideea; educație înseamnă căpătarea de cunoștințe noi care să ne facă să înțelegem mai bine pe alții. Adică să-i judecăm din punctul lor de vedere; să ne punem în pielea lor. Dar orice romanul, filmul, drama nu este tocmai această mutare cu arme și bagaje în sufletul altuia? Arta de povestire nu ne învătă orice meșteșugul de a trăi viața altora. Operație care este obiectul însuși al educației? Acum înțelegem de ce nu supără adjectivul „educativ”. Orice film bun e „educativ”. Nu-i nevoiesc o trimbătură o școală maximă. Dacă o ficăm înseamnă că filmul nu e bun și că vrem să păcîlim pe interlocutor.

*În loc de concluzii*  
**EDUCATIV**  
**POATE FI:**

- Orice film care afirmă un ideal înalt, orice film care invită la meditație
- Orice film care contribuie la îmbogățirea personalității umane
- Orice film străbătut de un umanism activ



# „atmosfera” unei săptămîni

Cinematoca ne-a oferit  
cîteva filme poloneze  
și am identificat  
o cinematografie.

Drept realizările prezentate în cadrul retrospectivii filmului polonez oferită de Cinematoca nu au constituit în sine, nici una din ele, ceea ce numim o capodoperă; ele au dezvăluit un ansamblu unitar, „o matcă” bine constituită de idei, de atitudini estetice, capabilă să scoată — într-un moment fericit — din adîncuri, „un mare film”. Nu a fost vorba deci de nici un miracol atunci cînd au apărut filme ca „Cenușa și diamantul”, „Maica Ioana a Ingerilor” sau „Faraonul”; au avut undă să se pregătească latent pentru marea izbucnire. Filmele prezente în această retrospectivă sînt falanșele acestei pregătiri, urmele izbucnirilor sau ecourile lor. Repet, nu neam înfîlînit cu capodopere (deși filmul „Pasagera”, dacă ar fi fost finisat de autor, prin latura lui existențială și izbucnit să smulgă cu ușurință asemenea aprecieri), ci cu filme bune sau chiar foarte bune. Am regăsit în ele aceeași pecete „tipică”, de neconfundat, a atmosferei de „film polonez”. Indiferent de subiect, interpretare sau formule tehnice, există aceeași distanțare în altitudinea creatorilor care dă relațiilor, personajelor, acțiunii o anumită acuitate și o estompare a particularului în favoarea aspectului general.

## În obiectiv sînta mediocritate

„Trenul de noapte” ca și „Norocul sașilor”, „Felul de a fi” și „Slabul și alții” sînt filme traversate de personaje aproape identice, deloc excepționale, dimpotrivă, vădit obișnuit, sondînd în „văzul nostru” (cine are ochii de vîrstă acest nivel mediu, nu numai în ce are de ca trăsătură prejerativă, nu numai în ce privește modul cum, sau dacă, ar putea fi depășit acest stadiu (schimbarea cu orice preț fiind privită în filmul polonez ca o rezolvare falsă, neonestă și pînă la urmă neoperantă). Pentru că această „sîntă mediocritate” este poate o eroare de înțelegere, o prejudecată, o justificare buvarică, a unei și mai mediocre ezonanță. E o idee preconceptată de care trebuie neapărat să ne eliberăm, pentru a ne salva demnitatea umană care nu e nici spectaculoasă, nici inflexibilă, nici invulnerabilă. De la acceptarea acestei ideologii pornesc cineștii polonezi în căutarea relațiilor ce leagă oamenii la un nivel superior de conștiință și sensibilitate umană.

## Șapte filme minus un...

1. „Slabul și alții” (realizat în 1967 de Henryk Kluba) e filmul căutărilor unor astfel de relații. Viața pe un șantier (unde se adună oameni diversi ca temperament, vîrstă, mentalitate) și care transformîndu-se într-o viață în comun este în același timp și o verificare a calităților sau defectelor fiecăruia, devine un minut fundal pentru o asemenea observare a oamenilor. „Clubul” nu folosește vivisecția. Dimpotrivă, Caracterul unor oameni aparent simplu construiți, care teoretic nu au timp de introspecție și de autoeducație, sînt complexe, elastice, alcă-



Un film care ar fi putut deveni o capodoperă („Pasagera”)

tuite dintr-un material bun. Relațiile dintre ele se stabilesc mai greu, în profunzime, dar odată stabilite devin trănicioare și clare.

2. Nu același lucru se poate spune despre relațiile dintre eroii filmului „Trenul de noapte” (realizat de Jerzy Kawalerowicz în 1959). Aici înfîlînrea dintre ei se produce forțat, fără să atingă nivelul înțelegerii sau al comunului. Oamenii sînt străini unul altuia, călătorii adunați laolaltă prin hazard, și tot hazardul le călăuzeste și reacțiile. Fiecare personaj are nevoie de o relație umană, are și slăbiciunea sau inutilitatea de a lăsa să se vadă acest lucru. Dar niciunul nu așteaptă sau nu speră la o rezolvare imediată, care de altfel nu vine pentru că nici nu poate veni: nu se obține nimic fără un schimb onest de sentimente la care niciunul nu este dispus și nu este pregătit. Intermecziul de asaziis intrîgă poliștii — prinderea unui asasin — nu este propriu-zis decît o divagație în film.

Dar intențiile acestui film nu sînjung să se materializeze într-un tot, și decît ca autorul s-a complăcut într-un exces de compoziție, lăsîndu-se furat de meandrelor formalului, de-a lungul cărora filmul și-a pierdut din consistență, din convingere. Rămîne însă din film o demonstrație a unui maestru care-și exersează mîna.

3. Aceeși pasiune pentru relațiile umane, chiar dacă aici pasiunea e filtrată de un spirit critic și tonificat de un ton umoristic, o întîlnim și în „Norocul sașilor” (film realizat de Andrzej Munk în 1959). Filmul lui Munk este dominat de ideea că trebuie să ne slujim în orice împrejurare de propria noas-

tră rațiune și că nu trebuie să acceptăm, fără urmă de spirit critic, orice opinie. Personajul central al filmului, un om al cărui noroc „este sașiu”, începe prin a fi oportunist și flegel, apoi devine oportunist prin formație și în sfîrșit oportunistul său devine vocație.

4. Tot în aceeași categorie se înscrie și personajul „Felului de a fi” (film realizat în 1966 de Jan Rybkowski). Dar traiectoria investigației este aici inversă decît în filmul precedent. Mediocr prin vocație, eroul filmului devine lucid, evoluează de-a lungul unui monolog interior — prilej de revizuire a conștiinței, a atitudinilor și acțiunilor sale. Umorul, armă indispensabilă dar nu suficientă, este bisturiul de care se slujește în introspecțiile sale, și în același timp masca sub care își ascunde tristețea și certitudinea înfrîngerii.

Toate filmele de care am vorbit învîtă în esență la același lucru: la o analiză lucidă a conștiinței, o interpretare despuiată de taburii, de mituri și prejudecăți. Invită de asemenea la o cinștită „luare de la început”, acolo unde introspecția a scos la suprafață drumuri greșite, soluții neconvenabile, atitudini insuficiente.

Formula prezentării cu variantele personale de loc neglijabile ale fiecărui creator în parte, are, cum spunam și mai sus, un ton dat de un diapazon comun: regăsim și în aceste filme puritatea imaginii din „Cenușa și diamant” („A. Wajda), rigurozitatea simbolică a „Maica Ioana a Ingerilor” (J. Kawalerowicz), subtilitatea analizei psihologice din „Arta de a fi iubită” (Wojciech Has).

5. Retrospectiva filmului polonez a cuprins și două filme inspirate din

cel de-al doilea război mondial: „Pe urmă va veni liniștea” (1966, regia Janusz Morgenstern) și „Pasagera” (film neterminat de A. Munk — 1963). Primul, deși finisat, nu are consistența celui de-al doilea. E mai mult o frescă în care personajele ilustrează o epocă, Eroismul e o motiune colectivă (ideea nu este nouă și derivă direct din valul demitificator pe care l-a provocat filmul lui Wajda, „Cenușa și diamant”) și nu o calitate strict individuală. Mult mai interesant deși este o operă neterminată — regiilor neurpus și filmele decît o parte din material — este filmul „Pasagera” (proiecția lui nu a constituit o premieră, el fiind cunoscut publicului de la Cinematoca încă de acum cîțiva ani).

6. „In „Pasagera” vreau să arăt — declara Munk — că omul nu poate fugi de trecutul său, că el este responsabil de faptele sale în fața societății și a propriei conștiințe”. Ideea responsabilității, atît de dragă soteriului nostru, această conștiință a condiției umane — primul pas și poate cel mai important spre o schimbare fundamentală a ei, este expusă cu subtilitate, gingașie chiar, de către autor. Este o invitație la luciditate.

Deși am regretat absența lui Jerzy Skolimowski cu al său „Walkover” — promis de programul săptămînal al Cinematocii — această retrospectivă ne-a întărit sentimentul de satisfacție în fața realizărilor cinematografiei poloneze, chiar dacă, de astă dată, s-a ne convinge de valoarea ei, spre-a folosii nu argumentele ei șoc, ci filme obișnuite.

RODICA ALDULESCU



din nou  
despre...

singura  
religie  
este

# ADEVARUL



Ma! întâi a fost, Nazarin". Apoi „Viridiana", apoi „Ingerul exterminator", „Simion al desertului", „Calea Lactee". Un fel de reacție în lanț delințentă de una și aceeași temă: dogma religioasă. Toate, opere ale unui altu declarat: „Sînt ateu, mulțumesc lui Dumnezeu”.

„Viridiana” este poate cea mai directă, cea mai vehementă și mai nemiloasă prin claritatea demonstrației. Unde este Dumnezeu acela care ne-a făcut sclizioși, lepotați, orbi și a semănat în noi atita murdarie și cum trebuie să arate el, dacă sîntem fideiști după chipul și asemănarea lui? Ce rost are bunăstarea creștină, dacă eu nu poate să umple decît burta unei duzini de nenorociți, lăsîndu-le sufletele la fel de bîntuși de mizerie. Cu vîntu și a ceea care împingă un om la sinucidere?

Buñuel iubește jocul aparențelor, iubire dublată de voluptatea de a le disculați. Aparent, don Jaime e un bătrîn puștin tîcînit, obsedat de moartea femeii iubite în chiar noaptea nunții. Buñuel creează în jurul lui o atmosferă dubioasă, înțepînd cu felul cum se uită la fetita pe care o pune să ardă în fiecare zi coarda, trecînd prin acea halucinantă incandescență a panoflor și corsetului scotei moarte și sfîrșind cu tentativa de viol asupra Viridiane. Don Jaime ar trebui să fie rău, vicil, păcatul. Exact în momentul acela Buñuel răstoarnă personajul în tiparul unui biet om mutlat de singurătate, incapabil însă să facă orice — orice ar fi însemnat violul — ca să iasă din ea. Aparent, Viridiana — sora Viridiana crescută în litera evangheliei — este înșipă puritate, bunătațe, jertfă de sine, dragoste de aproapele, virtutea. Această virtute însă ucide un om și devine, prin asta nocivă, deci ogaș cu ideea de rău. Aparent, Rita, fetița Ramoniei, este înșipă inocența cu care perim în viață, copilăria fără prihană. Buñuel o încarcă cu o curiozitate perversă, o pune să iscodăscă tot și să acopere de senzorii misterioși-nacurate tot ce vede. Poate că inocența rău nu există, poate că simțita rău și în noi de la începutul începutului. Buñuel nu cunoaște oameni buni și oameni răi, cunoaște oameni locuți în același timp de viciu și de virtute, de puritate și de perversi une, de egoism și de generozitate, de rău și de bine. Între ele nu există

„Viridiana”,  
poate cea mai directă,  
mai vehementă și mai nemiloasă  
operă a lui Buñuel.

granită, există situații care le scot rînd pe rînd la lumină. Tot restul este micușcă, fluzie, iar cea mai periculoasă dintre fluzii este dogma religioasă. Buñuel-atu nu cunoaște altă certitudine decît inoiala, nu cunoaște altă religie în afara adevărului despre oameni, iar să ascuzi această adevăr sub precepto frumoase, este păcatul cel mai de neiertat.

### Stop cadru. Cîna cea de taină

În același joc al aparențelor, „Cîna” începe ca o curiozitate aproape copilărească: cerșetorii vor doar să vîdă casa stăpînului. Secvența începe deci ca o vizită la muzeu — există chiar și un ghid care explică tablourile. În secunda următoare, curiozitatea se întinde asupra lucrurilor: femeile descoperă argintăria, fața de masă immaculată din dantelă franțuzească. Privirile nu mai ajung. Minile cerșetorilor pipăie pinza, o înțind pe măsă. Ideea de a cîna la masa stăpînului a încolțit în mintea lor pe nesimțite. Curiozitatea de a vedea este urmată de curiozitatea de a simți. Ce simți cînd cînești la o masă acoperită de dantele, argintărie și candelabre. În cadrul imediat următor, faza curiozității a fost depășită: demult. Cerșetorii stau în jurul mesei ca și la ocași, și exact ca la prima lor cîină în bucătăria pentru servitori, orbul își povestea amintirile. Cîna e prezidiată de cel mai bătrîn dintre ei — un fel de Dumnezeu mîlțit de mlncare și băutură. El este cel care a fost lăsat să pășăiască, e! este acela care, ameuți, răstoarnă primul pahar de vin roșu pe masă. Este primul semn al doazturilor care va urma. Toți cerșetorii au înțeles ceva de copii întințați de lipsa părinților de acasă. Și din nou Buñuel introduce o paranteză de violență, o avertizare a ceea ce va urma: o femeie cîntă la ghiitară, o alta, ameuți, răstoarnă de plînsul unui copil, încearcă să-l potolască zgîlfîndu-l.

mama copilului intervine și cele două se încalără. Scena e scurtă. Femeile sînt despartite repede, atmosfera de aibătoare se reinstalează o dată cu servirea desertului. De fapt, aici trebuie să se încheie o cîină normală. Buñuel abia aici începe totul. Femeile obliquește și urmează foamea instinctelor. Ea începe cu o glumă groasă. Se cere Eneidei să fotografieze mesenii cu aparatul moștenit. Buñuel face imaginea „cînei” să încremenască într-o suită de fotografii sugerînd atitudinea din „Cîna cea de taină” a lui Leonardo Da Vinci. Pe locul lui Cristos se află orbul, bătrînelul fîr lanțeașă încet o dată înfăbarea serii. — ca pasăre cîntă la fermă!” și ca o replică biblică se aude cîntecul cocoului. E cîntecul 12-lea... De aici înainte începe de fapt pregătirea violului. Leprosul pune placă favorită a lui don Jaime, muzica lui Händel răsună neputincioasă peste cîna cerșetorilor aparent potoliți și acestei muzici i se suprapune aparitia grotescă a leprosușului cu cununa de mîreasă pe cap. Închis în corset, din care scoate și împărmie pe belului jertfit. Buñuel insistă Jung pe dansul lui, căruia i se alătură și alții. Ca o parodie a căsătoriei, leprosul își găsește perched în feneea piticilor, timp ce Eneida e trasă de un cerșetor. În spatele unei canapele. Secvența urcă vertiginos, spre final încheput cu replica bătrînelului în chip de Dumnezeu bat: lasați să păcătuiască ca să aibă de ce se potoli și sfîrșind cu furia orbului — oarbă și ea — care sparge tot ce se află pe masă. Sosirea stăpînului se întîmplă pe retragerea grăbită a cerșetorilor, muzica lui Händel continuă să se audă parafrazînd replicile grupurilor surprime, replici care au ceva demențial în logica lor începînd cu acei „potoliți, don Jorje, că noi am plecat” sau „puneși că veniți de-abia mline” și sfîrșind cu replica orbului roșită ca-n-transă, domnușă-

binecuvînteze pe cei care au adăpostit un orb în casa lor”, replica pe care o rostește tîrînd în piciora vâlul de mîreasă.

### Un ocean de simboluri

De fapt, toată „cîna” este un viol. Al casei, al lucrurilor, al bunătații creștinești a Viridiane și sfîrșitul ei nu e nici sosirea stăpînului, nici plecarea cerșetorilor, ci violul propriu-zis. Buñuel îl alege pentru asta pe cerșetorul care pictează icoane și care a dat chipul fiicătoarei, năcipturile Viridiane. Violul capătă astfel un dublu sens. Cel care îl ajută este leprosul care a purtat vâlul de mîreasă și care a ucis porumbelul cu o altă mîlț creștinească din grădina. În momentul violului, Viridiana se agită de coarda cu care e închis cerșetorul. Coarda cumpărată de don Jaime pentru Rita, coarda cu care e și-a spinzurat. În acel moment, toate firele duc la o replică roșită de don Jaime: „moartea o fi pentru mine, poacăntă pentru tine”. Viridiana și-a ispășit pînă la capăt vînta de a fi crezut într-o dogmă usată și nu în legile vieții. Dar acest final prezumtiv deschide în suita de finaluri-simboluri cu senzorii din ce în ce mai directe: Viridiana se privește în oglindă, acela al crucii-bisnog desocoprit de hainele monahale și din obiectele de rit. Fetia Ramoniei se joacă cu cununa de spinii și se întoapă la un degot. Automat își revine un alt simbol: acela al crucii-bisnog desocoprit de Jorge pentru bijecturile de familie. Apoi cîna este aruncată pe foc, scoasă de acolo și lăsată să ardă sub ochii fetter. Viridiana bate la oșă vîntului ei. În aceeași cameră în care don Jaime asculta Händel-frăunșarum o melodie la moșă, acolo se află și Ramonía, amanta lui Jorge, și într-o totală atmosferă de ambiguitate și compromis, cel trei încep să joace cărți. Pe replica lui Jorge: „de cînd te-am văzut mi-am spus: într-o zi am să joc cărți cu verigora Viridiana”, aparatul se retrage, descoperind masă lungă la care s-a jînit „cîna cea de taină”.

Între Jorge și amanta lui, Spania — Viridiana se poacăște plînsul și capat și învață să supraviețuiască.

Eva SIBU





## Cu o rîndunică

Cursul de filmologie de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, subliniind istoria și teoria filmului, a filmului muzical și a muzicii de film, după ce a funcționat în mod experimental în anii trecuți, a fost inclus definitiv ca disciplină facultativă în planurile de învățământ ale anului universitar 1969/1970.

Se oferă astfel altt muzicierilor care colaborează cu cinematografia și televiziunea, cit și viitorilor compozitori, muzicologi, cîntăreți sau profesori — fără pretenția de a acorda o specializare — multiple posibilități de înțelegere a specificului artei ecranului, a istoriei și teoriei filmului în general și îndosabii a filmului muzical și a muzicii de film.

Cursul, al cărui lector este regizorul Nicolae Corjoi, are afectate săptămînal 6 ore, dintre care 3 ore de curs și exemplificări pentru toți studenții conservatorului care doresc să-l frecventeze și 3 ore de seminar și lucrări pentru studenții grupei speciale cu participare permanentă. Fiecare temă are ca ilustrație unul sau două filme puse la dispoziție de Arhiva națională de filme.

În primul an, studenții grupei permanente vor prezenta în studiu teoretic tradiționale probleme ale filmului muzical, ale muzicii de film. În al doilea an, fiecare student din grup va realiza câte un film de scurt-metraj pe format de 16 mm.

Să fie aceasta prima rîndunică cinematografică în învățămîntul nostru superior?

## Învierea de la cinema „Doina”

Se întîmplă uneori — mai ales la cinematografele de cartier, mai ales la ultimul apăsător — să vedem alt film decît acela pe care l-a făcut regizorul. Graba proiectanștilui scurtează planurile, montează filmul „maistrîns” și la o adică nu se știește să renunțe cu totul la o bobină (o bobină = 10 minute). Dar iată că nu e neapărată nevoie de un cinematograf de cartier și de o oră țîrzie ca să ni se arate alt film. Acțiunea se desfășura luni, 3 noiembrie, la cinematograful „Doina” către orele 20. Eroul filmului „Moartea unui birocraț”. Către sfîrșitul lui, birocrațul principal, directorul pompelor funebre, își primește pedepșa meritată. Este ucis ziua în amiaza mare în... cimitir. Ne bucurăm și ne pregăteam să ne ridicăm de pe scaune, cînd, grație proiectanștilui, mortul a apărut din nou pe ecran și a continuat să-și îndeplinească îndelungurile de birocraț principal. Cel care l-a ucis a mai patruns o dată în casa sefului său — unde l-văzusem de altfel cu o bobină înainte, fără să știm însă prea exact cum a ajuns acolo — apoi filmul s-a terminat. Brusc și dintr-o dată, ca să zic așa... Acuma nu știu ce văzusem pînă atunci era chiar așa sau trebuia să leg primul act de ultimul, cel de-al treilea de cel de-al cincilea, etc. Ar fi trebuit poate să-l înțeb pe proiectanștil. E! Ia văzut de mai multe ori. Dar dacă de fiecare dată l-a „montat” altfel?

## Dirijor sau șofer?

Unul din factorii de care n-am mai pomenit pînă acum în discuțiile noastre, deși nu de minimă importanță, este calitatea traducerii titlurilor de filme. Problema e complexă (dublaj sau titrare?) și o discuție de principiu ar necesita un spațiu mult mai întins.

Evident, o titrare nu poate reda întreg dialogul (mai ales cînd 6! e abundent). Dar esența este totuși esențială să fie redată. Se întîmplă însă nu a rareori ca prin traducerea rezumativă să fie sau primată propozițiuni sau cuvînta care explicitează situații, caracterizează personaje, conștituie cheia unui moment din film. Al doilea aspect, provenind din greșeli propriu-zise de traducere, nu e mai puțin supărător. Ne vom limita la un singur exemplu (deși există nenumărate) dintr-un film recent vizionat.

„Vă place Brahms?”. Yves Montand, la volanul mașinii, ascultă concertul de Brahms și remarcă cu nostalgie: „La 8 ani visam și eu să devin dirijor...” În titrarea românească a filmului, în loc de *dirijor*, s-a tradus *șofer*. Nu e de presupus că semnatarul traducerii filmului a putut să confunde termenii *conductor* (în engleză, *dirijor*) cu *driver* (în engleză, *șofer*). De altfel, sensul reieșea limpede și din context. Cum se explică atunci o asemenea greșală? Nu e vorba care de traduceri făcute sub semnul improvizației?

## cinclub

## După prima confruntare

Anul 1969 după un deceniu și ceva de pașune și muncă perseverentă, una din marile doleanțe ale cinematorilor români s-a împlinit: a avut loc, la București, prima confruntare națională a cineastilor amatori, primul Festival.

Se cîvine deci cu această ocazie să ne oprim puțin pe marginea acestui eveniment, încercînd să discernem ceea ce adevărată a cinematorilor romînesc, pentru ca acesta să devină pe plan național o adevărată pirghie în educația populară, ca acest Prim să nu fie și Ultimul, ci un început fericit.

Prezențindu-se sute de filme în preslecție, din care a fost posibilă o selecție de aproape 150 de pelicule pentru finală, de genuri variate și din diferite culturi ale țării — felițînd, prin calitatea lor, acordarea majorității distincțiilor propuse (excepțîndu-se onorific și interpres-tore) — putem conchide că de aci înainte cinematorismul la noi este o prezentă de care trebuie să se țină seama. Dar pentru binele său mai trebuie reflectat la multe probleme.

Ceea ce se impune cu necesitate la ora actuală pentru mîsurarea cincluburilor romînesci, este disciplinarea sa. Mai întîi pe planul înțeburilor și apartenențelor (sîndicale, studențesci, pionieresti și prin sistemul Așezămintelor) și mai apoi pe plan republican; numai întîi considerînd că în *dispersare* constă izbinda unei mișcări culturale de asemenea amploare. Se impune deci unificarea organizatorică a cincluburilor, într-un organism republican, să-zicem,

Organizarea federativă a cincluburilor odată realizată, ar permite, cred, o coordonare a activității lor (apariția unei reviste specializate avînd și ea un mare rol), ar stimula crearea de noi cincluburi, ar stabili raporturile între cincluburi și organele lor tutelare. Între cincluburi și ANF-D.R.C.D.F., ar ajuta colaborarea cu ACIN-ul (în acordarea asistenței de specialitate) ar facilita schimburile internaționale, etc., chestiuni destul de greu, sau chiar imposibil de rezolvat în actuala formulă.

Aș vedea această unitate republicană, dorită de altfel de toți cinclubiștii (ai căror reprezentanți s-au exprimat de altfel ori în acest sens cu ocazia întîlnirilor convocate din inițiativă Comisiei de cincluburi din cadrul ACIN-ului), aș vedea-o statutar compusă din două subdiviziuni: cultură cinematografică și cinematorism. Iar aceste subdiviziuni, fiecare la rîndul său compusă din secțiuni pe specific: sîndical, studențesc, pionieresc, etc. Acest lucru ar fi necesar, pentru că astfel, în instituția de fapt în „practică” există o evidentă specificitate de care trebuie ținut seama. Cu privire la denumire, la subordonarea acestei denumiri și la altele, s-ar putea cîdea de acord, dacă cei chemați vor privi fondul problemei cu receptivitate. Poate că o întîlnire la masa tratărilor, o discuție sinceră, laborioasă, dar dură la rezultate practice. Dar cine s-a avea inițiativă?

Iar afilierea organismului romînesc, oricît s-ar numi el, la FICC (Federația Internațională a Cincluburilor) și UNICA (Uniunea Internațională a Cineastilor amatori) aflate sub patronajul UNESCO-ului ne-ar asigura o prezență internațională de prestigiu.

Schimbul de filme de conferențieri, de publicități, congrese și festivaluri ar fi încă o cale pentru afirmarea noastră internațională.

Geo SAIZESCU

„Moartea unui birocraț”: și dacă n-o merit





# COEUR-FICTION



actualitate

(II)

Am visat că scriu cronică filmului „Mumu și procurorul antibestii”...  
Am visat că scriu pe gustul tuturor...

Vl s-a întâmplat vreo dată să visezi — pe cont personal — în timpul unui film? Și fără să dormiți! Ca în tângul celebru: „Visez cu ochii deschiși... la, la, la... mmmmm...” În visul să nu aibă nici o legătură cu acțiunea filmului, fiindcă acțiunea filmului avea ca natură al ei faptul că nu îndemna la visare. A, era un film foarte realist, cu picioarele pe pământ și nu odătlă în străchini. Nu-și voi spune titlul. Eu îl tau ca exemplu — și exemplele nu au titluri. Naturalele exemplelor e să n-ai titluri, ci morali. În naturalele morale... ce să mai vorbim!

Pe ecran, doi poliști căutau un asasin și un hoț. Îl căutau în stilul acesta nou și dat dracului, adică-doamne, iartă-mă! — cu umor. Mai un zămbet, mai o spărnă, mai puțin pac-pac, mai un ha-ha-ha și timpul trece, leasă merge, noi cu drag primim. Spara diferență de film, visul meu avea și are un titlu pe care-l voi transcrie în toată lungimea sa modernă:

**Cum ar arăta o cronică scrisă pe gustul tuturor categoriilor de laet:**

paragraf pe gustul băuților amatori de cafe și cai:

„Excelent acest ultim film din seria „Mumu și procurorul antibestii”. Probabil că e cel mai bun. Acțiunea e trepidantă, inteligentă și are mistoul și ei subtili. Nu te plictisești nici o clipă, înțelegi tot ce se spino, nu te bata la cap cu filozofii și aiureli. Imaginea e clară, montajul — bine legat. Foarte bine doaze sint amorul și caftea. La trei scene de cafe, o

scenă de dragoste. Babacii și criticii pot să bată din picioare până pot-mari!, dar acest raport de 3/1 e cel stabilit de un institut de psihologie din Ohio în urma unui sondaj printre tinerii cinefili: tinerii vor la trei pumni, un sărut sau o vorbă tandră. Restul e „noapte”, „aventură” sau „acțiunea”. În rolul principal...”

de aici, paragraf pe gustul fetelor topite după Gérard Barroy:

„În rolul principal, Gérard Barroy e — ca de obicei — farmecător. Pare ceva mai tânăr decât în „Pardailan” și e limpede că poate face față și rolurilor moderne. Gravata îi vine bine ca și reverele hainei. Are un suris minunat, plin de inteligență și căldură virilă. E suplu, curajos și constatăm cu plăcere că ghe să sară și de pe acoperișul caselor moderne, nu numai din turnuri, cum zice o parte a criticii. E de nelăsat anticipația acestor critici la adresa unui actor ca el! Ce nu le place acestor domni la Barroy? Dacă n-ar fi alt de bun, ar juca în attea filme! E vesnică ipocrizie bărbătească: acești critici nu au succes la sexul feminin și se infurie pe toți actorii frumoși și talentați, căuții și de femei și de producători. Ar fi necesar ca criticii să jind seama în multe mai largă măsură de aceste două categorii esențiale în arta cinematografică. Du altfel!”

de aici, paragraf pe gustul serviciului financiar al D.D.F.-ului:

„De altfel, filmul are un mare succes de casă. Toate spectacolele — mat-

neu și seara — sau jucat cu sala plină (ceea ce n-a fost cazul cu „Femeia îndărătnică” sau „Viridiana”). A ignora acest aspect e regretabil nu numai pe plan economic, ci și estetic-sociologic. Critica susține mereu că „publicul nu e prost”, că „trebuie să avem încredere în publicul”, dar când publicul dă năvala la un asemenea film, critica se uită urt și strîmb. De ce? O logică simplă ne cere să admitem că dacă acest public „care nu e prost” și „în care avem încredere” umple săliile la „Mumu și...”, înseamnă că „Mumu și...” e un film bun, care merită atenție. Dar critica e certată cu logica de mult...”

de aici, paragraf pe gustul celor cu logică, bun gust și bun simț:

„Dar tocmai din acest punct de vedere — cel logic — ar avea de suferit unele îndovăztoare ale filmului. Nu vi se pare straniu că un polițist să se îndrăgostească de o cleptomantă? Dar apariția unui om nu e jenantă? Nu tot ce provoacă risul e demn de atenție — acest adevăr din clasele primare îl uităm prea dus și e păcat. Dacălți negri sau străduți să ne insulte omenie și respect față de persoana umană. E suficient să intrăm într-o sală de cinema, să auzim zăronid glonante și căi nechezid, ca să ne plară cel 7 ani de școală? Firește, mergem ca să ne distram...”

de aici paragraf pe gustul criticii culci, grav, intransigent:

„...Dar ce înseamnă distracții? De ani de zile, mergind împotriva cure-

tului, încercăm să convingem lumea că distracția nu e tot una cu imbecilizarea, cu incultura, cu antiumanismul, cu vulgaritatea. Nu sîntem ascultați și vedem sălii pline la acest „Mumu...” Vom continua să clamăm în pustiu. Ne place. Sîntem mindri. Nu vom ceda. Ce să spunem despre acest „Mumu...”? Numai la auzul titlului, și am simțit o vie indignare. „Mumu...” e un personaj creat de Turgheniev. Cum e posibil ca numele sînte ale literaturii să fie trivializate încontinuu, amestecate cu sînge de gangsteri și transpirate de poliști? Și în acest timp, filme ca...”

de aici, paragraf pe gustul criticii estetician pur:

„Despre filme ca „Mumu și procurorul antibestii” adevărată critică trebuie să păstreze tăcerea și să lase spațiu acordat cronicii — alb.

lăst:

„Am ajuns la semnătură. Dar și în vis — ca și în realitate — înainte de a semna, recitesc-recitesc cronică, de la un cap la cellalt, dint-o-răsuflare, fără indicțiile de paragrafe. Și mi văd visul cu ochii. E monstruos: nici una din aceste păreri nu-mi aparține! Cronică e omogenă, omogenă ca un animal marin cu 7 capete care se bat cap în cap de 7 ori!

E monstruos să fii pe gustul tuturor — asta e tot ce pot semna. În cer, în vis ca și pe pământ, amin!”

Radu COSĂȘU





actorii  
noștri

# FORY ETTERLE

Cantitatea de informații ce se cer rezumate, e de-a dreptul inhibantă. Peste o sută de roluri în teatru, mai mult de douăzeci în cinematografie, nenumărate emisiuni radiofonice, apariții la televiziune și chiar la Tânașoara, alături de Tănase.

Personalitatea care ar trebui definită include, la rîndul ei, informații în cele mai variate domenii și, frește, în cele mai specifice. Alături de Radu Beligan, Emil Botta, Tudorel Popa sau Dan Nasta, Fory Etterle face parte din categoria actorilor de mare erudiție, de permanent contact cu cultura universală; e unul din acei artiști compleți citra nu le e străin nici un domeniu al gândirii, e un dialectician lucid, topt în instabilită și miraculoasă mărșă a sensibilității, în slăbiciunea superbă a tuturor emoțiilor omenești.

Paleta lui coloristică pare fără limite, de la Hamlet la Iago, de la Trigorin la chiaburul din «Desfășurarea», de la chiabur la Don Carlos și de la Don Carlos la tatăl acestuia, Filip, jucări alternativ: o seară unul și într-altă celulă — toate venite «înșuș», impun o concluzie, ideal generalizabilă: actorul e numitorul comun al omeneșului.

De altfel, punctul lui de vedere nu e derălnuie pe teoretic: nevoia de a capta publicul e aceeași, indiferent de sensul negativ sau pozitiv al rolului. Spectatorul trebuie să meargă spre tine, fie anticipându-te, fie simpatizându-te progresiv. Una strînește același interes ca și iubirea.

După un spectacol «clasic» pe actor l-a oprit un bărbat robust într-unul din restaurante: — Ai avut noroc că nu ne-am întâlnit după «Oameni de azi» (acolo Fory Etterle interpreta un medic reacionar), Praf v-aș fi făcut!

Datele și cifrele de care vorbeam la început, îmi dau mereu senzația crizei de timp. Sint ca un elev care a citit mai mult decît prevede manualul și căruia i se taie răsuflarea de teamă să nu scape ceva, să nu șune, să nu l-o presarc profesorul înainte, de-a fi spus ceea ce era cel mai important, ceea ce i-ar putea uimi pe toți ceilalți. Să organizezi esențialul unei cariere artistice de peste patruzeci de ani, nelipsită de succes, de evoluție, cu implicațiile ei în întreaga dezvoltare a școlii românești de teatru și să consențezi contribuțiile cinematografice a două decenii, fără să fici o simplă înșirare de date, mi se pare cel puțin dificil.

Dar, la urma urmelor, ce poate fi mai spectaculos decît această enumerare, care vine de literatură dramatică clasică și contemporană românească și universală, prin care a străbătut, seară de seară, viața unui om și în care s-au strîns unele după altele încăpățînănd, truda și spaima artistului.

Primul rol: cetățeanul turmentat, în clasa a VI-a la Ploiești, alături de Mihai Zirra și de alți pasionați. (La teatru, elevii din Ploiești intrau doi pe un bilet și urmăreau spectacolele în picioare, pe margine. La piesele interzise, cei aleși de Iancoveanu, după un lîer pe care măcar cei doi aveau să-l confirme, intrau în culise și pînevau de acolo, din spatele masinilor și cu luminiile rîvalate în ochi, ofțierarea acestui rit al Thaliei zeinclud în programele artistice).

Înălțul Fory Etterle își împăra pasiona pentru teatru cu repetițiile în orchestra liceului — cînta bine la vioară, și acum mai cîntă la gîtară — și cu meciurile de fotbal. A fost mai multă vreme portar la «Prahova», echipă de categoria I-a.

Pe urmă s-a înscris la drept și la conservator. În sezuginea 1926/1927, debutăzută în compania Bulandra, alături de Maximilian, Storian, Ion Maiorescu, Tony Bulandra, și de profesoara sa, Lucia Sturdza Bulandra.

Studentul primului an la conservator, urmărește

la fiecare reprezentație, deseori din cușca sufleurului, cum joacă, în ce fel își mănăzără replicile, cum se mîzără, experimentații și colegi de spectacol. E o școală directă, de care viitorul artist-emerit va profita din plin.

După un an și jumătate se întoarce, cu «Cyrano», la Ploiești, unde foștii colegi de liceu li fac o primire triumfală.

Printre-o coincidență — același student de conservator li revine ultima replică — deci ultimul cuvînt — al companiei «Bulandra» în sediul din Pasajul Comedia, cu spectacolul «Topaze» (stagiona 1928/29). După asta, teatrul avea să se mute pe mahală Dimbovitiei, în actualul sediu al Operetei.

De altfel destinele artistice ale lui Fory Etterle se vor împlini multă vreme cu cele ale companiei Bulandra, fiind, de la început, apreciat de profesoara sa, ca un interpret cu mari posibilități compoziționale, un tînar capabil să joace «întrîn» și în genere orice.

În stagiona 1934/35 joacă la «Teatrul Vesele» în piesa «Brișco», iar în 1937-38 trece la «Teatrul minicantoresc» sub conducerea lui Victor Ion Popa.

În 1938 înregistrează un mare succes cu Smerdikov din «Frații Karamazov», într-o distribuție de zece mări, alături de Romald Bulfiniski, Storian, Tony Bulandra, Vraca, Tantz Cocca, Clody Berthola, Ion Aurel Maiorescu și alții.

Din 1940 preia conducerea companiei «Teatrul Nostru», împreună cu Dina Cociu, Eugenia Zaharia și Petru Move.

Aici joacă O'Neil, «Călătoria cea mare și «Domino» de Marcel Achard, cu care obține un remarcabil succes. De altfel, într-o altă piesă, tot a lui M. Achard, «Lângă draga mea», joacă simultan trei roluri: banatul, tatăl și fiul. Cele trei personaje trebuie să aibă un aer comun.

Din 1944 intră în compania «Scita» condusă de Sică Alexandrescu unde, printre altele, apare în «Mașina de scris» și «Racheta spre lună».

De la înființarea Teatrului «Municipal» e prezent în toate distribuțiile mai importante și așa cita la întâmplare: «Lumina de la Urmă», «Cum vă place», «Cazul Apuleian», «Danșul morții», «Trădă minicantoresc», «Clupe de viață», «Caesar și Cleopatra», «Omul care aduce ploaie» și multe, multe altele.

În cinematografie, începutul l-a marcat începutul studioului cinematografic «București» cu «Viața învinge», Inginerul-șpion de acolo s-a transformat ceva mai tîziu într-un chiabur din «Desfășurarea», în Stavrescu (tot șpion) din «Alarma în munte», ca să devină un cîștit pescar în «Pasarea furtunii», un impresar în «Dăruirea și iar înținer» (de ară dată corect și francez) în «Băieții noștri», medic în «Porto France», procuror în «Lupeni '29», pașă în «Tudor, director de închisoare în «Clebrul 702», preot în «Strănuim și împărat în «Hidrap Albu» (Să ne oprim aici cu profesionalism).

«Soldați fără uniformă», «Serbările galante», «Haiducii», «Bătălia pentru Roma», «Mihai Viteazul» și «Castelel condannațioaneli» li numără printre protagoniștii. «Pasiona pentru film» rîndine o constată în viața artistică a lui Fory Etterle. Intrarea bruscă în piața personalajului, caracterizata sa printre-un cîșt discret sau numai printre-o privire, li sint familiare și prețuirea de care s-a bucurat în cele cîteva coproduții în care a jucat, atestă profesionalismul său cinematografic, alături de un Laurence Harvey sau de Jean Pierre Cassel. Ca tot numărul impresionant de roluri pe care li e încă încredințat, filmul românesc rămîne însă dator față de acest mare interpret — ca și față de mulți alți actori — o parțiară pe măsura fondurilor și extinselor sale posibilități. Aproape de fiecare dată actorul a fost pus în fața sarcinii de a «scotea» un personaj și reușește în mai mult de personalitatea lui decît de text.

Mihai IACOB

Un  
actor  
complet

Foto: A. Mihalopol



filmul  
și  
literatura

# posibil și IMPOSSIBIL

Între  
textul-pretext  
și  
albumul  
ilustrat.

Se poate  
concepe  
și o  
atitudine  
parodică  
față de  
literatură?

Ecranizarea  
reușită  
cere  
literatură  
mediocră?

**D**ezbaterile și redezbatelile în jurul ecranizărilor, cu generalități la granta vâgului, riscă să devină cel mai zadarnic exercițiu. Poate concura în scolarica filmului prea obosita întrebare dacă scenariul este sau nu un gen literar. Nu mă gândesc deloc să minimizez interesul ascuziilor teoretice. Multe dintre erorile frapante de gust se datoresc și stilului «după ureche» (mai corect «după ochii»), împrumuturilor (dezinteresul puse cap la cap și trădând lipsa unei conștiințe estetice. Dar însuși la de banalități despre ecranizări sau despre scenariul «gen sau specie» nu e dezbateri și nu e estetică.

## O falsă alternativă

Clar este că alternativa pentru sau împotriva ecranizărilor e falsă. Pentru a induce din generalități punctul de plecare, să repetăm că oricât de abundente ar fi în cinematografia universală, ecranizările mi par o cale secundară, că un test foarte simplu e edificator. Cine are de ale zece sau cincizeci de filme preferate, ar reține, cînd e înzestrat cu discernământ minim, foarte puține ecranizări. Chaplin, Eisenstein, Clair, Fellini, trilogia lui Antonioni, numele și titlurile care vin primele în minte, intră în categoria «autorului complet» sau utilizează scenariul original, iar Antonioni din «Blow Up» nu folosește mai mult decît o idee din schita lui Cortazar. E o situație foarte deosebită de ecranizarea propriu-zisă.

Trebue repetat că intoleranța simetrică, de tip purist, nu e mai convingătoare decît fetiztarea ecranizării. În literatură, poezia ritmice simbolismului a manifestat neîncrederea față de epică și de roman, în special Ermetismul a accentuat refuzul. Se citează frecvent republia lui Valéry de a scrie fraze de tipul: «Contesa a ieșit la ora 8». Ca și purismul poetic, purismul cinematografic se răboiește cu amestecurile literare în numele unui specific filmic destul de greu de delimitat. Dar e mai să economisim încercările filmului de a transpune în limbajul său marile scrieri. Ecranizarea a fost o cinie pentru începuturile cinematografului. A fost și este un demerit mijloacele cinematografului comerciale. Eliberarea filmului de tutela literaturii e legitimă. Izolarea lui, refuzul interfen-

*Ecranizarea s-a practicat  
copios.  
Asta s'explique  
neîncrederea față de  
un drum prea bătătorit?*

telor și ignorarea formelor de contact sînt însă atitudini excesive. Muzicienii nu condamnă poemul simfonic, deși transpunerea literară e aici mai dificilă, mai aproximativă, diferențele de limbaj mai evidente.

În acest cadru, o discuție despre ecranizare, ca despre unul dintre drumurile cinematografului românesc, nu poate porni cu folos de la considerații statistice, nici de la însușirile de titlu. Ecranizarea, s-a practicat copios la noi în jumătatea de secol de filme, ceea ce explică, fără a justifica pe deplin, neîncrederea din ultimii ani față de un drum prea bătătorit și bătătorit cu puține rezultate notabile.

În afară de numărul impresionant, se poate observa o înclinare spre ecranizarea pieselor. S-au făcut ecranizări relativ numeroase după Caragiale, apoi după Mihail Sebastian, Tudor Mușatescu, Horia Lovinescu, Al. Mirodan. E posibil să fi contribuit la acest tip de alegere convingerea că cele două forme de spectacol se înrudesc totuși, deși, de cîntă decenți, autorii și criticii de filme au protestat împotriva identificării simpliste dintre film și teatru. Condițiile de spectacole limitate în timp, în opoziție cu posibilitățile de desfășurare ale epicii, reprezintă, îndeosebi, un punct de apropiere, dar e mai puțin important decât orientarea de construcție și de elasticitate. Cu privire la ultima trăsătură, înrudirea cu epica și influențele reciproce au fost de mult remarcate. În orice caz, e ușor de observat

că ecranizările reușite — cite sînt — au pornit la noi de la nulele și romane, și foarte rar de la piese.

Chița prietenii de la Studioul București mi-au cerut sugestii cu privire la scrierile din literatura noastră care s-ar preta pentru ecranizările viitoare. N-am rezistat ispitei — cum n-au rezistat, probabil, nici, ceilalți care au fost solicitați — de a adăuga o listă de preferințe proprii. Astfel mi se pare că, deși nimeni nu se poate plinge că filmul istoric a fost defavorizat de ecranizatori, au fost trecute surprinzător cu vederea neobișnuită virtuțțile ale lui «Alexandru Lăpușneanu». S-ar putea spu-

ne că nulele oferă și indicații pentru decupaj, dacă o asemenea afirmație nu ar comporta riscul traducerii mărunțite și servile. Concentrarea și rigoroarea, duse pînă la aspirime, cer similitude capacități regizorale. Tot astfel «La hanul lui Mînjolă», tratat nu cu accente pitorești, ci cu valori sugestive, oferite din belșug de text, ar putea fi un punct bun de pornire.

## Excese simetrice

Astfel de sugestii se pot înmulți recitînd sumarul oricărei istorii a literaturii noastre. Dintre sutele de sugestii posibile, cîteva pot fi stimulatoare. Mai interesantă, deși pîndită de riscul scolastic, e discuțarea atitudinilor față de textul ecranizat. Cele două excese simetrice — înglăzirea cu textul și fidelitatea pedestră — s-au manifestat inegal în ecranizările noastre. Prima a fost destul de rară, ceea ce subliniază, în respectul scenariștilor și regizorilor față de scrierile clasice, fie vigoarea cu care scriitorii contemporani și-au apărat textul. Se pot aminti nu liberții excesive, ci cîteva stridente. Într-un film după «O'ale carnavalului», regizori și-au amintit de Mack Sennett și au intercalat cîteva gaguri — unele amuzante — de acest tip. Caragiale a fost tratat în ultimii ani în moduri destul de diferite și pe scenă. Punctele de vedere pot fi puse în discuție, dar nexistînd canoane interpretative, încercările nu pot fi condamnate a priori.

## Ecranizarea cere respectul atmosferei... («Doamna cu căteiu»)





# BI in ecranizări

## lectura imperfectă (I)

Există în unele puneri în scenă o optică unitară. Ecranizarea citată trece însă de la o ilustrare cuminte și minuțioasă dată istoric a textului la paranteze diferite ca stil.

Mai frecvente au fost erorile provenite dintr-o foarte mare cuminență, albumul de ilustrații în care — dacă aceasta ne poate consola — s-au transformat și alți încercări ambițioase, semnate de nume prestigioase, în ecranizările după Shakespeare, Stendhal sau Tolstoi.

Claude Autant-Lara a făcut filme după «Rosu și Negru», dar și după «Căstoria lui Chiffon» a scriitoarei Gyp, romancieră pentru tetele de familie de pe la 1900. Servizi de actori admirabili, filmul după Stendhal rămîne o ilustrație palidă. «Căstoria lui Chiffon» e o evocare fermecătoare și ironică a anilor din «la belle époque».

Nu se poate conchide însă de aici că obiectul optim al ecranizării îl constituie opera mediocră care permite jocul liber al interpretării și alitudinile parodice. E drept că scrierile monumentale au adesea efecte paralizante. Regizorul își impune respectul detaliului, doritor să conserve chiar maximum de dialog. Consecințele se percep în multe ecranizări shakespeariene, impuse încet spre teatrul filmat. Chiar reușitele (Laurence Olivier, Zeffirelli) se desprind greu de croaia teatrală și de venerația față de dialog. Sînt salvate la Olivier de simțul monumentalului, la Zeffirelli de bacanale plastice. În «Femeia îndărătnică» nici cadrele cu măturșite intenții picturale nu întrerup mișcarea for-

indefinabile a lui Cehov. Dar în mai multe momente, astfel în secvențele de început — ritulul vîdegaturistilor — există, fără așchizări inutile, accente ironice care nu contrazic textul. Se poate concepe și o atitudine parodică în care nastura viabilă a unui text se se păstreze, dar care să-l încadreze istoric, să-l dateze. Mi se pare posibilă o ecranizare a «Patimii roșii», gravă și parodică în același timp, care să nu-l transforme pe Totana sau Șbilț în marionete, dar să dea lumii respective izul ei desuț.

Nimeni nu va pretinde să stabilească cu precizie ce libertăți poate lua ecranizatorul. Între textul-pretext și albumul ilustrat există o infinitate de situații și încercarea de a le norma riscă să introducă pe ușa din dos canoanele. Textul-pretext se traduce de obicei prin formula «după o idee de...», care ne previne că nu mai avem raportul de ecranizare. Lipsa acestui act de corectitudine e supărătoare.

Transpunînd, ecranizarea are condiția interpretării. Cu tot contextual diferit și — oricît ar supăra pe unii — cu tot caracterul non-creator al comentariului critic, se aplică și ecranizării o observație făcută cu privire la libertatea interpretării critice. Opera direcționată într-un anumit sens interpretarea și ambiguitatea operei de artă, își deslășoară eventual de sensuri într-o direcție nu totdeauna lesne de identificați, totuși existentă. Comentariul critic paradoxal se poate amuza să descopere în di. Goe un explorator al universului, un martor al cunoașterii. Transpunerea



Nu poți picta decît un singur portret al lui Hamlet?... (Laurence Olivier)

Ecranizarea e o manifestare a bovarismului regizoral. Fascinația celei mai bune literaturi e explicabilă. Ceea ce nu se pare explicabil este faptul că orice neputîm intr-alea arte știe că, așa cum nu poți descrie *Giocanda* sau *Lacoon*, nu poți reda prin cuvinte, tot așa nu poți face decît un portret al lui Hamlet, nu poți picta decît un singur portret al lui Hamlet, nu-i poți arăta decît o față.

Ecranizările merg după dîra marilor eroi literari. Dar marii eroi poartă în ei, fiecare, un mister, o manie înfinită de umbră care se pierde în eternitate. Prin urmare, o ecranizare e o lectură imperfectă. Uar orice lectură e imperfectă, sau aproape orice lectură. În orice caz, lectură capodoperelor. Cine știe totul despre *Oedip*? Marile personaje nu ne spun totul despre ele, dar ne lasă să ghicim: menșura furtună de gînduri pe care o ascund. Ei ni se impun fără a-i putea cu totul elucida. Eremi simpli, care spun totul despre ei, sînt eroii săraci. De fapt, nu sînt eroi: mor ca efemeridele, odată ce cartea se închide.

Așadar lectură imperfectă e capodoperele salvează lectură filmului. Rămîne să vedem ce ne propunem lecturi:

Dacă bunăoară citim o carte de aventuri — totul e simplu. Nu demult am recitat, după 20 de ani, o carte feroceită a copilăriei: «Cei trei mușchetari». Este fără îndoială cel mai tipic roman de aventuri ce cunosc. Ecranizarea lui poate fi perfectă. Și cu toata aceea n-am văzut-o. Din cele trei ecranizări pe care mi le amintesc, nici una n-avea savoare. Cred că tocmai facilitatea întreprinderii a dus la necurătura. În astfel de cazuri, «Cei trei mușchetari» nu e singurul, producători și se grăbesc: trec cu ușurință, se scumpește la decoruri, la distribuții, vor două seri. Industria ucide aci sansa unei mari realizări. La fel «Monte-Cristo...» și încă altele exemple s-ar putea da...

Dar dacă un film de aventuri, deci de pură epicate, cu caractere simple, elucide date după prima întîlnire, cu o cursivitate perfectă, dacă un astfel de scenariu nu a avut încă parte de perfectă lui ecranizare, atunci ce să facem cu «Doamna Bovary» sau cu «Sanctuarul», sau cu «Don Quijote»?

Dacă demoul nu ne lasă noaptea să dormim pînă ce lumea nu va vedea pe ecran cum anume eu Visconti, eu Kawalerowicz, eu X. Y. Z. văd «Shepardul», «faraonul» sau «Gargantua», «Crăii de Curte veche», atunci nu ne mai rămîne decît să fim sinceri. Adică să facem lecturi imperfecte, să facem ecranizări imperfecte. «Acesta, domnilor spectatori, este un Gargantua al meu, regizorul X. Y. Z. Așa l-am văzut eu, așa l-am înțeles eu! Orice asemănare între film și roman e întîmplătoare!»

Uar, din nefericire, nu se întîmplă așa — sau se întîmplă foarte rar. «Tom Jones» a fost un exemplu. Nu singurul. Nici ultimul Dar, iarăși, ni întîmplător, autori noi astfel de ecranizări sînt dintre cei mai mari regizori. Ei au făcut filme nu numai după cărți — și încă filme de prima mînă — adică au învățat rigoriile unei arte care nu s-a născut din literatură care, dacă va supraviețui, asta nu se va întîmpla pe spinarea literaturii. Căci scenariul e o operă independentă de literatură, total, pentru că e gîndit cu alte mijloace, cu o altă parte a sensibilității, cu un alt simț decît cel al cuvîntului.

Din neas filmului, inspirat din realitate sau ca livească e echivalent. O capodoperă are valoarea vieții, dacă nu cumva putem spune că viața, realitatea, se inspiră din capodopere. Dar astfel de afirmații au fost făcute de mult, de cînd literatura făcea concurență artistei civile.

Gelu IONESCU



...nu neapărat al detaliului («Titanic Vals») (Innokenti Smoktunovski)

melor și culorilor.

### Dacă vrea genul...

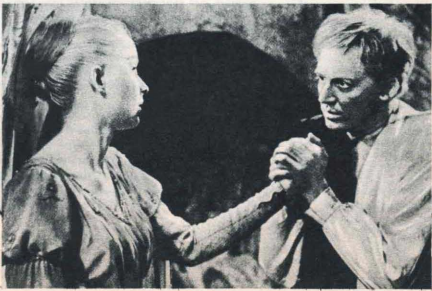
Subtextul ironic nu se referă doar la scrieri de nivelul romanului lui Gyp. Ecranizarea înseamnă interpretare. Scrierea e tradusă filmic dintr-o perspectivă contemporană. Dacă nu se rememază la ilustrarea plată, ecranizatorul adaugă accente pe care textul le poate permite dar nu le cuprinde explicit. Ecranizarea e «Doamnei cu cășteli» e din multe puncte de vedere exemplară. În același timp minuțios de ideii și păstrînd armonicele textului. Reușita este cu atât mai rară, cu cît pornește de la proza cu umbră

cinematografică poate dialoga și ea cu opera, dar atunci revine la situația de tipul «după o idee de...» Ecranizarea cere nu respectul detaliului, dar cel al tonului și atmosferei. Un «Hamlet» lui, un Julien Sorel abulic, ni s-ar părea tot atât de inacceptabil ca și un *Catavencu* tragic.

Totuși, respingînd — într-un spirit și cu formula neoromantică — regulile în muzică, Roland afirma că totul e posibil dacă vrea genul. «Geniul» e un cuvînt pretentios. Ne mulțumim să așteptăm realizările unor artiști înzestrați, care să ne convingă că orice tip de ecranizare e licit, în afară de cele proaste.

Silvian IOSIFESCU

...nu-i poți arăta decît o singură față? (Innokenti Smoktunovski)





# omul NU MERGE

Comodul  
nu merge  
la cinema  
pentru că  
Brigitte Bardot  
acceptă să fie  
văzută doar  
la oră fixă...

Austerul  
nu merge  
pentru că  
la film  
totul e  
născocit,  
făcut să ne ia  
ochii!

Spiritul elevat  
nu merge  
pentru că  
nu se poate  
trata  
cu egală stimă  
3 km de celuloid  
și o catedrală  
gotică.



Cine e comodul care nu se duce la aventurile lui Brice-Winnetou?

**D**ar există oare un astfel de om? Nu aparține el altor vremuri, patriarhale și de mult revolute? Imi amintesc că l-am înclinat într-o povestire sadoveniană din lumea vechilor târguri moldovenești. Era un ins cuminte, foarte la locul lui și nu s-a supărat rău decît o singură dată în viață. Ai săi nu se lăsaseră pînă nu-l duseseră cu ei într-o seară la cinematograful și de aici se iscăse întreaga nenorocire. Omul era cam surd și se obișnuise să distingă vorbele după mișcarea buzelor. Deși ne aflam în epoca filmului mut, din această cauză, el înțelegea ce-și spuneau umbrele mișcătoare de pe pînză și, să vezi ticăloșie, actorii, conșinși că nu sint auziți, rosteau tot felul de măsări. Eroul s-a întors acasă indignat, jurîndu-și să nu mai ia vreodată parte la o astfel de batjocură publică. Istorisirea reflectă o mentalitate: cinematograful e încă una din calamitățile pe care le-au adus timpurile noi, stricînd moravurile și înșelînd buna-credință a oamenilor cumsăcade. Dar astfel de idei apăreau ca arietele chior pe atînci, la începutul secolului, cînd se petrecea întîmplarea și Sadovenau o povestea tocmai pentru umorul ei. Azi, e aproape imposibil să ne închipuim o categorie de oameni care nu merge din principiu la cinematograful. Firește, au mai rămas regiuni de pe glob, unde filmul n-a reușit nici pînă acum să pătrundă; speta noastră numără încă reprezentanți, pentru care ecranul rămîne ceva complet necunoscut, dar nu despre ei vreau să vă întresc. În lumea civilizată tot omul apucă să vadă o anumită cantitate de filme. Întreabă-e dacă există persoane cărora li s-a întimplat aceasta fără voia lor, sau, cu alte cuvinte, cuprinde societatea citadină modernă și membri ai ei complet neaștri de cinematograful? Tipologia lor mă interesează aici și v-aș invita să o examinăm puțin.

## Comodul

Că există asemenea oameni nu încape îndoială, statisticele ne-o pot dovedi imediat. A vedea două-trei filme pe an înseamnă practic a nu avea obiceiul de a merge la cinematograful. Cine sînt aceste ființe pe care farmecul Sylvei Koscina le lasă absolut reci?

Cum e alcătuit sufletul lor capabil să rămîină indiferent la știrea că rulează în oraș un thriller de Hitchcock? Ce psihologie specială îi face să nu se sînchisească nici de primejdiile noi prin care mai trece „leimblînțita Angelică”?

Să notăm deocîndată o primă trăsătură: comoditatea.

A merge la cinematograful presupune o doză de efort. Filmul nu poți să-l iei acasă și să-l citești în halat și papuci, ca ziarul, cînd ai chef; pentru a o vedea pe Brigitte Bardot trebuie să te deplasezi și încă la o oră fixă; dacă filmul care eventual te atrage nu se dă în cartier, intervine și problema transportului; în autobuz e îngheșuală; cînd ești insurat, nu poți să te duci singur la cinematograful; trebuie să vrea să meargă și nevasta; uneori prezența aceasta o are și soacra, ba se întimplă să fii nevoit să iei și copiii, care n-au pe seama cui rămîne. Realizarea intenției implică astfel o adevărată expediție cu rezultate incerte, fiindcă există și riscul să nu găsești bilete.

Însoțit de o întreagă echipă, și aspectul financiar al proiectului începe să conteze; iată o mie de motive ca să rămîi acasă.

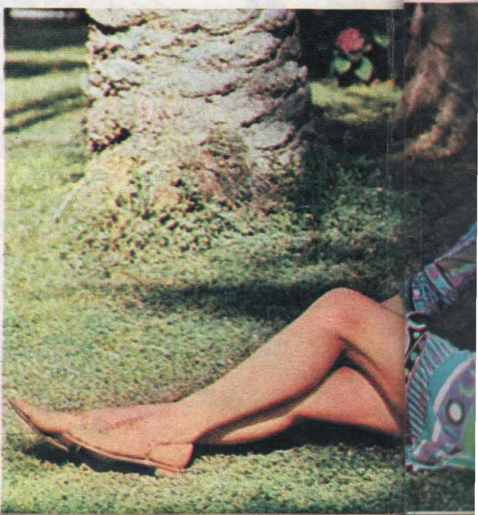
În omul care nu merge la cinematograful se încapățînează să trîiască un oriental. Orice efort pentru a căuță plăcerea e o zădărnice. A sta acasă și a-ți împlini tabieturile, ce satisfacție mai mare se poate imagina? De aceea și televizorul bate atît de cumpert cinematograful. Dar să nu ne lăsăm înșelați. În mulți din acești oameni se ascund și niște resemnați pe care numai împrejurările vitrege li împiedică să fie spectatori cinematografici pasionați. Pe unii chiar, televizorul, acolo unde apare, orice s-ar spune despre el, îi ajută chiar să devină realment „Uzina de vise” și trimite produsele la domiciliu. Frenetia inventivă a occidentalului permite sufletului oriental să-și împlinească printr-o simplă înfîșurătură de buton «Kieľuf». Ataraxia se înfăptuiește cu mijloacele tehnicii ultramoderne.

## Austerul

E de distins însă și o altă trăsătură psihologică a omului care nu merge la cinematograful. Oricit ar părea de desuetă, mentalitatea eroului lui Sadovenau n-a dispărut cu totul și o redescoperim perpetuîndu-se pînă în zilele noastre sub o formă doar aparent mai evoluată. Omul care nu merge la cinematograful e un puritan nemăsurat. Cea de-a șaptea artă constituie pentru el ceva esențialmente frivol. A merge să vezi un film e cam tot aia cu a te duce la «antantă». Acolo unde se dînt, se dansează, se exhibează luxul, n-au ce căuta oamenii serioși». Ce să vadă ei pe pînză? Femel desputate? Povestii cu hîndi? Scămbîieli de clovni bune să amuze numai copiii?

Omul care nu merge la cinematograful disprețuiește profund caracterul iluzoriu al ecranului. Nimic din ce arată acesta nu se

Cine e austerul care rezistă grație pe ecran la





# GE la cinema- tograf

petrece în realitate; totul e născocit; făcut ca să ne ia ochii.

Din această convingere înrădăcinată, omul care nu merge la cinematograful refuză să iașă, oricât de argumente i s-ar servi. În contrast cu tipul descris mai înainte, el are religia efortului și deosebită comitate. Cum să-i dea lui un film ca «Païsa», în două ore, o idee despre ultimul război? Pentru acesta a ceva și nevoia să citești ani de zile nenumărate lucrări istorice, memorii și documente. Cum să urmărești pe pinză «Evanghelia după Matei»? Acesta e un act de curată împietate. Cine vrea să-și însușească învățătură Bibliei se duce la biserică, nu la cinematograful!

## Spiritul elevat

În sfârșit, există un al treilea tip, anticinefil din motive de înaltă intelectualitate. El nu e atât de intolerant ca precedentul; admite că oamenii nu dreptul să se și distreze, apreciază bustul dinamic al Sophiei Loren, recunoaște că Frații Marx pot să te binedispună, acceptă chiar să se lase din când în când «prința de enigma» unui film polistit cu surprize ca «Assasinul locuiește la nr. 21»; nu neagă nici că «Blow-Up» reușește să spună ceva. Dar respectul lui pentru realizările artiștilor este, cu A mere, dar atât de profund, încât îl împiedică să poată așeza lângă ele asemenea lucruri. Tipul acesta se întindește printre literați. El trăiește sub tarcoara mistică a ideii de cultură; cînd o invocă, simte străbătîndul fiorul eteratității din creștet pînă în tălpi. Cum să trateze cu egală stîmă niște kilometri de celuloiz și o catedrală gotică? Cine poate face sacrificiul să apropie ecranul de fila sfîntă a cărții?

Acest tip se adaptează ușor la furia cinefilă a lumii contemporane printr-o liniștitoare tartuferie. Cinematograful — explică el — a devenit un simplu obicei al omului civilizată. Te duci să vezi un film, așa cum vorbești la telefon sau utilizezi crema de ras. E un tribut plătit secolului, dar autenticul om de cultură nu încurcă borcanele. El poate să se afe cu trupul în sala de cinematograful, nu și cu sufletul său care pluteste neîntințat printre coloanele templelor dorice sau printre operele marilor creatori: Goethe, Thomas Mann, Faulkner. Dacă a scrie scenariu de filme în cinci serii rențează, o facem și pe aceasta. Se compromite numai cine la în serioasă esteticea pinței de cinematograful.

Practic, pe toate treburile de care am vorbit, le chinule o ambiție comună: nevoia să se distingă. Și ca să-ți afirmi personalitatea, ce cale mai facilă există decît a așifa gusturi în răspăr cu marea masă?

Omul care nu merge la cinematograful este un feroc și nemăritur individualist. Dar și viața socială are ironiile ei. Din obiceișii ideii de personalitate se naște pînă la urmă o tipologie lesne identificabilă.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

pe ecran lat a Sivei Koscină?



# omul care la cinematograf



Doi elevi  
(clasa IX-a)  
recunosc:  
«N-avî găsi  
firub

Un film  
în  
la care se cre  
cu entuziasmu.

Pe ecran și în sală o vibrantă voință de a descifra («Blow-up»)

Război a fost un film atât de bine primit ca «Blow-up»; ascultînd sală, puteai literalmente auzi încordarea cu care sutele de oameni se concentrau în același timp și în același fel asupra imaginii. Numai două momente de ușoară destrămare a atenției s-au putut observa; amîndouă legate de scenele statice, nespectaculoase, în care Hemmings dezvoltă filmul. Chiar și acolo ieșirea din concentrare a fost relativă; pentru că, de îndată ce seria fotografiilor a început să compună crima, sala «s-a adunată din nou, intrînd firesc, cu proaspătă și spontană curiozitate, în jocul detectiv, totuși atât de abstract și de austere construit de Antonioni.

Sigur că această liniște a sălii, această vibrantă voință de a descifra filmul, marchează un mare moment în maturizarea publicului. Putem spune înăcă toți spectatori care i-au primit acum atât de bine pe Antonioni i-au și înțeles? Mă indoiesc. Iată în rezumat, ce s\_puneau după una din proiecții, doi elevi de aproximativ cincisprezece ani. Nu s-au pliticitis nici o clipă, au fost tot timpul încordați, dormici să înțelegă, dar n-ar putea spune, înăcă, nici că le-a plăcut, nici că nu le-a plăcut; mai trebuie să se gîndească în liniște, ocașă. Decamdăntă, aveau impresia că se mai află în plină enigmă. Se simțeau uluiți. «N-am găsit firub. Iși explicau nedumerirea prin fel în care este făcut filmul: foarte multe fapte mici, care par întâmplătoare, care curg defîzinate, care, aparent, nu se leagă; foarte multe planuri generale cu acțiune puțină — sentimentul de static pe care îl lasă chiar unele scene destul de mișcate. (Cei doi elevi din clasa IX-a cu care vorbeam, pasionați de matematică, a fizică și de studiul limbilor străine, fără să fie cinefilii pătimași, erau în deajuns de familiarizați cu limbajul cinematografic pentru a putea explica limpede ceea ce văzuseră.)

Asemenea răspunsuri pot să dezamăgească, în prima clipă; lădă, publicul vine cu entuziasmu la un film «gros» și la parte la viziunare cu evlavie — și, totuși, la ieșirea din sală, spectatori mărturisesc că nu au înțeles, că sînt nedumeriți (confesiunile bășetilor cu care am stat de vorbă exprîmă, cred, o stare de spirit răspîndită). Dar nu numai în primele clipe. Pentru că, dacă ne gîndim mai bine la aceste răspunsuri, ne dăm seama că ele sînt expresia unei stări de spirit cu adevărat creatoare și că numai un anumit simplism critic, un anumit dogmatism al înțelegerii sală-publice ne face să le ascultăm cu dezamăgire.

Cine ne dă dreptul să-i cerem spectatorului să înțelegă rațional, dint-odată și pînă la capăt, pînă la ultima subtilitate, un film neapteleat, construit altfel decît majoritatea filmelor care se perindă de obicei pe ecranele noastre, nu chiar în raport cu filmele anterioare ale aceluiași creator? Omul a văzut filmul concentrat, cu o curiozitate intensă. Se va gîndi la ceea ce a văzut. Poate va vedea filmul, cîndva. Poate îl va dezlega enigma mult mai tirziu, urmîrînd altă proiecție, sau numai revenînd în amintire asupra viziunii de astăzi. Importante sînt concentrarea și curiozitatea lui; important este faptul că el nu a respins opera cu totul neobișnuită pe care a înțîrit-o; pozitivă este voința de cunoaștere care s-a înrădăcinat în conștiința lui, starea de spirit deschisă cu care el a pășit în sală. Înțelegerea rațională, dezvoltată în analiză lucidă, va veni mai tirziu, sau poate nu va veni în cazul filmului dat; dar emoția descoperirii este bun cîștig. Judecăm simplist, dogmatic, dacă așteptăm de la spectator mai mult în acest moment. Pentru că procesul asimilării noului în educația estetică nu este un proces simplu de judecată aritmetică.

Ana Maria NARTI



idolii  
de ieri

# MARLÈNE preut e

*Drama  
zeilor  
cu  
stea fixă :*

*Marilyn  
și-a pus capăt  
zilelor*

*Garbo  
a ucis-o  
pe Greta*

*Marlène,  
numai ea,  
a biruit.*



«Nu mă închin în fața frumuseții tale ci...



...în fața bunătății tale» (Hemingway)

**E**xistă în lumea vedetelor o mare și rară dramă. E tragică poveste a actorului căruia nu i se dă voie să fie actor: a actorului oșindit la divinitate, la situația de stea fixă, cu portret ca al zeilor, limitat și imuabil. Trei mari artiste au cunoscut acest zbucium, care s-a terminat cu două sinucideri și o splendidă victorie. Marilyn Monroe și-a pus capăt zilelor. Greta Garbo a pus și ea capăt zilelor. Greta Garbo, lăsând în urmă, cadavru viu, pe anonimă domnișoară Margareta Gustavson, Marlène însă a biruit. Dirzenia prusacă și acea altă energie pe care o dă cultura — cultura literară, artistică și muzicală — aceste surse de energie au permis Marlènei să scape în lumea largă a sufletelor alătui, pe care a dorit și reușit să le încarneze, să le trăiască. De la Lola-Lola la severa și patetică înaltă doamnă din «Procesul dela Nürnberg», de la șefa de gangsteri din «Rancho Notorious» la așria femeie din «Martora acuzării», care învâță pe judecătorul profesionist meseria de judecător, Marlène a locuit în toate inimile omenești. Iar la sfârșitul carierei, a început o a doua, unde personajul adus pe scenă este ea însăși. Ceasuri întregi, în recitalurile

ei monologate, Marlène stă de vorbă cu oamenii din cele cinci continente. Le vorbește despre ea, le vorbește despre ei. Pentru Marlène, pronumele personale nu se declină. Ei nu are decît persoana întîi plurală: *noi*. Marlène concepe viața ca o confidentă și o fraternizare. Nu degeaba marele ei prieten Hemingway spunea: «mă închin nu în fața frumuseții tale, ci în fața bunătății tale». Și Cocteau zicea la fel: «Secretul frumuseții domniei voastre este secretul inimii dumneavoastră».

#### Spovedania Marlènei

Marlène a început ca actriță de teatru, apoi a strălucit ca actriță de cinema, iar apoi a sfârșit tot ca actriță de scenă, în fața unui public adevărat, în carne și oase, vizibil, prezent, audibil. Un mare actor va prefera să joace pe scenă mai bine decît pe platou. Nu pentru că turnajul e ceva mai artificial decît interpretarea unei piese de teatru. Faptul că la rampă faptele respectă cronologia piesei, pe cînd în studio filmarea se face fără o coerență cucesione a seventelor, această pretenție deosebite între cele două tehnici nu

contează. Actorul de film, cînd turnează o scenă luată la întimplare, trebuie să aibă prezentă în minte, și în inimă, și pe buze, întreaga poveste. Și viceversa: la teatru, intrările și ieșirile din culise sînt sincope care ar întrerupe elanul actorului dacă el nu ar avea, ca și colegul său din studiouri, întregul film în fundul sufletului și pe virful limbii, în orice moment al zilei și al nopții. Diferența între teatru și film e alta. Și este considerabilă. E drept că, în ambele cazuri, publicul, spectatorul, trebuie să se identifice personajului care se mișcă pe scenă sau pe ecran, să se transpună în sufletul lui, să-l trăiască. La teatru însă se întîmplă uneori un fenomen curios. Se inversează raportul. Actorul încearcă, începe și simte nevoia să se identifice, el, cu cetățeanul din stal. Simte că acesta îi cere ceva, că ar vrea o anumită altă interpretare, că ar dori ca actorul să opereze un viraj, o schimbare de macaz în mersul rolului. Și atunci actorul se vede pe el însuși cu umirio începînd să joace cu totul altfel decît o făcuse în reprezentațiile precedente. De-abia atunci trăirea, devenită reciprocă, devine completă. De-abia atunci meseria, datoria



# Teasă a confidentei

de actor va fi fost în întregime împlinită. O astfel de fraternizare nu există în film. Cînd actorul turnează, publicul e absent, iar actorul nu-l simte trupește lângă el, ci doar și-l închipuie vag, cu mintea. Se gîndește că îl va impresiona, dar nu-l trece prin gînd că va fi el cel influențat. De altfel, asemenea viraje de olan pe care le cunoaște unori actorul de teatru sînt materialmente imposibile în film, unde secvențele sînt editate odată pentru todeauna.

Marlene știe aceste lucruri. Iată de ce ea s-a întors la teatru, la fratele spectator care respiră lângă dînsa, ai cărui ochi răspund și cor. Ceea ce Marlene interpretează în recitalurile ei nu este o piesă de teatru, ci teatru însuși, teatru în sine, trăirea laolaltă a publicului și actorului, cu schimburi ca într-o lungă conversație. Confidența, pentru o dată, este reciprocă. Dacă destăbuirile Marlene impresionează pe omul din stal, aceasta înseamnă că el mărturisește că a înțeles, că a aprobat, că este și el un om la fel cu scumpul său interlocutor. Ceea ce tot o dată o confidență este, o contra-spovedanie, o ușurare, o descărcare a sufletului în suferință alături. Spuneam, în cele două cărți pe care le am scris eu de Marlene, că în toate cîntecele pe care ea le cîntă în filmele sale sînt confidențe, mărturisiri. Și analizăm amănunțit cîteva din ele. Nu s-a observat că aceste cîntece ale ei, ori c-o cîntate ca un lied, ori să scrie cîntate ca un poem, la fel ca în Recitare pe muzică, iar cîntecul pare declarație sau convorbire intimă.

## Verdictul Marlenei

Dar mai există și un alt amănunt din viața actriței pe care biografil săi nu l-au observat. Este rolul dominant în filmul lui Kramer: «Procesul de la Nürnberg». Ședințele tribunalului erau o succesiune torrențială de oameni care voiau să aibă dreptate unul contra altuia. Și procesul se termină, de fapt, fără verdict; se sfîrșește cu o suspendare a oricărui sfîrșit. O excepție totuși. Verdictul Marlenei. Care va avea efect mai tîrziu asupra lui Kramer, ce care ridicase problema.

Marlene a fost o netă adversară a nazismului. Nu numai că s-a expatriat. Dar a purtat uniforma de soldat american și a cucerit toate liniile frontului pentru a aduce iubire, și plăcere, și alinare, și nădejde, și frumusețe ostășilor care trebuiau să doboare pe hitlerişti. A fost decorată cu Legiunea de onoare, iar unii nemți de astăzi tot o mai auză de trădare de neam. Amintesc toate acestea pentru a arăta că ea, mai mult ca orice, pe lume, socotea vinovată întruaga omenie hitleristă. Totuși, în lungle ei plimbări prin Nürnberg, în compania lui Spencer Tracy, președintele tribunalului, om, și el, bun și înțelegător, Marlene este mereu de altă părere, alta decît cea a tuturor marilor oameni de lume. Desigur, dezaprobarea ei de alfidată a rămas intactă. Desigur, argumentele apărării le socotea niște evidente sofisme. Dar cite alte largi întrebări răsăr! Putem oare urla la infinit? Putem oare pedepsi un întreg popor, chiar dacă el, cu deosebiri de grad, a participat la vinovăție? Să nu uităm ce a

fast, dar să nu uităm nici că toți acești vinovați erau în același timp și victime. Hitler a ucis mulți oameni, dar cei mai mulți din aceștia asinași nu sînt milioane de tineri nemți. Această idee de bunătate, de milă, se desprinde din atitudinea supărată și dezaprobatoare a nobilei doamne de la Nürnberg, care la orice rupe orice legătură, orice conversație cu judecătorul american. O vedem cum privește țîntă aparatul telefonic care zbrînie la infinit apelul lui Spencer Tracy, om de treabă și pe care ea îl stima. Dar el lucra cu argumente juridice, pe cînd ea lucra cu argumentul mult superior al compătimității pentru milioane de victime, silite să fie călți. Verdictul Marlenei îi vom reădi pe buzele evreului din filmul «Corabia nebunilor», în care Kramer își continuă «procesul de la Nürnberg». Acest evreu, victimă prin excelență a lui Hitler, gîndește, ca și Marlene, că dintre toți oamenii, pe proprii săi germani Hitler! El ucisese în doza cea mai mare... Este gîndul, de dincolo de ecran, al Marlenei, care, în acest ultim rol de film, joacă tot un rol de teatru, asemănător recitalurilor sale de-a lungul globului. Căci, ca acolo, personajul pe care îl joacă este ea însăși, iar piesa de teatru este că o gravidă este o femeie persană. O mărturisire care, la prima vedere, pare a contrazice întruaga ei vitează activitate de soldat antinazist, contradicție însă topită la multe bunătăți și milei. Imi vine în minte cuvintele cu care se sfîrșea cartea mea despre Marlene: cuvinte despre «tutusal vrăjii, patetic și amar al acestei Marlene, doctor honoris causa în științele durerii, nedreptăți și dezamăgiri».

Aș vrea să termin aceste rînduri cu vorbele omului care a insultat-o cel mai grosolan, dar tocmai prin aceasta a lăudat-o cel mai tare, arătînd, dovadă valorii unei a acestei artiste. Joseph von Sternberg o numește «staua apatiei pe trup de femeie», în stare de perpetuă «letargie», cu o expresie «bovină», adăugînd și gentilia observație a lui Jannings (nebum de gelozie profesională) care amintea că pîvirile voolate, bovine, în au vacile cînd fată vișleul. Apoi, Sternberg povestește ce unanim indignare au stîrnit «probleme, testurile făcute de el cu Marlene. Toată UFA, fără nici o excepție, declara că Marlene e o catastrofă. Și drăgulul «Jo» recunoaște că Marlene juca prost, anost, stîngaci, etc... Dar... căci există un dar. Numai nu e că marele Jo, care îndărătul lamentabilei inexpressivități a acestei femei «bovine» a descoperit, el, și numai el, o «utilitate» formidabilă. (*Vitalitate* numește Sternberg ceea ce noi numim talent). Așadar, o vitalitate care, combinată cu și cu o abilitate deosebită a lui Sternberg, se va preface în altă adevărată. Ați înțeles mecanismul. Cu cit Marlene e mai netalentată, cu atât minunea săvîrșită de Sternberg va fi mai uimitoare. Această minune, marele Jo o vrea fixă, imutabilă. Personajul creat de marele von Sternberg este un altul. Din fericie, Marlene va și să scape din închisoarea acestei Gaule, în timp ce Sternberg își va plimba în pustiu amărăciunile și sterilitatea.

idolii  
de azi

# războiul cu epitetele standard

Irina Petrescu  
își inaugurează  
în acest număr  
o rubrică  
pe care  
o dorim  
neîntreruptă

Actorului îi este rezervată țereea. Trăirea marilor adevăruri împrumutate, incandescenta de citeva clipe și apoi tăcere. Actorul este stăpîn pe domeniul efermerului. El este cel care trage cea mai înțeleaptă concluzie din ceea ce vede și simte și se împărtășește o bună zi, o dată cu el, și pregătește pentru această unică și sfîșietoare aventură toate personajele sale...

Nu este nevoie de prea multă imaginație ca să înțelegi cum se consumă acest suflet ciudat și chinat, ce rezonanță puternică au zilele și nopțile de lucru, zilele și nopțile de așteptare, pregătirile intime ale unei plămîmuri care nu va vedea poate niciodată luminile unui spectacol, sublimele eforturi, eforurile comice și disperate de a le depăși omeneste, într-un cuvînt, goana asta permanentă de a arde perfect CLIPA.

Să-mi fie iertat acest retorism patetic. Seamănă prea puțin cu actorul, dar aplicarea așa puțin fusuată și apoi treabă și meară ireversibilă, mi-a fost sugerată de o recentă traducere apărută în librării: Philippe Van Tieghem — «Măi actori ai lumii», de la care amert, acceptînd în bloc și apriori, scuzele tuturor criticilor care se atîta degajată indiferență și expeditivitate în pofestru care zgîrcit la sfîrșitul unor coloare aportul unic de abnegație și răspundere a actorului. Nu discut compoziția studiului, nici traducerea, nici — în ultimă instanță — utilitatea unui gest cu în de realizare post actor. Căci Adrienne Lecouvreur își are locul ei, și că Sarah Bernhardt, Olga Knipper, sau Lionel Barrymore. Stupoarea vine mai încolo, cînd traducătorul nevrînd

să lipsească pe cititor de bucuria de a găsi numele unor idolii mai tangibili, lipsește o addendă: «Actori romîni... Foarte frumoși! Dar știți, de pildă, am afiat și eu cu această ocazie, că «Radu Beligan» este un om de teatru complex și complet... În că «Aurora Buzescu» are un job persan (?!), că această notă dominantă la care se aduagă însușirile vocii sale — aci cu dulceața arculusului de vioară, aci tăioasă ca un fierstrău — fac din actriță o interpret de valoare deosebită și de o factură cu totul specială? Că Silvia Popovici... Este înzestrată și harnică, că a izbutit creația? Știți dumneavoastră că Leopoldina Băiană e un ctalent surprinzător (?!...) Că Dorin Varga realizează eroluri de mare fierbîntăală? Poate...

În schimb, cu siguranță, n-ați băgat de seamă că «George Calboreanu» este artistul care pare să poarte în el toată vese pămintului românesc — cel mai desvîrșit interpret al rolurilor de mari autohtoni, oameni dintr-o bucată, dirji, vifoștri, plămîdiți din gîla acestor românească...»

N-aș fi îndrăznit să remarc și să mă întristez public dacă în această trecere în revistă nu-mi-ar fi fost rezervată întemția de «unică sensibilitate» pe care mi sînt obligată să o fructific ofînd încă o dată, ca de fiecare dată cînd citesc verdictele stimatilor noștri judecători și intermediari cu publicul. Și sper că de data asta, fără să extrădez întemția autorului, em-am strădui să dau viață gîndurilor personajului meu! și... «esă în notă»...

Irina PETRESCU

D.I. SUCHIANU



ci·ne  
ma

**SHARON  
TATE**

in «Valea pășistilor» —  
un film de o tragică anticipare.









oaspeții  
noștri



## gherasimov si makarova, împreună

Serghei Gherasimov: «Ne-am obișnuit să formulăm, nu să dezvăluim».

Tamara Makarova: «Regizor e oricine, pînă cînd dovedește contrariul».

# DE 40 DE ANI

*A fi  
regizor modern  
înseamnă :*

*a te îndoi  
de toate,*

*a nu uita  
de tine,*

*a nu uita  
de public.*

Tamara Makarova, actrița ale cărei creații din «Învățătorul», «Marele pămînt», «Povestea unui om adevărat», «Tînăra gardă», «Medicul de țară», «Oameni și fiare», au intrat în enciclopedii — și Serghei Gherasimov, realizatorul care a dat cinematografilor opere ca «Tînăra gardă», «Pe Donul liniștit», «Mascarada», «Marele pămînt», «Medicul de țară» și recent «Ziaristul», au fost oaspeții noștri. Distinsul cuplu cinematografic a cărui viață și activitate profesională se împletește de 40 de ani, ambii profesori la Institutul de cinematografie din Moscova, s-au întîlnit la Asociația Cineaștilor din România cu cîțiva regizori români dintre care unul (Mircea Săucan, Gh. Turcu) sînt elevii domnilor lor. Bineînțeles că prima întrebare care a venit pe buzele tuturor a fost:

### La ce lucrați?

**Serghei Gherasimov:** Termin «Lacul», a treia parte dintr-o trilogie care cuprinde «Oameni și fiare» și «Ziaristul». La vîrsta mea, cam spre amurg, sînt tot mai mult preocupat de relațiile dintre om și natură. Omul e o părticică din natură, depinde de natură — de cea interioară și de cea exterioară (nu știu care-i torturează mai mult!); deși el ar vrea foarte să se elibereze de ea.

Dacă ar fi să credem în cinematograful și trebuie să credem — ne-am cam bătut joc de natura noastră.

Povestea eroilor mei e povestea lacului Baikal, lac care a ridicat una din cele mai importante probleme în viața noastră sovietică. E un lac, aș zice,

fieciorelnic — nimeni dintre dumnea-voastră nu l-a văzut, el n-a fost filmat. Acolo s-a ivit un caz foarte acut: constructorii nu sînt sprijiniți de populație, deși ei sînt oameni de treabă, harnici și pricepuți. Locuitorii de pe malul Baikalului — de la oamenii simpli la savanți — s-au ridicat să apere lacul împotriva constructorilor. Conflictul acesta nu s-a rezolvat încă în viață — și filmul înainteză o dată cu viața.

**Mircea Drăgan:** E probabil că filmul va avea o influență asupra vieții.

**S. Gherasimov:** Eu, ca autor, am luat, în tot cazul, o poziție precisă. Am pornit de la patru biografii reale, pe care le-am plămădit împreună cu personalitatea actorilor mei: lacul, vedeta principală, un savant bătrîn (al cărui prototip tocmai a murit) interpretat



de Lev Jakov («Marele cetățean», «Colt alb»), constructorul — scriitorul, scenaristul, regizorul, actorul Vasili Suvikine care pentru prima oară joacă rolul unui bărbat iubit (nu a mai avut încă un asemenea rol din cauza fizicului aparent nepotrivit pentru aventuri amoroase). Și, în fine, fiica savantului — surpriza noastră — o elevă a mea și a Tamară Makarova.

**Gh. Turcu:** Ca fost elev, trebuie să remark că este...

**o tradiție Makarova-Gherasimov...**

...să lanseze la fiecare film un elev. Sînt clase comune de actorie și regie — experiență unică și foarte interesantă care a educat un Boudariuc, o Inna Makarova, un Ribnikov, Kulidjanov, o Prohorenko, etc., etc.

**Cinema:** Observ că dvs., autorul unor mari ecranizări ca «Tînăra gardă» și «Pe Donul liniștit, realizați tot mai multe filme după scenarii proprii...

**S. Gherasimov:** Orice film e o ecranizare: scenariul e literatură. Cit privește condițiile unei ecranizări, punctul meu de vedere e foarte demodat, poate și pentru faptul că sînt mai mult autor decît regizor — tînd să-l apar cît mai mult pe scriitor. Consider că o ecranizare e bună cînd redă spiritul, esența operelor literare. Sînt categoric împotriva ecranizărilor libere, care nu amintesc decît vag de scrierea de care au pornit. Dacă vrei să filmezi Gogol sau Stendhal, atunci ești obligat să spui ce au vrut ei. Dacă vrei să spui altceva, ai, slavă domnului, cap pe umeri, hîrtie, toc și poți spune singur ce ai de spus. Putem să ne apropiem de această broască, nu cu speracul, ci cu cheia: de ce să o spargem cînd o putem desca?

Ecranizarea este un proces foarte complicat: e foarte greu să găsești o intruchipare plastică a gândirii abstracte a fiecărui scriitor. «Roșu și negru» e o superbă greșală, iar prima eroare e că Danielle Darrieux, o pariziană tipică, e aleasă pentru rolul unei provinciale. Nu, ecranizarea te obligă la foarte multă exactitate și respect.

**In orice caz,** pe mine acum nu mă interesează ecranizările, ci faptul de viață, real: cred că e singurul lucru interesant care merită să fie făcut în cinematografie, în momentul de față. Dacă ai făcut lucrul care vă place. Poate că nu o să fiți de acord cu mine — dar cred — încă din perioada cînd vă eram student, că toate filmele dvs. în subtext vorbesc despre natură.

**Gh. Turcu:** Problematika pe care o atingeți în ultimul film îmi amintesc de o situație pe care am întîlnit-o acum cinci zile, pe cînd filmam în Ostrovok Brăilei: acolo sînt multe bălți secete care dau imense cantități de forumb. Dar, cu toate că asanarea este foarte importantă pentru economie și pentru bunul trai al localnicilor înșiși, puterea tradiției acestor pescari e deosebit de foarte grea adăpura lor la agricultură. Această sînt problemele artei noastre socialiste și trebuie să vorbim despre ele în profunzime.

**S. Gherasimov:** Pornind de aici, vedem ce necazuri comune avem: de-a lungul a mulți ani ne-am obișnuit să formulăm, nu să dezvăluim.

**Neonorocirea e cînd toate sînt clare**

**Mircea Săucan:** Neonorocirea e atunci cînd toate îți sînt clare. Dacă totuși ți-e clar de la început, nu mai e nevoie să-ți fie opera. Opera de artă este o căutare față de tine însuși. Am ajuns la concluzia că oricine poate face filme dacă are operator, regizor secund, șef de producție. Dar problema cea mai complicată e să facem filme care să răspund unor întrebări ale noastre și

ale oamenilor.

**Tamară Makarova:** Regizor e oricine pînă în momentul cînd dovedește contrariul. E o tragedie care se întîmplă și în literatură: oricine scrie o scrisoare se crede scriitor.

**Cinema:** Ce este, după dvs., filmul modern?

**S. Gherasimov:** Se observă în noile filme o ruptură între lumea intelectuală și mîna cupolară. Se consideră adesea că film modern filmul intelectual abscons și care respinge contactul cu spectatorul. E foarte la modă pictușii în artă: cu cît e mai înalt zidul de gheață dintre spectator și creator, cu atît acesta e mai prețuit. Chiar dacă unii regizori sînt foarte talentați — și pe primul loc l-aș pune pe Kurosawa, apoi pe Fellini, Godard — sînt nu ne închipuim că masa le cunoaște opera: încercați să întrebați orice spectator — nu numai la noi, ci chiar și în țările lor. Paralel cu această categorie de filme există o altă, sub-mediocră, pentru uzul masei: dramele pseudo-psihologice, filme de amor care se încheie liniștitor. Or, cinematograful este o artă prin esență legată de zecile de milioane de spectatori și nu poți face abstracție de acest dat elementar.

**Mircea Mureșan:** Serghei Gherasimov are dreptate. Cred că a apărut...

**o criză în cinematografie...**

...iar unul din fenomenele ei e tendința preponderentă spre abstracție. Acest cinematograful s-a născut, a proliferat, dar s-a și restrîns la o pătură subțire de intelectuali sau snobi — iar masa largă a spectatorilor este lăsată pradă marcului. Așa accentua că criza s-a accentuat datorită unei confuzii: paralel cu tînărul cinematograful a apărut o critică a marelui găsător care s-a respins total și chiar a sfîșimătorul cinematograful tradițional care era totuși de bună calitate. Așa-zisul spectacol cinematografic. Această intoleranță a criticii a accentuat criza. Nu s-a înțeles că se întîmplă un fenomen nou că, chiar dacă apare o nouă artă, mai rafinată, aceasta nu trebuie în mod obligatoriu să o excludă pe cealaltă.

**Cinema:** Dar pentru dvs., Tamară Makarova, ce înseamnă a...

**...un actor modern?**

**Tamară Makarova:** Am un care mediteză asupra condiției sale în viață. (Poate e acesta rolul meu preferat e în «Oameni și fiare», film la care am scris scenariul). O personalitate care să conlucreze cu regizorul. Înțeleg că actorii nu e profesie independentă — ca aceea de regizor — dar trebuie să aibă și impulsul propriei limite. Desigur că filmul este un întreg — conceptul regizoral nu poate fi despărțit de celelalte compartimente: jocul actorilor, operatia, etc. Îmi place foarte mult «la dolce vita», dar nu pot spune că o admir mai mult pe Anouk Aimée decît pe Fellini și viceversa: filmul e un tot inseparabil. Ca actriță am multă simț față de Vanessa Redgrave, care își alege rolurile care îi permit să-și expună poziția față de viață, morală. Dar aceasta e părerea mea. Citesc însă atîtea interviuri și articole cu opinii diferite...

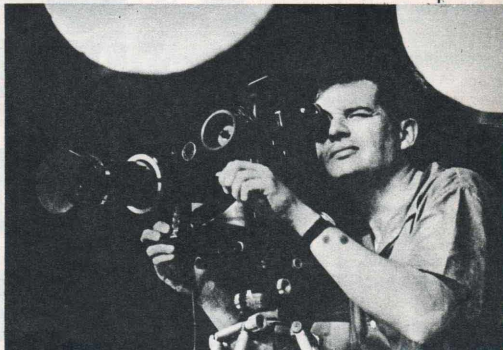
**Gh. Turcu:** Aceasta îmi amintesc de o anecdotă. Lui Lenin i s-a arătat un film. Întreab ce crede despre el, Lenin a răspuns: — Mie nu-mi place, dar vă rog să nu luăți în considerație părerea mea: eu nu mă pricep la cinematografie.

După puțin timp Lenin a murit — și odată cu el ultimul om care nu se pricepea la cinematografie...

María ALDEA

miniaturi  
subiective

# huzum: pilot de incercare



Mă tem ca alții să nu «descopere» transtravul.

Pentru oameni ca Sergiu Huzum ne-ar trebui stații-pilot de cercetare, de învingere a inerției gândirii prin intermediul unei fabulații — e drept reduci la minimum dar tot fabulate, deci literatură — cu ajutorul montajului, deci a succesiunii: universuri umane, incomunicabile, Huzum exprîmă printr-o singură mișcare de apropiere-distanțare, realizînd într-un singur cadru timpuri morți și spațiale, sugîrînd instrînarea de oameni, de obiecte ca în «Biografie», ca în «Adam și Eva», ca în «Metropom».

— **Ambiția mea? Să nu exist în film,** declară (poate derîntat pentru uniautorul pregnantei imagini a «Duminiicii la ora 6»). Modestul ambițios atînesea dintr-o singură «lansare» supremă performanță artistică: să devină una cu stilul operii. Să nu i se ghească efortul tehnic. Era atît de proaspăt, de prezent și totuși de neostentativ tînărul operator venit din reportaj și documentar, cînd concepea prima lui imagine de film artistic într-o manieră atît de personală: alternînd cînd-vîrît-ului cu mișcări suple de aparat, colate pe actori, dar obișnuite nu atît din deplasările obișnuite de aparat cît din obiectivele cu distanțe variabile.

Strălucitoarele prim-planuri ale Irinei Petrescu, ale lui Dan Nutu, n-aveau un caracter de convenționalitate fotografice frumos compuse, ci erau portrete dinamic, fluide, firești, Sergiu Huzum descoperise niște lămpi incandescente cu mercur, prin care asigura portretele o lumină fixă, unitară, de plan-film, descătușînd actorul de tirania reflectoarelor, lăscîndu-i liberă circulație în cadrul, eleganța traversării ambianțelor.

Tot pe atuncî s-a născut și ideea — ulterior brevetați și distinși cu medaliile internaționale — a combinării travellîngului cu translocatoarele, în cadrul unor capabile prime stări de o mare protunzime

psihologică. Ceea ce Resnais, Antonioni, Robbe-Grillet recrează prin intermediul unei fabulații — e drept reduci la minimum dar tot fabulate, deci literatură — cu ajutorul montajului, deci a succesiunii: universuri umane, incomunicabile, Huzum exprîmă printr-o singură mișcare de apropiere-distanțare, realizînd într-un singur cadru timpuri morți și spațiale, sugîrînd instrînarea de oameni, de obiecte ca în «Biografie», ca în «Adam și Eva», ca în «Metropom».

— **Obții astfel o modificare bruscă a perspectivei interioare,** nu numai a celei exterioare ca pînă acum. Dar desigur, te de la care pleci rîmînt tot literare (ideea lui Saint Exupéry, de pildă, din proiectul pentru «Metropom»: «cu ești multumit niciodată acolo unde ești» sau al lui Robbe-Grillet: obiectele ne sîșie privirea).

— **Aici e punctul nevralgic. Caut încă acea idee intraducibilă în cuvinte, proprie numai artei imagini, raportului dintre imagini. Din păcate n-am posibilitatea să experimentez meta des, trece cine doi-trei ani între filmele de acest gen, timp în care cinematograful înaintează.**

— **Nu însă (cred eu) făcînd abstracție de aici încolo de piatra filozofală pe care i-ai oferit-o cu transtravul...**

— **Asta mă tem. Că nu voi fi în stare să găsec aplicarea cea mai creatoare a propriei mele metode. M-ar intrînsa să văd că oia fructifică mai mult decît noi.**

Alice MĂNOIU



serialul  
de  
tele-  
viziune

# povestea unei IUBIRI

«Răzbinătorii»  
la  
concurență cu  
«arta  
adevărată»?

«Lunga  
vara fierbinte»  
în locul unei  
Nocturne de  
Chopin?

Iar  
pînă la urmă  
tot noi  
sîntem cei  
părăsiți!



Neamul neclintitilor Forsyte

**N**e intră în casă seri la rind. Pentru un zimbet al lui Roger Moore, pentru o karate zdărnă dar grațioasă a Dianei Rigg, pentru ochii pe care-i bănuim albaștri ai lui Roy Thines, pentru o încruntare a lui Eric Porter, lăsăm totul

baltă. Poate să vină potopul. Dacă punem zilele de simbrătă și luni cap la cap, o să vedem cum o bună părticică din mult prea scurta noastră viață am sacrificat-o — și continuăm s-o facem — «actorilor de seriale». Am avut

sau n-am avut treabă, am avut sau n-avem treabă, la 19 sau la 22 «recure fixe», am fost, sîntem și vom fi în fața televizoarelor. Un recital cu Herlea transmis o dată pe an mai poate fi pierdut. Un episod din «Răzbinătorii», servit la fiecare sîrșit de săptămîină — pentru nimic în lume.

### Scurta întilnire de sîmbătă seara

Ce se întimplă aici? De unde această năucitoare forță de proiectare în conștiința telespectatorilor, de adoptare cu toate brațele deschise? Dincolo de calitatea, bună sau proastă, a serialului în sine, filmulețele cu pricina trăiesc mai ales prin prezența interpreților, respiră prin plămîni lor. Simpla lor existență repetată în fața noastră este o făgăduință și o chezișie. Mitul actorului funcționează aici din plin, cu toate puterile ridicate la pătrat. Dacă despre Belmondo, prietenul nostru al tuturor (și nu numai despre el), considerăm că avem dreptul să știm totul (ese însoară sau nu se însoară, dom'le, cu Ursula Andress!) și, eventual să-i smulgem niște nasturi de la cămașă ca amintire, atunci Roger Moore, care ne zîmbește și trimite un pumn impecabil exact în clipa în care noi ne-am întors, mai bine, pe partea cealaltă, în fotoliul nostru personal, Roger Moore, zic, este de bună seamă un om deal casei. Minunata psihologie a spectatorului și a telespectatorului se dovedește a fi un teren

Foto: 20-th Century Fox



Se apropia toamna

Fleur și Irene împăcate... de reporter (Susan Hampshire și Nyree Down-Porter)





# RI neimpărtășite



și ei tot nu se holțară... (Nancy Malone și Roy Thines)

mai puțin cunoscut decât Luna și deopotrivă de fascinant. Toată încărcătura serialului se confundă în a moment dat cu persoana vedetelor, nu așteptăm, propriu-zis, să vedem ce isprăvi mai fac «Răz-bunkătorii» ori «Sfintul», ci să-l privim pe «ei», pe Fej-Frumoșii și zinele erei cosmice. Mărturisesc că acest atașament pentru actorul de serial, oricât l-aș desface, din obligație profesională, în felul și felului, mă emoționează ca o Nocturnă de Chopin. Când am auzit pe cineva spunând emă grăbesc să-l prind pe Ben Quick, nu-i cine știe ce de capul lui, dar e băiat draguț și m-am obișnuit să-l văd, mi-a crescut inima de bucurie. Iată, mi-am zis atunci, într-o epocă în care ni se reproșează mereu că devorăm vedetele de film, că nici n-apoi că bietele să faci ochi și noi am început să strîmbăm din nas, iată deci că sîntem în stare să stăm drepti în fața

unui actor numai pentru faptul că el este prezent la întîlnirea de sîmbătă, pentru că ne intră în casă, cum spunem. Chiar cînd interesul efectiv începe să scadă, tot nu-l părăsim. Rar mi-a fost dat să văd o dovadă mai perfectă de cinste și de credință din partea ființei numite spectator. În sinea lui, omul s-a cam piclistit de surusul moale, chiar și de ochii bănuși albaștri ai lui Roy Thines, dar dacă acesta continuă să-ți fie oaspete, trebuie să-l onorezi. Lucrurile stau exact ca într-o căsnicie din care dragostea s-a cam dus după cițiva ani de conviețuire, dar în care rămîn pe baricade respectul și buna înțelegere. Gata! Mai departe nu avem voie să mergem cu presupunerile psihologice, aici ceea ce se întîmplă de acum încolo este mai crud decît ceea mai crudă realitate, este mai trist și mai melo-dramatic decît «Femeia necunoscută».

## Lunga iarnă a nemulțumirii noastre

În timp ce noi, telespectatorii fideli, sîntem gata să ne dovedim pînă la moarte, răbdarea și respectul, ei, actorii de serial, ne părăsesc fără cea mai mică strîngere de inimă. Nu pentru că eroii lor ar muri de moarte bună, ca Soames Forsythe, ori pentru că n-ar mai avea ce să facă, precum Ben Quick, bunăoară. Nu. Actorii se satură de seriale, pur și simplu. Asta este drama. Aici începe lunga iarnă a nemulțumirii noastre. Dacă un psiholog se va apleca vreedată cu seriozitate asupra acestui subiect, acest punct aș vrea să mi-l explice (sau dacă îl voi cunoaște vreedată pe Roger Moore, tot asta îl voi întreba): de ce se satură actorii — sau cei mai mulți dintre ei — de seducătoarele lor personaje? De ce Sfîntul nu mai vrea să fie «sîntul», iar Diana Rigg — Emma Peel? De ce se duce scriind pe rînd? Eu cred, deocamdată, că răs-fățișii noștri se satură de traiul cu bucișica, de aerul luat în mici înghițituri, de pumnii și zîmbetele imprăștiat în rate. Vine o clipă cînd actorul vrea și el să simtă că trăiește din plin și, probabil, că acest prilej îl oferă, în primul și în primul rînd, tot filmul sau teatrul. Roger Moore tindea după o pelliculă pe marel ecran, tot aventuroasă, dar pe mai mult cît «Conscrasat și sătat de televiziune, simpaticul actor își reeditează tipul de detectiv pe marel ecran. Presa engleză face multă vilvă în momentul de față în jurul unui

film ce se turnează în studiourile Elistree: «Omul care s'hațuția singura» (sub conducerea lui Basil Dearden) și 1 declarațiilor lui Moore, interpretul principal: «sînt bucuros că am ieșit din pielea «Sfîntului» (sapte ani de zile n-am avut voie nici măcar să-mi schimb pielea)», admito-rii îmi întreceră: acum pot să mă tund așa cum vreau, uite, mi-am lăsat chiar și niște şuvițe pe frunte».

Diana Rigg, actriță reputată a trupei Royal Shakespeare Company ne-a spus și ea că se întorsese de la început la Ofelia și la Julieta, a trecut puțin prin noua serie «James Bond» — alături de proaspătul protagonist, George Lazenby

— cel mai celebru mancechin masculin — după care l-a regăsit pe Shakespeare în noua ecranizare a lui Stuart Burges, «Iulius Cezar», a lui distribuție forte: John Gielgud, Charlton Heston, Richard Johnson.

Pentru un zîmbet al lui Roger Moore, pentru o karaté grațioasă a Diane Rigg, stăm în fiecare sîmbătă seară acasă. De ce?



Foto: Keystone

Un «sînt» de-al casei (Roger Moore)

## Un prelung căs de liniște

Doar americanii, mai gospodari din fire, cresc actori anume pentru seriale: Roy Thines și Nancy Malone au la activul lor cite 10—12 folio-toane. Cine să le priceapă puterea de răbdare!

Plecarea Sfîntului ori a Emme Peel, ori a lui Ben Quick din casa noastră a lăsat o diră de tristețe, ba chiar un gol, dacă vreți. Cei care au venit după, n-au izbutit să-l umple, pînă acum. David Rupert-Maigret este prea morocănos și parcă abia așteaptă să-și termine treaba, ca un funcționar la sfîrșitul carierei. Noua «răz-bunkătoare», Linda Thorson (Tarza King), nu poate alunga umbra Diane Rigg.

Dar nu cunos des-părire mai tristă decît cea pe care am încercat-o în clipa morții lui Soames și a plecării familiei Forsythe. Pentru că «Forsythe Saga» a avut un regim

special. Pentru noi romanul lui Galsworthy nu a fost un simplu serial; a fost o mult prelungită oră de liniște și ocrotire pe care numai marile cărți de altădată erau în stare să ne-o ofere, acele cărți ce ne acceptau ca participanți demni într-o lume în care viața se numea viață și moartea — moarte. A fost o oră de care aveam nevoie, pentru a ne dovedi nouă înșine că nu am luat-o chiar razna în gona noastră după senzații tari. Cît despre neamul «eclincitilor» Forsythe, interpretat magistrul de un Eric Porter, Kenneth More (mari actori de teatru), Susan Hampshire, Nyree Down-Porter, nici în această privință unitatea de măsură, «actorul de serial», nu se mai potrivește. Speculațiile noastre nu-și mai au locul. Eric Porter a fost pentru noi, timp de luni de zile, zeul casei. Oricît alt cuvînt ar fi de prisos.

Magda MIHĂILESCU



# EROS SI PSY

«Este interzis  
accesul în sală  
tinerilor sub  
18 ani»

•  
Ura  
stârnește  
aceiași interes  
ca și iubirea

•  
Ecranizarea,  
o manifestare a  
bovarismului  
regizoral?

•  
correspon-  
dență  
din  
Varsovia



«...și au trăit ani mulți și fericiți» — se conchide în basmе. Săptămînal, criticii de film din întreaga lume încearcă să definească ceea ce intuitiv (sau știm) cu toții: de zece ani arta cinematografică se găsește într-un impas. Există ceva esențial care ne face să socotim chiar unele filme bune, realizate de pildă în anul 1955 (sau realizate astăzi, dar în maniera anului 1955), drept niște vestigii istorice, care nu se mai potriveșc zilelor noastre.

Am avut nu demult prilejul — la festivalul de la Cannes — să-mi exprim părerea în această privință: clasicii perioadei trecute, care trăiesc și lucrează în continuare (ex. Renoir sau Wyler) nu-și vor însuși niciodată noile metode ale creației cinematografice. Dacă viața va confirma această opinie (și astăzi se vede clar că arta filmului cunoaște două cinematografii cu totul deosebite) ar însemna că cea mai tină rădăcină dintre muzee traversează o perioadă care poate fi comparată doar cu cea a introducerii sunetului. Fiindcă numai atunci, în jurul anului 1928, s-a putut observa apusul în masă al foștilor maeștri, care nu știau să se adapteze noilor condiții. De data asta cotitura e mai greu de definit, pentru că ea nu este în legătură cu nici o revoluție tehnică evidentă. Iar acest lucru e minunat. Se naște speranța că istoria artei cinematografice se va desfășura nu între două invenții tehnice, ci — ca și în alte arte — între două concepții filozofice sau artistice.

## Albă ca zăpada

Știm că de astă dată deosebirea între vechiul și noul cinematograf trebuie căutate nu în formă, ci în conținut. Că narațiunea cinematografică a atins un grad nemalînțit de obiectivare (ciné-vérité) dar și de subiectivare («Hiroșima, dragostea mea»). Că modelul artei cinematografice împrumutat din teatru, compus din introducerea dezvoltare și încheiere, precum și exclusiv din secvențe necesare scenariistului pentru a-și argumenta în mod efecace teza, este pe cale de a se compromite. Că cineastii nu mai trebuie să se mulțumească cu descrierea omului în acțiune, fiindcă pot înființa, la fel ca noua literatură, omul frământat de gânduri, ros de îndoile și bintuit de iluzii. Ce ar mai fi de spus? Să încercăm să mai aducem un element.

Dacă sintem de acord — și există suficiente motive! — că transformările din arta cinematografică au ca scop apropierea din ce în ce mai mare de adevăr, atunci o bună parte a tendințelor actuale pot fi definite drept o rupere de convenția «Albă ca Zăpada».

Infantilismul civilizației umane a secolului nostru, atît de grăbit, a împerecheat muza a X-a, încă de la începuturile ei, cu temele sentimentale, de dragoste, în sfîrșit — eroice. Oare n-ar trebui să ne uimească, dacă n-am fi fost obișnuși din copilărie cu acest lucru că 90% din filmele de toate valorile de toate genurile și din toate țările se bazează pe tema dragostei, iar alte 9% fac din ea o compiereate corată a temei principale?

Si cu asta uimirea noastră nu ia sfîrșit. Mai ciudat este faptul că, deși de 70 de ani dragostea pe ecran este tema centrală, ea rămîne în același timp și tema cea mai puțin cunoscută, tratată cel mai unilateral. Conform construcției basmelor cu Albă ca Zăpada și cu Cenusăreasa, sute de mii (așa este!

de povești de dragoste cinematografice «cîntă» exclusiv căutarea iubirii și dorința de a fi împreună a îndrăgostiților. Iar atunci cînd toate obstacolele au fost înălturate și dragostea se poate realiza, frumoasa și tinăra (de obicei) pereche se sărută, după care urmează ethe happy end. Dacă este vorba de o tragedie, atunci, după sărutul plin de fericire, unul dintre parteneri (uneori amîndoi) este victima unei catastrofe, «biturturei și dragostea se poate realiza» ani mulți și fericiți. Și într-un caz și în celălalt, nu ni se mai spune nimic despre ceea «viață lungă și fericită».

## ...și codul bunei cuvințe

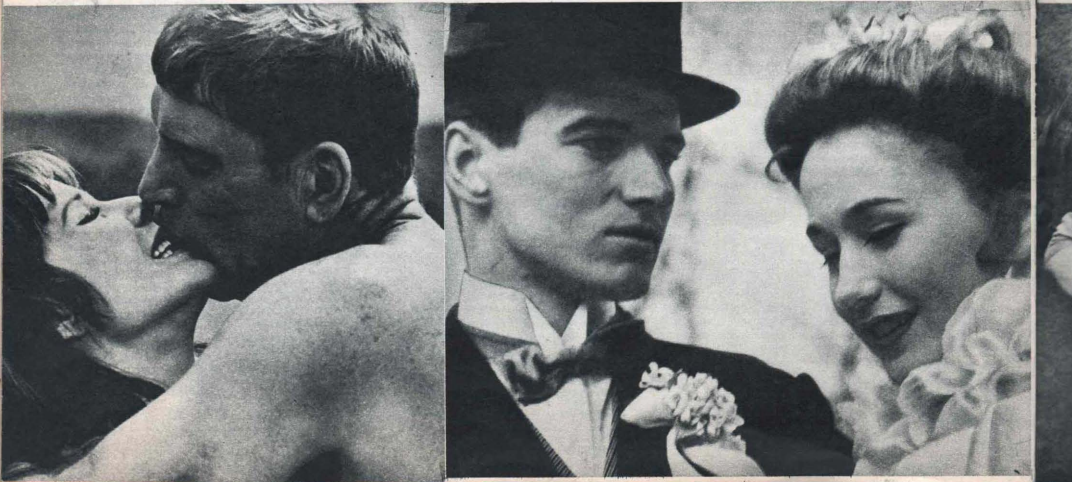
— Scenariile mele trebuie să fie accesibile spectatorilor de disprețecze ani — îi învață pe scenariști, regele producătorilor din Hollywood, Adolph Zukor, dînd a înțelege că socotește spectatorul de cinema drept un mucos. Și așa a fost socotit aproape pînă astăzi. O sumară comparație cu operele apărute pînă la invenția fraților Lumière: unde este corresponsentul cinematografic al «Fiziologiei mariajului» de Balzac, al lui «De l'amour» de Stendhal? Cit adevăr cuprînd nuvelele lui Maupassant și cit ecranizările lor neputincioase!

Dar la spectatorul de 12 ani se gîndea, din păcate, nu numai Zukor, ci și William Harrison Hays și Martin Quigley, autorii foarte oficialului «Code of Ethics to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures», al celebrului «Cod al bunei cuvințe». Formal, el este obligatoriu în S.U.A. pînă în ziua de astăzi, iar contribuția lui la infantilizarea producției cinematografice mondiale în ultimii treizeci de ani nu poate fi diminuată.

Codul bunei cuvințe nu a fost pretutindeni obligatoriu, dar spiritul lui, convingerea că spectatorii cinemato-

Un sărut nu prea idilic  
(Janice Rule și Burt Lancaster în «Inolătorul»)

O pereche romantică  
(Brigitte Fossey și Alain Noury în «Marele Meauines»)





# Y CHE

grafice  
ri și do-  
mistilor.  
e și a fost  
reali-  
e) pere-  
aște the  
a de o  
plin de  
(uneori  
astrofot.  
și să tră-  
-un caz  
ne nimic  
ericit».

grafelor sînt copiii și debilii, au domnit peste tot, în toată producția mondială. Bazată pe un extraordinar suspens (ca să nu spunem miințul), tema principală a cinematografului s-a creat o supă, cu o mare forță de acțiune, sub forma erotismului. Neputînd să spună adevărul (despre esența raporturilor dintre bărbat și femeie), filmul a început să popularizeze cu o sugestivitate de nedescris, modele erotice exterioare: costumele, gestul, moda de comportare — toate calculate să stîrnească maximum de excitate.

## Un frizer pomădat...

Unul dintre aceste modele, ca mitul frizerului pomădat, Rucioip Valentino, trezesc după ani de zile stupefacție prin nemărginitul gust gust și artificialitate. Altele, ca mitul femeii-vampir, frumoasă și diabolic devoratoarea de bărbăți, exprimau reacția lumii guvernate de bărbăți față de emanciparea socială a femeii și nu erau lipsite de sensuri mai largi. În orice caz, erotismul cinematografic a fost, în primul rînd, o răscumpărare a lipsei de sinceritate: fără să atingă esența problemei se mulțumea cu un simbol, de efect, dar superficial.

Dar lată că lucrurile încep să se schimbe și această schimbare se petrece într-un ritm ce dă de gîndit.

Cu excepția citorva cinematografilor, pe filmul mondial a pus stăpînire obsesiv «subsoului sincerității» sexuale. Sîntem martorii unei adevărate curse în înfișierea lucrurilor nemalvizite pînă acum pe ecrane. Așa cum în deceniul al treilea avangarda de toate nuanțele se întrecea în utilizarea unor unghiuri, deformări, monaje ciudate și depășiri ale camerei extrem de complicate, astăzi cineastii «curajoși» și «lipști de preiudectă» caută cu febrilitate perversiuni sexuale nemainregistrate pe pelicula de ni-

meni pînă la ei. Prin urmare, în primul plan se află nudul, acei «nud total» din codul lui Hay.

Pînă în 1939, cu excepția celebrului, senzațional de îndrăznețului «Extaza» al lui G. Machaty și a citorva comedii bulevardiere pariziene, nudul era un domeniu al conspirativului «cinemacochon». După război, o dată cu strîp-tase-ul, nudul a pătruns pe ecran, dar întotdeauna avînd albiul stîfios al spectacolului: era vorba de nudul «profesional» și «impersonal» din localurile de noapte și cabarete.

Acum însă e altfel. Francezul Malle înfișează nudul ca pe un element al intimității erotice. Brazilianul Gura depășează, vreme de cinci minute, camera instalată pe o masină în jurul unei femei goale, victima unui santaj, Suedezul Sjöman arată jocul erotic a două tinere femei, iar conaționalul său, Göring, deține recordul în înfișierea unui amant gol, în toată splendoarea bărbăției lui.

## ...și un «Masacrul pentru o orgie»

La fel se întîmplă și cu actul erotic. Sînt considerate inechive orice metonimie sau sinecdochă, ani de zile născocite cu nemiluită, de la spargerea valurilor pînă la strîsul extatic al minilor, iar atenuarea scenelor erotice sau scurta-rea lor sînt scoțote o fugă lașă și rușinoasă. A devenit obligatorie descrierea precisă, amănunțită, ca în «Mîncătorul de dovleci», adeseori recur-gîndu-se la trecerea în revistă a pre-gătirilor introductive, din care nu lipsesc constataările psihologice amuzante. Excitată nu exclude nici sublimarea și lirismul («Dragostea unei blonde»), nici elementul animalic și complexul inovației («Tăcere»). Nu au fost negli-jate nici tainele maternității, dez-vă-luite fără jenă în filmul din grupul vietîi». Firește, n-au rămas neexplorate nici perversiunile. O însușare deosebită a acestor activități pe un teren pînă nu demult încă virgin (scuzați

cuvîntul) este noua producție luxemburgheză «Masacrul pentru o orgie», realizată de un anume Jean-Loup Gros-dard (pseudonimul este o aluzie la numele unuia dintre principalii realizatori ai «noului val» francez). Pe marginea parodiei polișto-erotice, autorul a reușit să țese o canava de momente «excitante», de la înjunghiere pînă la schinguire, sadiă și masochistă. După cum se vede au rămas puține inovații care își mai așteaptă «inventatorii curajoși».

Nu ironizez. Alături de «Masacrul pentru o orgie» citez pe nerăsuflute opere atît de frumoase ca «Tăcerea» lui Bergman, «Dragostea unei blonde» de Milos Forman, sau «Frîmțările elevului Törless» de Schoenouff. Constat pur și simplu un fapt cu totul nou și important pentru cinematografie. Ar fi o prostie să ne prefacem că nu-l vedem.

Cine vrea să compare rapiditatea unei ofensive a erotismului în film, să-și aducă aminte că au trecut abia zece ani de cînd Waïda a fost aspru criticat pentru că în «Canalul» ar fi «dezbăcăt acrișii» prea mult. Era vorba de atît de nevinovata cămasă neagră a Stokrotkăi, personaj menținut în toate limitele convenției, costumat aproape ca o odalișă.

Fără îndoială că numeroșii cirpaci și exhibiționiști care au apărut în apus împiedică o analiză caină a acestui fenomen. «Creația» lor lipsită de scrupule face ca cinematografia să semene cu un adolescent insuportabil, scăpat de sub mîna de fier a educatorului, care strigă în pînă străduindu-se indecent. scrie pînă astăzi putea fi furî doar cu creta pe pereții toaletoelor.

Generalizarea acestui fenomen ce cuprinde creația de toate valorile, inclusiv cea mai înaltă, impune însă mult mai pușină nervozitate în apreciere. Și ca să continuăm analogia începută: avangarda deceniului al treilea turna și ea pe celuloid mijloace formale născocite imediat și fără măsură, fără să aștepte

90% din toate  
filmele  
lumii  
sînt «de dragoste»

o ocazie mai potrivită pentru utilizarea lor. Numai să le arunce pe ecran. A venit însă rapede trezirea la realitate. Nolle mijloace au încetat de a mai fi noi iar creatorii au învățat să apleze la ele numai în cazurile de strictă necesitate.

Așa ceva trebuie să vină și acum.

## Pînă unde? Pînă cînd?

Urind evoluția moravurilor în societatea modernă, noua cinematografie a trebuit să se lovească dureros cu capul de zidul convențiilor care să-și dea seama de ipocrizia în care era topită tema principală a artei filmului: dragostea. Lovindu-se de acest zid construit din noțiuni etice aparținînd secolului trecut, cineastii i-au dărmat, au pătruns în locul interior și acum alegăru cu ochii închiși, mistuiți de o singură întrebare: pînă unde? Cît de departe se poate alerga în direcția asta și unde sînt limitele (dacă sînt) capacității de receptare a spectatorului?

Faptul că de acest lucru se folosesc toșii mecherii și o treabă, în primul rînd, la serviciilor de cenzură. Au de cîștigat însă și artiștii.

O dovadă, mai presus de toate filmele citate pînă aici, o reprezintă pentru mine «Războiul s-a sfîrșit» al lui Alain Resnais. Frumusețea portretului revoluționarului spaniol este fără îndoială generată de armonia între activitatea politică a eroului și trăirile lui intime.

Dacă străbatem drumul parcurs pînă acum de cinematografie și luăm drept graniță îndrăgostirii lui Resnais, ne dăm seama cît de densă a fost ea, cinematografia, populată cu Albe ca Zăpada și Feți Frumoși din castele inexistente. De aceea despuieră de haine cu orice preț nu mi se pare reacția cea mai inteligentă și proteștii cel mai eficace.

Jerzy PLAJEWSKI

Un film exact și liric  
(«Dragostea unei blonde» de Milos Forman)



Un sfîrșit nu prea happy  
(Anne Bancroft și Peter Finch în «Mîncătorul de dovleci»)



# VIRGIL OGĂȘANU



*deschide anevoie  
gura  
ca să discute  
despre sine.  
Vorbesc însă  
pentru el  
mîinile,  
atitudinile,  
gesturile,  
nimica sa.  
Există  
adică  
o expresie  
actoricească  
Ogășanu':  
îmbinarea  
de sugestie,  
discreție,  
inteligentă  
și puțin  
mîster,  
ceva care  
te face  
să-l urmărești  
și  
să nu-l  
poți  
compara  
cu  
nimeni.*



# pe ecrane

## Incinera- torul

\*\*\*

Producție a studioulor din R.S. Cehoslovacia. Regia: Joraj Horz. Scenariu: Ladislav Fuks. Imagini: Stanislav Hlilera. Cei Rudolf Hrusinsky, Vlasta Chramostova, Jana Stehrova, Milos Vaginic.



Absurdul tragic („Incineraorul”)

Această povestire simplă la început, despre viața fericită a unui funcționar de crematoriu, împărțindu-se cu egală pasiune între familie și serviciu, devine treptat alegoria trecerii la fascism, repetind astfel mitul proliferării, a căruia expresie modernă și tipică îl constituie piesa lui Eugen Ionescu „Rinocerii”.

Din punctul de vedere decal structuralii sale narative, filmul nu aduce nimic nou; aceeași aparentă rezistență la un fenomen de isterie colectivă, isterie ce sfirșește prin a acapara totul, chiar și voga nesupunerii a eroului.

Meritele filmului constau în virtuțile lui de analiză, în transpunerea oricărui detaliu sub lentila grotescului pentru a face mai penetrabile intențiile de incizie a fenomenului social. În descripția abilită și minuțioasă a portretului celui ce prin prezența lui, prin faptele sale, dezvăluie anatomia fascismului, Tonul filmului se menține tot timpul în cel al parabolii, al simbolurilor, modalitate ce poate deveni și devine fastidioasă prin repetarea ei.

În strafundurile lui, desigur, filmul se înrudește oarecum cu spiritul lui Kafka, de care cineștii cehi se sînt estetic solidari, dar la acesta alegoria nu depășește niciodată ca-

drul strict al descrierii realiste, fixațiunea și detaliile ei au acea natură leșă care o face verosimilă și cu atât mai înspăimîntătoare. Alegorismul programatic însă din acest film se transformă de multe ori într-un șubru și ceea ce ar fi trebuit să fie seducție devine materie necomprimată în limite artistice. Filmările insistente cu obiective deformatoare, ca orice mijloc tehnic de trucare a realității, succumbă în porșibili și formează partea cea mai lipsită de interes din film.

## Călugărița

\*\*\*

Coproducție italo-franceză. Regia: Jacques Rivette. Scenariu: Jean Grualle, Jacques Rivette, după copodora lui Diderot. Imagini: Alain Levant. Cei: Anna Karina, Liseotte Pulver, Micheline Presle, Francine Baret, Françoise Rabal, Wolfgang Reichmann, Catherine Deneuve, Yori Bertin.

Romanul lui Diderot, numit astfel impropriu, fiindcă el e mai mult o confesiune, o dialectică și, într-o oarecare măsură, o psihanaliză avântă-lettre, a fost scris acum două sute de ani nu de pe poziția contestării divinității și a instituției catolice, cum pare să-i închipuie Rivette, (în a căruia atitudine recunoaștem pe francezul mediu al zilelor de azi, îndrăgostit de o constatație ineficientă, grătită și ridicolă, adevărat spirit copilăresc de contradicție) care a proiectat în opera lui Diderot tocmai această *contestare* cu totul străină de ea. Nu, Diderot era un filozof și un artist prea adine ca să conteste o idee, cu atât mai mult una atât de complicată cum e ideea de Dumnezeu. Opera sa, care a pus în discuție caracterul unei instituții, reprezintă drumul sinuos al unei conștiințe „între credință și tăgădă”, Suzanne Simonin, a cărei realitate psihică și carnală scriitorii a realizat-o cu mîna de maestru, e totuși în primul rînd esențializarea unei cotituri sufletești, e conștiința și am putea spune chiar, conștiința catolică surprinsă într-un moment de criză și de autocercetare. Simpla respingere a lui Dumnezeu ca neverosimil, ori a bisericii ca sufocantă și nenaturală, nu e destul pentru a cuprinde semnificația lui Diderot, dar din păcate filmul lui Rivette nu evocă mai mult. Nici filozofia familiară a tineretii și care își cere drepturile! nu e deajuns ca să explice bravura enormă a fragilei călugărițe. Acesta

sînt însă concluziile care se desprind din filmul lui Rivette. Iată o mare dramă psihologică și spirituală adusă pe terenul explicației medicale și a științei comune.

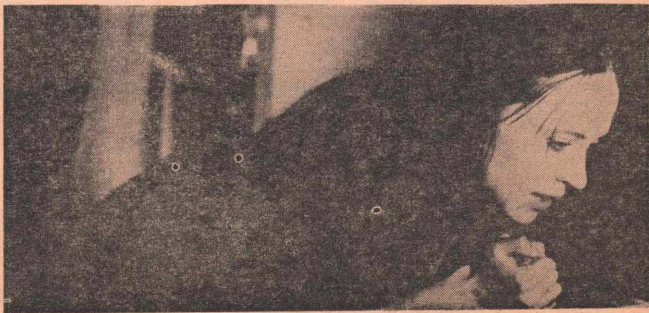
Anna Karina, a cărei frumusețe nu a reușit să devină interiorizată și spirituală, ci numai imfatică, nu reprezintă de fel marele simbol al lui Diderot, așa cum nici celelalte personaje nu sînt esențele care în carte se cheamă și își răspund la perfecție (tristă, de pildă, ratarea personajului posedat, redus la o biată stareă concupiscentă, tristă ratarea preotului care încearcă să o salveze pe Suzanne Simonin, superficiale figurile de prelați, ce reprezintă sub condeiul lui Diderot o specie plină de semnificație, anonime cele ale părinților, care pot fi țărăși o sursă de față mediatice). Evoluția ei în film e contradictorie iar rădăcina acestei contradicții nu ne e dezvăluită: de ce, în fine, scăpată din zidurile sufocante ale mînăstirii, se comportă tînăra atât de ciudat, dezgustată de lume, stăpînită de o androfilie care plină la urmă o duce la moarte? Lipsa de profunzime și nefirescul, combinate cu lipsa de personalitate a camerei de filmat, cu anonimul procedurilor formale, nu pot fi compensate prin picturalitatea cîtorva exterioare, nici prin sporadică onctuozitate a repliei cîlor.

Diderot, cu epusneam, nu contestă o idee, ci o contempla înfil, iar apoi o trecea prin filtrul analizei, pîsa trîndu-și stima față de ea, oricît de orgoliosă ar părea inteligența și retorică lui. Acest proces intelectual nu stă însă la baza filmului lui Rivette, care, pe prestigiul unei mari opere și pe popularitatea unei vedete, a construit un film benign, nicicum capabil să zdruncine instituția catolică, cum părea să înșueze tot scandalul, cu bune efecte publicitare, ca a precedat difuzarea filmului în Franța.

Petru POPESCU

Iulian MEREUȚĂ

Rivette versus Diderot („Călugărița”)





# Urmărirea

## Pro sau Contra

Aminind de scandalul stîrnat în Franța la lansarea filmului lui Rivette, să spunem că nu a pus în discuție criterii artistice, ci a reluat dialoguri vechi de peste 2 secole — demni și antidemni — mulate pe o nouă actualitate. Fără a contesta exacta apreciere a filmului de către cronicarul său, o precizare se impune: Razaarea de către Rivette a „Călătoriei lui Diderot sa produs la un nivel elevat. Monotonii cinematografice sau chiar acele discrepanțe între personaje-idei ale dezvoltărilor distului filosof și simplificatoarelor caracterizate filmică ad loc într-o ambianță cu adevărat artistică, generatoare de frumuseți și de înțeleșuri optime. Acestă experiență epușă, o unulă dintre regiunile care au lansat Nouul val francez de ieri, nu este totuși o întințire de pierdut.

A. D.

## Urmărirea

\*\*\*

Producție a studiourilor americane. Regia: Arthur Penn. Scenariul: Lilian Hellman. Imagini: Joseph LaSalle. Roluri: Marlon Brando, Jane Fonda, Angie Dickinson, James Earl Ray, Miriam Hopkins, Janice Rule.

Numele lui Arthur Penn a căpătat o neobișnuită sonoritate, o dată cu „bomba” anului 1968, marele succes de public „Bonnie și Clyde”. Cum și de a avut parte de atîta atenție acest film care, deși reușit, totuși nu e o capodoperă! Probabil pentru că a fost filmul momentului, nu o apologie a gangsterismului, așa cum au susținut gălăgios unii în chip superficial, ci o tristă baladă a inocenței ucigătoare, ferocitate baladă a unui înfrînt protest înscris, destinat de început de secol, destine de sfîrșit de secol, destine și cauze. Departe de noi însă gândurile de a afirma că Arthur Penn ar fi un artist sociologizant. În „Bonnie și Clyde”, ca și în mai vechiul „Urmărirea”, el este un psiholog lucid și abil, interesat — în limita conștientelor comerciale de rigoare — de latura instinctuală a omeneșului. Prin această verigă, amîndouă filmele poartă la nivele diferite, apremptă aceluiași autor.

În „Urmărirea”, deși eroul protagonis este seriful cel drept și curajos (Marlon Brando), personajul central este victima, tinărul pînă de viață care în primul cadru al filmului scapă din bălta pînii îndreptate spre el, pentru ca în ultimul cadru să cadă, alina din urmă de al glonț. (În fond aceluși). El a fost de la început pînă la sfîrșit victima unor circumstanțe. Frica amicală a unui martor l-a făcut să ajungă în înch-

soare pe nedrept. Orba dragote a unui tata pentru fiul său l-a dat pe mina multimei, și odată mulțimea dezlănțuită, intră în joc violenta. Astăzi, violența, mai mult sau mai puțin extirpabilă de către divinitate, moșnește. Iși așteaptă doar pretextul care să-i justifice ieșirea la suprafață. Astfel o mustrațoarea voluntară și un jure vizionar provoacă un „jell” entuziast și marea începe: o voce albă zice „a furat, mi se pare” și pînă să fie sigur, însăși nu mai poate fi oprit. Tot astfel și în cazul nostru se anunță cu un timbru neutru că un tînăr a evadat și poate a și omorit — să se conțeteze. Dar e deja inutil; urmărirea început; tăvălugul psihozilor de masă calca tot în calea lui și strivește în numele justiției, într-o ocrotire a oamenilor; acționează împotriva criminalului, împotriva poliției corupte. Și la urmă, chîd se numără cadavere, nu are nici un sens să mai dovedești că poliția nu era coruptă, că acuzatul era nevinovat. Zdrobiți fizic sau psihic, toți cei ce s-au opus, au devenit victime; în făptăși se trezesc pară dintr-un vis urte. Forța mulțimii săpînă de o idee sau îndreptată spre un scop, este imensă, spontană și necontrolabilă. Ea poate realiza lucruri mărețe, revoluții sau civilizații. Dar însetată de violență, minată de instincte, cum o vede Arthur Penn, este o forță malefică; singura atîcțiune hăgădită de om este să fie ea acceptată de bună voie sau prin constrîngere, este resemnarea. Secvența incendiului în cimitirul de mașini nu admite replici idealiste. Este singura secvență exuberantă, barocă, spectaculoasă. Arthur Penn e un regizor coerent și nu prea vorbăret, care-și cunoaște căile și limitele de exprimare. În „Urmărirea” acumulează laconic fapte și detalii, sentimente și conflicte, relativ colorate, relativ firești, sub care însă crește o neliniște, crește pînă ce toate devin o unica încordare; din ea încep să izbucnească scurteri, înfruntări, lupte recente incendiului de adevărat relaxarea. Amplă, frumoasă și cumpănită totodată, ea cuprinde beția, delirul violenței eliberate. E ca o joacă; teme și bărbăți, bătrîni și copii, toți iau parte; cu fețe luminate și zîmbitoare, gălăgioși și entuziaști, singura crică pentru a sfîrșii este: „Pădă din milicilor nu trebuie să scape nici măcar pentru a fi condamnați: ar sta tot filmul. Expediția „justițiară” s-a transformat într-o jucidă cu mecanism ce nu mai poate fi oprită înainte de epuizare. Mai sîrșit, amîndouă pot să apară marea și reapărîrea în fața lui din filmul „Urmărirea”, Arthur Penn fi va înșetra pe Bonnie și Clyde cu infantilism și inocență și îi va înșeta „jocul deși violența”, pentru a protesta împotriva unei lumi de violență; dar, nici văzută în roz, lumea nu-i ajucă de cap.

Eva HAVA Ș.

## Cînd sună clopotele

\*\*\*

Producție a studiourilor iugoslave. Regia și scenariul: Anouk Vrdoljak după romanul lui Ivan Sibil. Imagini: Frano Vodușevic. Cu: Boris Buzacek, Pavla Vukajic, Boris D. Sernik, Fabijan Šovagovic, Ivica Vidovic, Branka Vrdoljak, Vanja Drach. Film distins cu Medalia de Argint — Moscova 1967.

Cu filmul acesta nu putem fi convențional ca un salut la o gâlă cu protocol, nici îngăduitor ca la față de un copil nedezvoltat. E atât de sincer, de spontan, de surprinzător de spontan, încît orice acrobatic stilistică ar pare deplăcută. Orice condescendență critică jigneste.

„Cazul” e desigur apărît în istoria ultimului război mondial. Un sat iugoslav — Kladare de Sus — se găsește într-o hîrtășală permanentă cu vecinii din Kladare de Jos, aflați sub dominația ustașilor, un fel de fasciști locali care se dedau pradărilor și omorurilor, oălăgînd țărani să se apere gospodăriile cu pușca în mînă. Istorie de partizanat! De unde au mai scos confrăți croniciari astăzi? E drept, la un moment dat traversăzesc oarecî doi camioane nemțești atacate de cîțiva kladariși înarmați ce iau și cîțiva prizonieri ca să-i schimbe în cele din urmă cu familia aflată în lagăr a unui activist politic din Zagreb trimis în stat respectiv. Dar asta! tot și nu văd de ce orice film desfurărit în acei ani ar trebui să fie un episod de partizani. Kladare și-a scris o singură dată, în felul lui hazos și tragic totodată, istoria. Marea calitate a filmului iugoslav — nu capodoperă desigur, dar cu totul original — este această retrăire cinematografică de o totală sinceritate, fără prejudecăți literare-istorice. Într-un fel, privirea lucidă pe care marile filme poloneze au aruncat-o asupra trecutului, desenolind istoria, o face acum, într-un registru comic fără pretenții deosebite, dar simplu și emoționant, regizorul Vrdoljak, adaptînd jurnalul lui Ivan Sibil. Situați pe poziția unui nonconformism creator, autorii reușesc să schizeze un tablou omeneș, complex și uneori deconcertant ca înșăși viața. Un tînăr ustas trece de partea rivalilor săi din ziua de ieri, convingîndu-l pe familia să „dezerteze” într-un mod pe cel de comic pe atît de neașteptat (și înăbit) fratelui și apoi îl transportă în celălalt sat). După unii își strîgă înăbit de a deschide tirul invecitii caraghioase (dintre care cea mai gravă pentru un sat care suferă de lipsa de sîrme e înșușă „resărătorul”) și le cotește cu un fel de mînie duioasă, ca între vecini. Minie care abia în final, o dată cu moartea unui țaran vesel, se transformă într-un imprecacit-blestem ce atînge sublimul.

Clasă este și înșușă pentru acest film neșteptat, unde subțire cite știu în istoria filmului. „Clopotele” iugoslave tot ar merita văzute și aplaudate.

## Înt-o seară, într-un tren

\*\*\*

Coproduție franco-belgiană. Regia și scenariul: André Delvaux. Imagini: Claude Piguet. Cu: Anouk Almie, Yves Montand, François Bouleliers, Hector Camerynck, François Bogdan.

Estetica neliniștii. Moartea cu măjuscă. Mica moarte care e dragoste. Nelineștegere sau — precizarea Delvaux — greșită înțelegere a sentimentelor mai mult dect fatalitate incomunicabilități (în care belgianii nu cred, spre cîntec lui Camus și Bergman, Histerlinck și Resnais, Mörke și Jean Ray, totul într-un amestec ciudat de realitate minoșoasă și fugă în oniric, de apăsător flamando-burghez și neovaluare poetică a mitului orfice în care Euridice e cea care încearcă sălăvarea unui Orfeu-lingvist, lipsit de vibrație și înțelegere sensibilă a lucrurilor. Orfeu! modern nu poate fi înșușă de plătitudine-nouă cu lacrima, chinat stors în finalul filmului pe cadavru Annei-Euridice, pentru că înșușă înțelegerea lui via și dragoste rezidă în structura, în fibra alcăturii lui umane, nu în experiențele de viață și moarte pe care le traversează. De aceea nu cred în convertirea față a lui Mathias, așa cum cred suportorii lui Delvaux și autorul însuși. Aici mă despărt de el nu pentru că mi-ar place mai puțin înșușă, dar pentru că mi-ar place atît alfel, dar puțină pentru ceea ce are el etos și încert, dar nu apăsă simbolic. Datat și conchuziv. Mă pliticesc chiar tiradele banale despre moarte cu care se deschide filmul (sevența repetată teatrală ca prim-semnal al plonjării în oniric) și lunga confesiune din țară cu mîlății. Frambulul începe de adevărat unde simți, paralizant, traversîndu-și șira spinării, agonia sentimentului, răsăind ca o pulsație tot mai înțecată în convenționalul festin din casa Annei. Scena e de o frumusețe asată și totodată tulburătoare. Tonurile stăse cafenăurmi, ca un crepuscul de toamnă, înșușă un ultim holoc colorat: violetul pulverului Annei. E semnul morții sentimentului, unsi din simbolurile lui subtile în raport cu celelalte ale filmului, după care spaimă rudimentară din plandă, mimată de Mathias — Yves Montand — mi se pare foarte la iugoslav. E nevoie de tot acestu tip de osonoranalizărit care demontează mișcările pieșele, dilată timpii prin imecabile construcții de montaj, înșușă savanță suspensivă în coloză de „păzite” care spaimă neliniștitoare și semnale surde, de timpane ale destulului — pentru ca toată simbolică descindere în infern să capete mistor.

Fetele actonilor — doi din ei — sînt infernal de pliate. Yves Montand ține neliniștii ca într-un film mut. Celbruț autor de teatru, Camerynck, este un bănc, cu un anticăr elandez; doar duritatea adolescențului Val poate fi antrenată, cu



Vă recomandăm să vizionați:

capodopera  
neapărat  
pe răspunderea noastră  
pe răspunderea dvs.

\*\*\*  
\*\*\*  
\*\*\*  
\*\*

succes, în acel dans al morții din hucul fără nume. Pătrunzând în orașul pustiu cu străzi medievale ce-ți par familiare, dar peste care plutește un aer bizar de sfârșit de lume, parcă te simți din nou invădat de vraja malefică a poeziei lui André Delvaux. A pictorului, a compozitorului subtil — Delvaux.

Chipul Adrianei Bogdan reflectă într-adevăr misterul și ripășes mesagerului morții. Dansul Moirei electricează ecranul printr-o lăcudă gradare, înalțare de planuri. Toate scenetele în care apar Anouk Aimée — această Nefertiti modernă, la care secolul nu lucră întru desvîșire și grației spirituale — sînt de asemenea fascinante. Ochii ei zăvorști în neînști, înțîlnind doar omenii-oglinzi care nu-i restituie decât chipul nu și frîmintarea, sugerează universuri fără ecou. Delvaux a făcut însă greșala să-și îndrepte atenția nu spre Anne, ci spre un Mathias-Montand lipsit de orice surpriză interioară. Și atunci filmul se destramă ca o feerie la cîntatul strident al cocoișilor.

Alma DAN

## Pro sau Contra

Nici „pro” și nici „contra”, ci poate doar pe scurt despre filmul lui Delvaux așa spune că el recomandă un cineast sensibil și cultivat. Dar filmul său, al doilea pe care-l realizează, „Intr-o seară, un tren”, poartă amprenta tuturor căutărilor și defecțelor unui începător. (În mod paradoxal aceste lucruri sînt mai evidente la al doilea film și nu erau vizibile la primul).



Un mit flamand („Intr-o seară, un tren”)

Cineastul belgian pare că ar vrea de fapt doar să spună tot ce ține și să transmită tot ce simte și imaginează pe marginea unui foarte oarecare conflict. În care convătură a doi soți n-a ajuns să depășească stadiul unui simplu pact social spre o deveni și unii umani. Două personalități reprezentă ale, ca în viața de multe ori, două dramuri, două lungimi de undă care se interferează cheadă, nu se contopesc nicicînd.

Autor al unui film, de debut, acela remarcabil în adevăr („Omul cu cranial-ras”). Delvaux folosește aici

mai ales o extraordinară de eficace bandă sonoră care devine un fel de mijloc de izolare psihologică a personajului în fața mediului, alături o prelungire senzorială în natura înconjurătoare. Prin tăceri, ruperi sonore, sau printr-o subtilă variație de intensitate sonoră ambiantă se subliniază, de fapt, izolarea psihică a eroulor sau încomunicarea dintre ei.

Că despre film, priviți sub raportul lui stilistic, am spune că el este dispusat de pasiune una lucide portretizări și aceea a unei foarte poetizări, a unei simbolistici (mai ales în a

doar jumătate a filmului), cînd se încearcă trecerea dramei de pe eroi pe cadrul ce-i găzduiește, cadru luat ca o reprezentare malefică, ca un univers de prosteviri ale unui destin implacabil. Dar scos din cadrul realității, al povestirii cinematografice directe spre a fi trecut în acela de unei reprezentări simbolice, filmul pare că pierde însăși continuitatea povestirii; e ca și cum lucrarea înțepă într-o limbă și continuă în altă, ar stîlul relatării directe ar fi înlocuit cu o relatare a unui martor.

M. AI.

## Am mai văzut...

### „Roșu și auriu”

\*\*\*

Producție a studiourilor poloneze. Regiz: Stanislaw Lenarowicz. Scenariu: Stanislaw Grochowski. Imagine: Czeslaw Swirca. Cî: Jadwiga Chojnacka, Zdzislaw Karczewski, Wieslawa Niemicka, Jerz Block, Alexander Dowanowski, Wiktor Grochowski.

Un film delicat, un film de sugestie, de atenție notorii psihologice, de investigație sufletească.

Intr-un orașel oarecare din Polonia, orașel care în timpul săptămînilor rămîne populat doar de vîrstnici și copii, apare un bătrîn, un bătrîn care are drept singur bagaj o mică geantă de călătorie. Cu siguranță, de parcă ar cunoște locurile, bătrîmul intră într-o casă. Și de aici încolo începe, propriu-zis, pove-

stirea. Bătrînul lui, de fapt, locul sotiului plecat de mult de la casa sa. Li imită obiceiurile, felul de a fi, de a vorbi, de a se comporta în societate. Femeia, care se credea plină atunci văduvă, îl acceptă. Bătrînelul se face util. Și încet-încet devine intim în familie. Cu discreție, fără sentimentalisme de prisos, realizatorii analizează viața de toate zilele a acestui cuplu. Ogînda care reflectă totul este orașelul de vîrstnici gură-livi care trăiesc mai mult în lumea amintirilor. E o ogînda care nu iartă nimic, care mănește ca un microscop defectele umane. Și iată că într-o zi, bătrînul vrea să aștrice jocul”, să revină la azilul de vîrstnici plecat. Dar femeia nu acceptă. Și ignat, întors din drum, rămîne, pentru totdeauna la casa care acum devine a sa.

Povestea, așa cum am văzut-o, cu lirism și cu gravitate ei, susținută de doi foarte buni actori, ea (Jadwiga Chojnacka) severă, autoritară și totuși capabilă de duioșie;

el (Zdzislaw Karczewski) oarecum timid, cu gesturi nehotărîte dar spiritual, inteligent — dau filmului acea notă de firesc, acea doză de sensibilitate care să-l facă să fie receptiv cu emoție de către spectatori.

M. I. RACOVICANU

### „Noapte cu ceață”

\*

Producție a studiourilor DEFA-Berlin. Regiz: Helmut Nietzschke. Scenariu: Heiner Rank, Helmut Nietzschke. Imagine: Wolfgang Pietsch. Cî: Peter Borgelt, Günter Schoss, Hanjo Haase, Gisela Süttnor, Inge Keller, Hans-Peter Minetti.

Principalul vinovat de fals în faful film polițist „Noapte cu ceață” este, desigur, regizorul Helmut Nietzschke. A remușată de la bun început la vervă, la ritm, la

mister, pentru a construi o anchetă cuminte în jurul a cîteva personaje — asasinii posibili ai unui student.

Sondajul psihologic — al cărui unic obiect interesant putea fi medical bănuț — este și el repede abandonat; mobilul unei presupuse crime din gelozie este o femeie oarecare, lipsită de acei farmec absorbant, care ar fi putut face din ea cauza credibilă a asasinatului.

Doi polițisti leneși, lipsiți de orice inițiativă, de suplețea gîndirii, lipsiți de pasiune, mîna grozi o anchetă prea lungă, așteptînd ca adevărul să își singur la iveală. Nici o iscodire, nici un chip enigmatic, nici o surpriză pe întreaga suprafață a ecranului (44).

Un film polițist ratat nu prin ignorarea regulilor genului, ci din lipsă de temperament, din lipsă de pasiune. Decel un fals film polițist, fără tensiune, fără nerv, cenușiu.

Doina BOERIU



Malaxorul  
televiziunii  
înghibe  
cantități  
enorme de  
peliculă.

Fără  
o riguroasă  
selecție,  
telespectatorul  
riscă o  
indigestie...

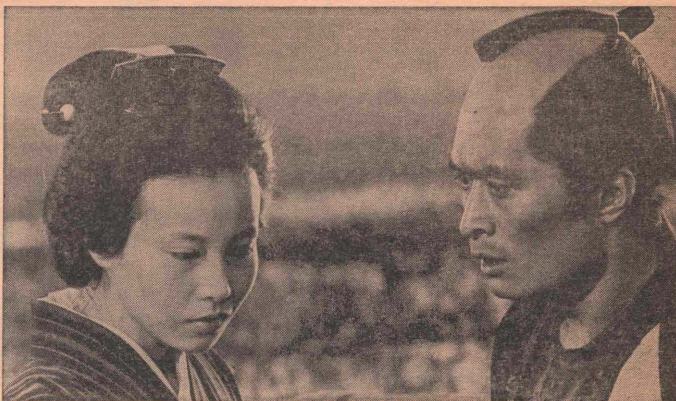
Foamea de peliculă a televiziunii crește nelencet; ea devorează acum cantități pantagruelice și, ca și la celebrele oșpete rabelăiene din tinutul Gastrolatrilor (unde se consuma la un singur prinz cele mai năstrucnioase și felurite merinde) și în malaxorul uriaș al atît de micului ecran intră lunar filme americane vechi, filme mute cu comici vestiți, filme sonore cu tragedii, filme engleze de epocă, seriale scandinave pentru copii, glume poloneze într-un act, evocări ale secolurilor războiului, documentare cavernoase despre istoria mușilor și ripelor, documentare făcute în muzee, în parcuri, pe acoperișuri, subiecte rapide despre burocratism în înșămînțarea artificială a găinilor și viața lui Hitchcock povestită de el însuși.

Cît se programează, cîtă selectivitate și cîtă cultură veritabilă guvernul această erupție cinematografică, e încă greu de spus. Cert e că ne aflăm în momentul cînd Televiziunea începe să realizeze filmele cu Cinematoca, Telemuzul și la înțelesul jurnaliului „Actualitatea în imagini”, teledesenul animat să bată cu cîteva lungimi desenul animat de pe ecran, iar filmul de divertisment, teleportretul, telefotoletonul, evident serialul, să se afle singure, fără competitori, în arena interesului public.

Să acordăm, deci, cuvenita atenție sporită filmului la televiziune.

#### Sub semnul celor „trei stele”

Încă o dată, nu manifest nici un fel de superstiție cu privire la emblema „trei stele” prin care teleredactorii doresc să ne hipnotizeze — *eh, mihi, ficlindne* — să cîdem în tranșă la proclerata unor pellicule adevărate forțe domestice. „Eterna Eva” are, e



Un ritual fascinant: „Barbă roșie”

adevărat, „trei stele”, dar și pe firma mental real sînt fel de fel de aștri, depinde și de constelația din care îi detasezi, de luminiență, distanța de pămînt și altele. Scenariul, inconsisitent, despre-o călătorie morganatică prezidată de un bogătaş bun, ce se destinde copilăriește, cu acea undă de paternitate duioasă pe care i-a acrodit-o cîndva rechinului, în viața particulară, Irine Nemirovski, se epuizează lute în plerict. Doctorul trăs pe sfoară de bolnavul solitic, ce și ascunde țigara sub plapomă, descinde din crepusculul comediei dell'arte, Deanna Durbin are o murtiporă simpatică, dar vocea cu care voia să-l răpicească pe Stokowski are azi pentru noi o valoare de footeacă pentru copii. Charles Laughton nu se simte chiar la largul său; doar din cînd în cînd, un zîmbet aminteste de Henric al VIII-lea sau o încapăținare mucalită de „Admirabilul Mr. Ruggles”.

Cei drept, țesătura de încurcături mărunte e destrămată cu bun simț la mijlocul filmului, nu la sfîrșit, iar climatul de bună dispoziție și fericire ducegă în stil californian e ironizat — vag, suav, dar e ironizat — măcar cîteodată.

Merita, evident, să-l vedem pe Laughton. Oricum.

#### Dezintoxicări oneste

„Apa de ploaie” al lui Fred Zinnemann are zece ani vechime. Regizorul, german de origine, transplantat în America, a început prin a fi documentarist; unul din cele mai bune filme ale sale, făcut în Germania postbelică, era un semidocumentar. Caracteristica aceasta e relevabilă și aici, unde documentar — ca și zic așa — e chiar demonstrația didactică despre ravagiile toxicomaniei.

Orașul mereu sumbrou, casa cenușie de cărămidă rece, scara strîmbă, ascensorul sordid, localurile care parcă exhală mirosuri rîncede de mîncare și parfum amestecat cu sudore sînt, negreșit, operă de documentarist exersat.

Zinnemann a fost obsedat de fenomenul clăustrării sub imperiul unei mitologii fizice sau morale. El a împintat însă, cîndva, motivul într-un teritoriu de vaste implicații, în „Omni” (sau „Fostii oameni” cu Marlon Brando) chiar și în „Amiata mare”, în „Apa de ploaie”, demonstrația e crudă, efectele morfinei sînt analizate mai mult clinic, traficanții apar îngroșați pentru a provoca neapărat repulție. Amintirea războiului din Coreea e notată discret și ca o determinare laterală a suferinței eroului, ce s-a deprins a se droga în circumstanțele spitalului american de campanie.

O privire benevoitoare ar putea descoperi o anume problematică a frustrării individului în bogiile materiei oraș — căci în afară de cazul patologic al fiului, e și eșecul tăcut de a-și reface viața, apoi drama copilului care a fost lipsit de tandrețe, sau cea a femeii chinuite de absența desătușată a bărbatului; o atare problematică, precum și tentativa regizorului de a reface itinerariile pe care a dobîndit cîndva reputația, căpțează parcă mai mult decît problema medicală — e drept, cu ecouri grave peste Ocean și meritînd chiar un film subvenționat ori măcar încurajat de comisia contra stupeficanților — dar încă rîu generatoare de valoare estetică fundamentală.

Actori tot atît de binevoitori pe cît de medicii au luc at constințioasă sau bagheta unui artist de verificat meșteșug; avînd azi 62 de ani, el ne mai poate oferi surprize, ca odinioară, cînd înfîntîndu-se în propria machartismului a dat o capodoperă.

#### O moarte ultimă

Stevenson, scriitorul care l-a fermecat pe mulți, copii și bătrîni, care l-a entuziasmat pînă și pe Proust, plăcuter într-adevăr popularitatea — pe lîngă „Comara din Insula Filaflor” — cu „Ciudatul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde” (1886), povestire fantastică în spirit manicheist, afirmînd latența răului și puterea binelui, ambele aflate într-un echilibru mereu răspîndit în filiația ficțivului om. Rețușat, patigătat, pligătat, răspîndit cu un enorm succes, ale cărui unde l-au sensibilizat mai tîrziu și pe H.G. Wells, istoria aceasta l-a cucerit repede pe cinești. Murruu a fost, se pare, primul (1920), dîndu-i rolul principal lui Conrad Veidt. Rouben Mamoulian, care fusese regizor de operă, a tratat povestirea într-un stil teatral în „Bestia” (producție americană), folosindu-l ca interpret pe Frederic March. Victor Flemming (1883 — 1949), care ne-a reopovestit surprinzătorul „Vrajitor din Oz” nu s-a mai răgăsit aici. În ecranizarea după Stevenson, deși s-a bîzuit pe trei actori adevărați: Spencer Tracy, tinăr, gracil, ferm, Ingrid Bergman, cu acel memorabil farmec jovial care îi e atît de propriu, și Lana Turner.

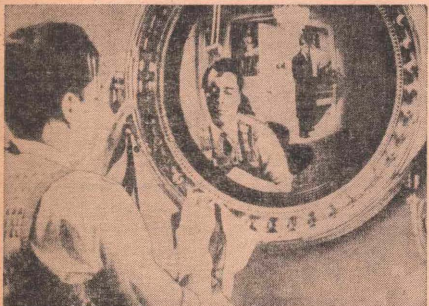
Poate că rolurile feminine ar fi trebuit invers distribuite, poate că pe lîngă realizările estetice transformate, ar fi fost nevoie și de largirea considerabilă a cadrului (filmul a fost făcut exclusiv în studio — și încă un studio zgîrcit dotat.) S-a mai întipărit că împotriva aceluia fantast romantic înfrîntat care l-a creat pe dealul doctor Jekyll și împotriva regizorului însuși, filmul a capătut un aer poezic de proclăa presbitariană și o desfigurare convențională de figură de la muzeul Grigore, acționare de mecanisme din secolul XVIII, în acest



# PELICULA



O ocrină fascinantă: Marilyn Monroe („Stația de autobuz”)



„Un regizor fascinant: Losey

aer cam stătut, mi s-a părut că auz zborul de pișă al unei molii.

Cel mai notabil fapt al seriei a fost prezentarea absolut înodată, incredibilă a crăncii, care suridea profesional exact unde nu trebuia, dorind, pe deasupra, prin lectură „furată”, să ne lase impresia unei compuneri personale.

## Formule de eprubată

N-am înțeles în nici un fel ce o înseamnă „Mozaic cinematografică”, rubrică de buchețe, cu funcționalitate misterioasă și alcătuire poncică. Poate că ediții ulterioare vor aduce la murmur.

În seara aceea dinspre sfârșitul lui noiembrie, când Alice Mănoiu a vor-

bit cu căldură despre Andrezej Wajda, regizorul în cauză ne-a produs o număductă dezamăgire, cu schechul intitulat „Conglomerat”. Stanisław Lem e un notoriu și autentic umorist polonez. Wajda e un veritabil și exim de interesant cinostat, Bogumił Kobielec e unul din cei mai merituoși tineri actori de comedie, filmulețul lor e însă o glumă lincoasă. Din nobilia și tulburătoare idee a transplanturilor s-a născut un homunculi compozii, cu trup de bărbat, organe de cîine și apucături de femeie, care provoacă un dezgust definitiv. Ambianța dorie fantastică pare lucrută de dilanțanți, cu jumătăți de obiecte și unghiuri obtuze, montajul e dominat de improvizatie, mișcarea e de un caricatural disacelificat. Rezonanțul, un avocăt, intră într-o dilemă, pe urmă într-o trîlămă și

apoi într-un fel de poliemă încurată ca în spectacolele de revistă de demult, unde Nicolăide demonștră (dar cu haz) cum prin căștorii repetate între rude, părinți și copii vitregi, un personaj reușea să devină propriul său bunic.

## Să ocerotim dropiiile

Am așteptat cu emoție documentarul (creat la „Sahia”) despre dropii, pisări în legătură cu care se aminteste totdeauna că le-a citat Alexandru Odobescu în „Pseudokyngetikos”, că sînt poreclite de localnici „mitropolișii” și că sînt din ce în ce mai rare.

Alte de altfel comunică și filmul lui Constantin Budișteanu. O luptă între doi dropii e filmată de la aproximativ un kilometru — în așa fel încît avem permanent senzația că e vorba de un singur exemplar înfuriat, văzut dinspre coadă — iar un ou în germinare e filmat atît de aproape, încît nici nu poți să vezi de spărgîndu-se coaja că puiul se și plîmbă prin ierburile Bărăganului.

Nu vom pricepe niciodată tristețea Jilavă a comentariilor la filmele științifico-naturale produse de studiuul „Sahia”, deși era timpul, de atîta amar de ani, să ne obișnuim cu ele. În plus, aici, textul e roștit ca o lămâie de călîreț la moartea călului tubit; aceeași imprună cu plăștile care pleacă și vîntul ca culcă ierburile stăpîni produc o stare de spirit de-a dreptul catastrofică.

## Diurnul în grandooare

Punctul cel mai înalt al programului cinematografic al televiziunii în perioada de care ne ocupăm l-a constituit „Barbă roșie” (în japoneză „Aka Hige”), film creat de Akira Kurosava în 1964. E istoria unui medic generos al cartierelor sărace și, mai mult decît atât, istoria unor vieți sufletești foarte bogate și dense în medii umile. Desfășurăm cotidianul, teluric și sînt povestite drame diurne, filme are zborul unei mari epopii istorice. Ca și în alte capodopere ale acestui mare artist universal, există și aici un hierarhic impunător, valorind suferința, generozitatea, curajul, căința, pasiunea — pînă la incandescentă. Femeia care și narașază, zguduită de plîns și încredințată disperării, năruirilor în fața medicului, încremenit în îndurerată tăcere, ca un zeu de bronz, captiv o figură legendară. Școala japoneză excelează prin riguroasă științifică, dar Kurosava e însăși noțiunea de stil. În „Barbă roșie”, particularitățile stilistice sînt remediate cu rafinament, studiate cu tenacitate și înscrise cu decizie în metaforă.

O poezie aspră aureolează epica unor mai săracă decît puterea evocatoare a cinastoului. Tonurile sînt moderate, timbrul vocilor pus între distonanțe care nu pot fi depășite, mișcarea măsurată cu compasul, și cu toate acestea, impresia de specific și autentic e covârșitoare.

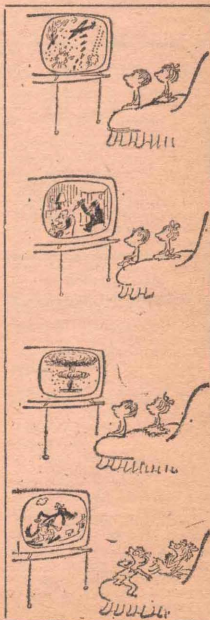
În jocul destinelor se amestecă, exploziv, elementele naturii. Un curentur departe în chip ciudat doi

oameni care se iubesc; o alunecare de teren declanșează o confesiune tragică; o ploaie de uragan contrapunctează moartea izbăvitoare a unui bătrîn părăsit. E aici, poate, ceva din credința străveche a orientailor în puterea germinativă dar și distrugătoare a pămîntului și în reintrarea ființelor în circuitul vieții neovit al elementelor.

Expresia omului e totdeauna nobilă și fapta nimbă de sacrificiu. Fiecare se întoarce asupra propriei sale vieți, cu o atitudine intransigentă, profund morală. Nimeni nu se absoală pe sine. Hotărârile sînt puncte de discontinuitate în existență și nu se revine niciodată asupra lor. Fapta intră în om, în toate fibrele sale, ca seva copcșului pînă la cele mai subțiri nervuri ale frunzei. Surparea individului se produce inevitabil iar înălțările nu capătă niciodată suportul dulcesc al certitudinii absolute.

În acest context uman, de meditație gravă asupra unor evenimente răscolitoare, o muzică secretă plutește în aer și se presimte pulsăția ritmului, bătut parcă de inelul ferm al regizorului într-o membrană de tobi sacră. E o atmosferă de ritual: se oficiază pentru om, în odăile unei arte foarte înalte și definitive, ale cărei înțelesuri se păstrează veșnic fascinante, prin măreție — privilegiu ei primordial.

Valentin SILVESTRU





# Criniciu

## Cronica spectacolului

### „Băru și viciul nostru secret”...

„Produsul cu care cinematograful francez ne-a obisnuit în ultimul timp nu este desigur ceea ce s-ar putea numi un film polițist; mai degrabă un gen aparte, un fel de comedie în care toți se joacă de-a hoții și vardiții, înuți și mai spunem că justiția, recte poliția, este cea care triumfă! Cei Bani luptă pentru Bine, cei Răi sînt în Șubla Răului. Dacă, din întâmplare, o persoană simpatică s-a rătat de partea celor răi, ei se va regăsi pînă la sfîrșit și va trece în tabara virtușilor. Nici un fel de enigmă polițistă: se joacă cu cărțile pe față. Se călătorește mult; pe jos, cu trenul, cu călătorește mult; pe jos, cu trenul, cu vitezoșii ambarcațiunilor, cu avionul sau helicopterul și mai ales cu mașina. Viteza maximă e de rigoare. Se manipulează tot felul de arme, mazărele se înfășule; se sparge tot ceea ce poate fi spart (inclusiv capete); se incendiază tot ce se poate arde. Și la sfîrșit, Făt Frumos culege din mijlocul ruinelor femeia cea mai frumoasă... „The Saint” — vor spune unii. Nu, fiindcă genul de care ne preocupăm mai prezintă și niște tipuri grași care se agită fără încetare, care se bagă peste tot și strîcă toate și care rostesc vorbe de spirit foarte gustate de marele public: aceștia sînt desmedici degenerați ai valeților din comedia clasică. Cume și fiirec, subalternii sînt eroii, purtor ispravilor, sefi au un aer blănos, par puțin derutați în fața infamiei „brietilor” lor. Cit de presă „bietii”, mon Dieu! Irezistibili în fața femeilor, nu sînt mai puțin irezistibili în fața bărbăților inamici, pe care-i combat „sans trêve ni repos”. Eroul nostru minuieste armele la perfecție. Împarte cu dăruire pumnii; judo sau Karate nu mai au pentru el nici un secret, n-are nici un rost să-ți enumerăm însușirile pozitive: le are pe toate... Spiritul galic care plutește peste toate nu reușește să ne facă să uităm „polițierul” lui cumeșcace care ne pune cu sufletul la gură și cu gîtul întins — peste umărul scuturii din față. Criticat cu asprime de către oricine, își da ostentiv să se mai gîndească și la asta, genul încriminat rămîne totuși plăcerea noastră, viciul nostru secret. Dar nu l-am putut plăci D.R.C.D. F-ului dacă ne-are oferit asemenea produse mai cu zgrîncire. Tot ce e mult...”

**I. ALBU — STĂNESCU**  
student — Filologie  
București

### Corabia nebunilor

„...Am văzut un film bun — chiar dacă dinul Suchianu (rog să mi se ierte obraznicia) mi-ar spune că e un film mediocr, și îndrăznesc să spun că nu-l cred. (N.R.: după ce citim: D. J. Suchianu nu spune altceva decît dumnoavăstră despre acest

film). „Corabia nebunilor” e unul din cele mai frumoase filme ale acestui an... NU, nu cred că oamenii de pe ace corabie erau nebuni. Era realitatea înșăși văzută cu ochii minții — cum spune foarte bine un moment dat... Un grup de oameni pe o navă, o părticică din lumea asta mare; fiecare om cu universul lui — și mai spunem de altceva ori că sîntem la fel...”

**V.T. STUDENTĂ**  
Inst. Studii economice  
Cluj

„... Vapourul acela e aidoma unei „Arce a lui Noe”, în care se lubeste, se trăiește, se îmbrățișează, se moare. Mai mult ca niciodată, mai acut ca niciodată, vrea să alături începutul — sfîrșitul, speranța — dezamăgiri, nou — vechiului. Aici, printre valuri, s-a instaurat imperiul dragostei. Aici adevărul a căpatat îndrăzneala mării, ascuțimea vîntului și implacabilitatea furtunii... Și apoi, în port, viața s-a reluat cursul normal, fără amintiri și fără regrete, cu neșărea caracteristică trecerii timpului...”

**LILIANA JINGOVIU**  
București

„... Un monstru, un înfirm dă cortina la o parte și ne invită alături de el să uităm anii de la Christos. Începe pentru a privi un spectacol fără început, fără sfîrșit, pe care cineva odată a îndrăznit să-l numească... Nu descoperim într-o privire, într-un gest și tresărim cu spașă pentru a nu ne recunoaște cineva pe noi, cei ce-am întors spatele cîine sau am cedat privirea caducă imediat ce ne gîndim că ne gîndim că ne gîndim să se clar că noi sîntem buni și sociali, Clătăm încă iubirea, clătăm pe-un alt, clătăm ceea ce nu există, pentru că aceluia ar trebui să se nască odată cu mine, să trăiască alături de mine, pentru a mă cunoaște, iar eu pentru a-lubi. Locul înțig mine va fi întodeaua liber...”

**ION MANEA**  
Str. Moviile 36  
Galați

„...Dacă veți întreprinde cumva vreo anchetă pentru stabilirea celui mai bun film văzut în 1969, cer permisiunea să vă spun că pentru mine acesta a fost „Corabia nebunilor”.

**LIVIU MAXIM**  
Inst. Științe Economice  
București

„... Trebuie recunoscut că publicul nostru — mare amator de filme — se înfîmșează destul de rar cu un film bun ca acesta: „Corabia a nebunilor”. Și cine este acest uluitor Oscar Werner? Prezentaj-i mai pe larg...”

**GINA POPA**  
Str. Vigoniei nr. 6  
București

N.R.: *Voi prezentăm*: Născut la Viena, la 13 noiembrie 1922, a debutat pe ecran în 1938, în filmul „Bani cad din cer”. Cooptat foarte tînăr, încă din 1941, la Burgtheater, el își continuă paralel cariera de actor de teatru și film. Specializat în Goethe (Egmont, Torquato Tasso) și în Shakespeare (Ham-

let, Henri IV), el s-a dovedit a fi un actor foarte modern. În film, desigur apare și o revelație, a fost foarte destul de rar. În 1955 joacă alături de Martine Carol în „Lola Montez”. În 1964 face senzație în „Jules et Jim” al lui Truffaut. După succesul din „Corabia nebunilor” (1965) este solicitat mai des: joacă în 1967 în „Fahrenheit 45°” de Truffaut alături de Julie Christie și în 1968 în „Pantofii pescarului” alături de Anthony Quinn.

N.R.: *Acești elogii pentru Werner în scrisoarea Magdei Ardelen din Arad.*

„... S-a scris mult despre „Corabia nebunilor”, poate mai mult decît merită. Este desigur o realizare corectă, de o mare acuitate în creionarea unor figuri de oameni. De la o înfășurătoare melodramatică între un doctor bolnav de inimă și o femeie trecută de prima tinerețe (excelent interpretați de Oscar Werner și Simone Signoret) și pînă la marile necazuri mici ale unei fete de 16 ani, Stanley Kramer face să defileze printre fața noastră o întreagă lume, numită nu știu de ce „nebună”. Punctul slab al filmului stă tocmai în această deflatură ostentativă a personajelor. Regizorul își pune întrepreri să apară la momentul oportun, să delibaze ceea ce trebuia respici caracteristic personalajului (cei drept într-un mod magistral) și apoi să dispară pentru un timp. Toată această întreprindere este prea corectă pentru a fi numită atât mare. Dar jocul extraordinar al interpretilor (cel mai bun mi se par a fi Lee Marvin și Vivien Leigh) aduce fiorul emoțional trebuitor”.

**ALEXANDRU MARCOVICI**  
Bd. Iile Piniile 37  
București

### „Soarele vagabonzilor”

„...Eroul filmului se plictisește îngrozitor în postura sa de cetățean onest; singura modalitate de desprindere din plictisul apăsător este schimbarea de ritm, leșirea din condiția cotidiană împusă. În fond, el este ca un copil mare care, în poftă a cadourilor primite la aniversarea sa, nu renunță la ideea de a tăia urechile leparului de plus, acțiune interzisă de cei mari. Temerara înfîmșură îl captează nu din mîsurte interese materiale, ci din motive mult mai „nobile”: el care afirmă undeva că „nu banii îl interesează, ci revolta” este atras de suprema tătăzării, de curajul morbid necesar unei atări acțiuni...”

**GEORGE VLAD**  
Comuna Ștefănești  
Buzău

## Din nou despre Leouch

„...Nu pot să-l iert lui Leouch faptul că siva făcut din eroul său un copil de 13 ani care se visează rătăcind printre jungla sau lupînă în cele mai înfricoșătoare războaie pentru faptul că l-a cre-

„În lumea asta, fiecare își are punctul lui de vedere care-l împiedică să vadă punctele de vedere ale celorlalți...”

VICTOR IUGO

tat mama, că a mincat cu două lingurițe mai multă dulceață decît firea îngăduit. Dar mai știți Poate că la 40 de ani poți ghini la fel ca la 13. În general, „A trăi pentru a trăi”, ca și „Un bărbat și o femeie” cuprind adeseori deozol de simple pe care în sine noastră le încuviințăm, dar cînd e vorba să discutăm despre ele, facem pe nebunii nîmdund-le „gașenițe”.

**ADRIAN IRIMESCU**  
Str. 1 Mai B1, F-21, ap. 38  
Tr. Măgurele

„...Nu cred că Leouch a folosit acele documentare numai ca decor — nu! Există undeva un paralelism între decor și evoluția acțiunii principale. Nu a dec or arată grozavie Vienaului, nu a dec or arată mercenarul, tălul unei fete, e întreprad căt omară și fetițe... Există undeva un paralelism între infidelitatea soțului și grozavie acestor documentare. Ambele au ca efect distrugerea omului, a sentimentelor lui, a încrederei în ceilalți oameni... Leouch este un sentimentalist umanist, iubeste viața și, mai ales, își iubeste iuberea.”

**MARGARETA IORDACHE**  
Str. E. Teodorou nr. 23  
Gralova

„...Claude Leouch este cel mai mare realizator de filme mute ale timpului nostru. Prăgat de zgomet și cuvinte, spectatorul contemporan merge la filmele lui Leouch pentru extraordinarele imagini și panoramice, în culori ce par adăvurate, în mișcări de cameră care-ți par medievale, acesta Leouch are același talentu său... Îngroșat de imagine și fotografie, el face puțin caz de rest. La Leouch istoria e pretext pentru imagine, muzica o subliniază, dialogul e mai evident și mișcare. Totul este fotogenic. Restul e o agreabilă umplutură”.

**STELIAN LOZNEANU**  
Str. Republicii 75  
Dorohoi

## Actorii noștri

„...Eu cred că regizorii noștri nu au încredere în competitivitatea actorilor români pe plan internațional. Regizorii noștri, în afară de cei români și filoniți, au obținut premii de prestigiu, au apelat în mică măsură la fotogenia unor acțiune străine arhiconcuse în speranța unei victorii străine. În afară de filmul va fi bine vîndut. Ai noștri au riscat astfel în multe coproducții istorice, dar acesta a sfîrșit din caracterul național al operei. În același timp, filmele noastre istorice cu vedete străine nu au avut parte de lauri deosebiți în străinătate — cel puțin eu nu știu să fi avut. Atunci cum stăm cu competitivitatea vedetelor străine? Silvia Popovici, Irina Postreanu, Margareta Pogonat, Ana Solescu, Ilina Tomorovanu — iată cîteva nume înregistrate care ar avea toate șansele de a deveni celebre în străinătate, dacă regizorii le acordă prilejul de a se afirma în filme bune, după scenariu bun...”

**MARIA ZORNICU**  
13 Decembrie 1972  
Timișoara





Din corespondența primită la „Curier”, se pare că „filmul sfârșitului de an” a fost „Corabia nebunilor”... Opțiunea aceasta nu ne întristează deloc.

● „Mă întreb: de ce actorii noștri acceptă orice fel de scenariu? Nu am auzit încă acum ca un actor român, fie el arătat al poporului, să fi refuzat vreun rol. Mi-ar face o deosebire plăcută să citesc de exemplu că Ștefan Mihăilescu-Brăila (talent excepțional, însoțit în filme medicore) a refuzat rolul principal într-un nou film pentru că pur și simplu nu i-a plăcut scenariu. Nu credeți că ar fi un semnal de alarmă mai eficace decât săliile goale în chiar săptămâna premierei? Mi-au răsunat atenția cuvintele lui Toronce. Stămp prin care acesta spunea că preferă să spele vasele sau dupămele decât să joace într-un rol care nu-l mulțumeste. Cu toată exagerarea, consider aceste cuvinte o dovadă de înaltă conștiință artistică...”

AUREL CANJA

Bd. Leontin Sălăjan 31-A  
București

## Dialog între cititori

„Problema” Delon...

Așa cum era de așteptat, opiniile critice ale cititoarei Elisabeta Hrișcă la adresa lui Alain Delon (vezi Cinema nr. 10/69) au primit o replică vie și mai ales discutoare din partea cititorilor noștri. Utilă a surlina că în meterezele de scrisori ridicate în apărarea lui Delon nu am întâlnit semnătura nici unui bărbat. Firește, nu vrem să deschidem nici o polemă în jurul apreciatului actor, cu atât mai mult cu cât chiar în răspunsul dat de noi cititoarei E.H. am subliniat că „problema nu ni se pare nici de viață, nici de moarte”. Totuși anunțăm pe această cale că-ți ținem la dispoziție scrisorile primite de la: Virginia B. — Odobotești; Alexandra N. — București; Nicolae Adina — București; A. Florenta-Ploiești; Anne Klösch — Sibiu;

Aurelia Popescu-București; D. Mariana — Fetești; Maria Negruț — Tg. Mureș (din „Valul” soșit pînă la 15 noiembrie 1969).

● Ca să spunem întreg adevărul — în problema Delon am primit o singură scrisoare de la un bărbat. Dar iată ce ne-a scris acest tovarăș:

● „Mă așteptam ca un alt nume de actor să fie ținta unui astfel de atac. Mă gândesc la Gemma — Wood, idolul țepăn al adolescenților. Îmi amintesc de o scenă dintr-un western-spaghetti (care? nu-ș putea să spun...) cînd imaginea unui autentic cadru de far-west încanta ochiul, dacă nu și inima; dar replica de duzină și mai ales mîlțica sus-nimulului Gemma au topit la rușea farmecul scenei. E trist să-ți vezi pe același Wood aplaudat în postura unui Gringo care ucide în câteva minute, cu isterie, zeci de oameni doar pentru a-și scapa propria-i piele. (E drept că mai era o zînbă pe acolo...) Hotărît lucru, trăim într-o epocă de răsturnare a valorilor, chiar dacă planeta noastră încăpucă încă pe laba maimuțelor... Ohi! dears-nu, never!”

M.O.

Student-București

Anti-Steiner

● „...La „Curier” nr. 10/69, citesc sfârșirile nu lipsite de inteligență a doi corespondenți care vor să-l absolve pe Steiner din „la dolce vita” de culpabilitatea sa. Amîndoi cititorii uita însă un lucru esențial: ei uita că cel care se sustrage de la bătaia vieții e de cele mai multe ori un las, un foarte mare fain. Cînd a apărut prima dată în film, avusem impresia că înfîlșez un om echilibrat; cu piciorolele pe pîmînt. Din picare nu-a fost așa. Steiner nu s-a gîndit că în urma lui rămîne o soție, un om. De ce nu și-a omorît și soția? Pentru ce a lăsat-o în viață? Dacă o omora, putea fi judecat ca un caz patologic. Îmi închipui că în filmul

Zîmbea cu aceeași seninătate, care se înțipărise pe fața cadavrului lui Steiner...”

DAN GOGLEAZĂ

Str. Lucașării 3,

Focșani

N.R.: Val, nu închipuiți prea multe. Mult prea multe!

Cine se simte jignit!

● „...Cittoarea Rodica Petrescu îi reproșează lui Ov.S. Crohmalnicu cuvintele domniei sale de un „saracism jignitor”. Întreb: „jignitor” pentru cine? Pentru producătorii acelor filme citate ca mostre de prostie pe peliculă? Pentru cei care ni le aduc în țară? Sau pentru cei care se înghesuie încă la ele? Scriind despre „căderile” acelor pelicule submedicore — criticul nu contestă existența de cozi la asemenea filme, ci își vedeza articolul ca un semnal de alarmă. Căderile sus-amintite ilustrează doar adevărul că în cinematografia, spre deosebire de literatură, unele opere produse nu poate fi camuflat. Cînd îi reproșezi lui Ov.S. Crohmalnicu că nu a citat în locul filmelor cu Sarita Montiel, Rita Pavone sau Norman Wisdom — alte filme „cu 20—30 de spectatori în sală”, sper că nu va referiți la „Noaptea” sau „Insula” (pe care-l consider campion al șalilor goale). Altfel...”

I. TORI

elev, Sebeș

## Tehnica și progresul

● „Știu o poveste cu un aparat de filmat care din prea multă personalitate artistică s-a proclamat rezistor și producător de filme de lung metraj, și-a angajat 10 aparate-actori și a făcut un film pe un scenariu propriu, intitulat „Acceptați adevărul”. Filmul, l-a prezentat în

cadru „primului festival de filme adevărate” din Hong-Kong și-a cîștigat premiul pentru „cel mai mizerabil film adevărat” din cîte filme mizerabile adevărate au existat (și n-au fost putine). De neacaz, și-a spart obiectivul, filocinul și cu o lentilă de sticlă ordinară. Apoi a mai făcut un film pe care l-a prezentat la al unuilea festival al filmelor mizerabile din Caracas și a luat meritele mizerabile pentru cel mai bun film. Interpretul principal, un aparat cu trei obiective, a fost premiat pentru interpretare neutră, cu excepționale calități tehnice. Acum se află în casa-muzeu a unui colecționar de cai verzi pe pereți pur-sînge. În fine, ca să nu lungesc scenariul, numai cine nu cunoaște progresul nu poate prognoza în cinema. Nenorocire, însă! Mulți cunoscători ai progresului fac filme cunoscute, regînd progres în materie de artă. Tehnica, domnule, tehnic!”

DAN ALEXANDRESCU

Str. Războieni nr. 22

Brașov

## Sîntem de acord cu opiniile cititorilor

I.S. — Ploiești: „...Nu am nimic împotriva comediei, dar în general comedie noastră sînt banale și fade”.

Eremie Stroia (elev-Bușteni): „...Să nu mai tratăm tineretul de azi la modul naiv și arhic, că nu prea ține”.

Adrian Popescu (București): „...Literatură este arta de a obține imagini prin îmbinarea cuvîntelor, cinematografia este arta a obține cuvinte prin tîmbinarea imaginilor”.

## Nu sîntem de acord cu opiniile cititorilor

Aspazia Ungureanu (Str. Cetății 3 — Suceava); Ștefan Stejar (București); Julieta Căpitanopol (Str. 24 Ianuarie 53 — Călimănești);

Acesta nu însemnă, firește, că nu-l așteptăm cu noi opinii care să favorizeze un dialog util între noi și domniile lor.

## Pe scurt

Oros Viarel (Str. Ștufului 29 — Arad): Ne pare bine că așteptați cu sufletul la gură viitorul film al lui Fellini și Bergman.

Dumitru Păduraru (Of. poștal Văleni-Județ. Prahova): În problema cabinei de proiecție sesizați furnice culturale locale, mult mai în drept decât noi să lămurască complexă situație.

E. Trofita (Alea Mărășești 4 — Suceava): Adrești-vă Studiolul Increderea Studiolului de desene animate ANIMAFILM.

Cornelia Vartolomei (Str. Racoviți — Cluj): Adrești-vă Studiolul București, bd. Gh. Gheorghiu-Dej 65.

Zina Costea (Str. A. P. Panu 46 — Iași): Decamdați ceea ce va putea prognoza pentru viitorul dvs. carierei cinematografice o sincer „succes la învățătură”.



# wilder și bulevardul amurgului

„Din principiu sînt  
contra ciclurilor.  
Așa cum se fac anul ăsta,  
le aprob!”



Wilder o lansează pe Shirley Mac Laine în „Aparamentul”...  
...și îi oferă Marilynnei Monroe o personaj-mănușă în „Unora le place jazz-ul”



Cu mare plăcere am aflat de redeschiderea Cinematelii. Cu și mai mare plăcere am aflat, din prospectul tipărit de Arhiva națională de filme, că sugestiile pe care le făcusem în cronicile anterioare au dat roade. De pildă, din principiu sînt **contra ciclurilor** în jurul unui autor sau actor. Numai țările cu Cineteca bogate își pot permite asemenea spectacole. Din 2—3 filme nu se poate face un portret de rezor sau de interpret. Așa că singurele cicluri admisibile într-o țară cu arhivă săracă sînt acelea unde spectatorul cunoaște deja multe filme ale respectivului autor sau actor, așa-zisul ciclu de 3—4 filme fiind doar o binevenită completare a unui portret deja început. Am constatat deci cu plăcere că „micro-ciclurile” pe care ni le promite Arhiva sînt dedicate unor personalități ale cinematografiei publice românești ce cunoaște destul de bine: Michèle Morgan sau Billy Wilder.

## El, malor, și ea minoră...

Din filmele lui Billy Wilder am văzut lucrări tot una și una ca: „Șapte morminte la Cairo”, unde Stroheim înfrunchează un mareșal Rommel prodigios, pentru care actorul a primit felicitări de la familia însăși a mareșalului. Tot acolo debutează în rolul principal feminin femeecitoarea Anne Baxter. Tot Billy Wilder lansează și pe Shirley Mac Laine în admirabilul drăma „Aparamentul”. Ar fi bine ca să ni se dea și „Arma la douce”, tot de Wilder, unde această actriță are o performanță unică în lume. Tot Billy Wilder a oferit marelui și nedreptățitului Marilyn Monroe rolurile ei cele mai interesante și care au produs deficiențe publicului românesc; o comedie de gen lubitich-Capra, dar cu mult mai gravă filosofie: „Șapte ani de căsătorie”. Un film parcă anume făcut pentru Marilyn, față foarte despectată, dar acoblată de reputația de a fi prostituată. Asta din pricina sincerității și spontaneității ei pline de haz. Personajul pe care îl a dat Wilder este tocmai ăsta. O filmă de o frăgezime fermecătoare, care cu un aer perfect de spume adolescentinele cele mai Intelpte. Ca un corolar al teoremei, Wilder îi va da și un rol de toantă pură în „Unora le place cald” (tradus la noi: Unora le place jazz-ul).

Cu aceste 4 filme spectatorul ar putea înfrunta alte patru, de valoare egală, și toate opt aproape că vor putea alcătui un „ciclu” adecvat. În general, tot ce face acest om este senzațional. Din Jurnalist devine cineast, cu un scenariu pentru filmul lui Lamprecht, „Emil și detectivii”, numit la noi „Banda veselă”, un mic serial care a fost celebru și a inaugurat o eră în cinematograful cu actori-copii. Primul film realizat de Wilder a fost „The major and the minor” care ne trezește în minte noțtina idilică descrisă de Topircuene, unde:

„... În priveliștea sonoră,  
... el, malor și ea minoră”

Un film unde Ginger Rogers, coganita femeie de peste 30 de ani, face (la perfecție) pe fetița de 14 ani, alături de un alt actor care va deveni celebru: Ray Milland. Acesta va căpata un Oscar în memorabilul film al celuiși Billy Wilder: „The lost week-end”, tradus în franțuzește „Otrava”, iar în românește, pas-re-se: „Vacanță pierdută”. Această traducere e o impletite. Titlul „Week-end” și „pierdut” e un titlu de o mare profunzime de sens și întințire de ironie. Căci week-end nu înseamnă vacanță, ci un scurt, fulgerător răstimp în care prăvăliile, băncile, autoritățile cad în letargie și omul trebuie, conștincios, să nu mai facă absolut nimic. Ei bine, în aceste două zile de suspensie, cei doi eroi fac un lucru gigantic și viteaz. Luptă cu moartea. O bărbăție care pare tot timpul evadată pierdută. Și care la sfîrșit izbucnește într-o magnifică victorie. „Week-end pierdut”! Da. Rata ca week-end, ca petrecere inactivă. Dar aceste 2 zile au câștigat restul unei vieți întregi ajunșă la pragul sinuciderii.

Imediat după debutul său cu „The major and the minor”, Wilder trîntește o altă bombă. Va inaugura, pur și simplu, **filmul de serie neagră**. Se va numi: „Double indemnity” (tradus în franțuzește „Asigurare pe moarte”), după navela lui James Cain (autorul celebrei *Postașii sînt totdeauna de două eroi*), cu colaborarea lui Raymond Chandler, unul din viitorii ași ai romanului de serie neagră.

## ... în priveliștea sonoră

La Hollywood s-au făcut multe filme despre Hollywood și cruzimile sale morale. Este destul de bune ca „S-a născut o stea”, și remăcă-lui ei de mai înțrziu, sau „Răul și frumosul” (cu Kirk Douglas și Lana Turner), sau „Dama fără cameleon” al lui Antonioni cu Lucia Bosé. Dar ele se mărginesc să zugrăvească cele două plătice capitale ale Hollywood-ului: învidiia și emeraritatea. „Bulevardul amurgului” de Wilder, turnat în 1950, nu e numai o tragedie a îmbătrînirii, ci și dintr-o raport pe viu, un **cine-vérité** la nivelul de tragedie antică. Doi mari nedreptățiți ai ecranului: Stroheim și Gloria Swanson sînt filmați drept ce sînt, adică drept stele căzute. În poveste apare și un alt rezor celebru, care contribuie nu cu puțin la gloria Gloriei Swanson: Cecil B. de Mille. Apare personal și sub propriul său nume. Și încearcă un lucru de o amarnică imposibilitate: încearcă să o readucă pe fosta stea înapoi pe firmamentul cinematografic. Acel filmul devine un document de arhivă. Căci pentru prima dată, și numai aci, spectatorii americani au putut vedea secvența din filmul „Queen Keely”, un admirabil film făcut de Stroheim cu banii Gloriei Swanson, dar care ea a interzis să fie jucat. Defunctul Sadouf, în minusculii și ades inexactul său dicționar, numește „melo” ielfin acest film simplu și sfîștor. Într-adevăr avem aici unul din cazurile rare de melodramă filmată. Numai aci vom găsi descris unul din marile păcate ale Hollywood-ului: fraternizarea lașă a celor ce se scuipaseră unul pe altul, reușiți la gîndul că poate tot se mai poate ciupi ceva din gloria pierdută.

Filmul este „cine-vérité”, lucrat „în direct”. Printre personaje apar, ca figuranți, jucînd cărți și birînd, nu numai Cecil B. de Mille, dar și unul din frații Wilder, apoi actorul celebru Vilcoxen, apoi Buster Keaton în personă, apoi actor care fuseseră marile vedete ale filmului mut: suedeza Anne Q. Nilsson, Franklin Farnum, eroul preferat al westernurilor dinainte de primul război mondial, în sfîrșit, la aceeași masă de joc, sîntînd Heda Hopper, regina bînor, cronicător, creator, turnor cancanurilor, spaima nefericilor gînte a periole. Conversația acestor iluștri paragoniși are exact stilul literar plin de ritm, de stelfid și haz de neac caracteristic Hollywood-ului. Specialiștii în slang și umor callifornian spun că aceste dialoguri o capodoperă de literatură scrisă și filmată. Este un fel de coincidență. Lingvistic-urbanistică, tot în sens de cine-vérité. Principiul bulevard al Hollywood-ului, pe care se află și somptuoasa vilă unde se întîlnesc toate aceste crespulaculă personaje se numește „Sunset Boulevard”. Adică: Bulevardul Amurgului.

Regret că spațiul nu-mi permite să mai recomand și alte capodopere ale acestui cineast. Mă voi mărgini să adaug că el își înfăinșează singur filmele, cea ce, dintre multele sale uimitoare performanțe, pare, poate, cea mai uimitoare.

D. I. S.



**ILINCA  
TOMOROVEANU**



**IOANA  
DRĂGAN**



*Ilinca Tomoroveanu și Ioana Drăgan s-au întâlnit în 1969 în filmul «Războiul domnițelor». Fotografiiile de mai sus sînt făcute într-un moment de pauză la începutul lui 1970.*



# sherlock holmes, ediția 128

«Nu premie  
au valoare,  
ci doar bătaia».  
Wilder

Billy Wilder,  
la 63 de ani,  
interesat  
nu de glorie,  
ci de  
filmul viitor.

Ursula Andress  
(mai frumoasă  
fetică pe ecran)

Ava Gardner  
(cu fiecare an,  
nai provocator  
feminină)

Mr. Sherlock Holmes împreună cu prietenul său dr. John H. Watson din 221 B, Baker Street — plăsurile nu mai puțin celebrului Arthur Conan Doyle — au fost în decursul a 66 de ani, prezenți în vedetă în nu mai puțin de 127 filme. Fără a pune la socoteală versiunile televizate.

Hercule Poirot, Arsène Lupin, Sîntul, James Bond și încă cîțiva de-a tot nu totalizează la un loc acest record. Doar Zarzan, campionul salturilor prin fîne, se apropie, cu cele 40 de filme, de popularitatea lui Sherlock Holmes. Nume atât de celebru înclină și astăzi poșta londonieză primește spre difuzare scrisori pe adresa din Baker Street.

După prima versiune mută, turnată în America în 1903, producții daneze, italiene, germane, engleze, franceze au tot abordat filmic cele două destine literare. Ultimul Sherlock Holmes mut — l-a avut ca interpret pe John Barrymore, iar versiunile sonore au trecut pe rînd de la Raymond Massey la Basil Rathbone, de la John Longden la Christopher Lee și chiar la John Gielgud. Tot colindînd platourile și scenele lumii, cei doi englezi par a-si fi pierdut însă naționalitatea, devenind eroi populari în creațiile internaționale. Iată-l acum revenit în țara natală, pe platourile de la Pinewood unde s-a născut, sub travestitul lui Robert Stephens (Sherlock) și al lui Colin Blakely (Dr. Watson).

În pauză, cu Wilder

«Am apropiat de Sherlock Holmes și de ne-despărțitul său prieten și cronicar dr. Watson, cu blîndețe și umor. I-am iubit din copilărie și nu vreau ca să se frîdeze așa imagine. Ii voi trata cu respect, dar nu cu condescendență. Povestea mea — într-o clipă de timp după Conan Doyle — este una luată din tinerețea lor. As vrea ca rezultatul să fie distractiv și totodată instructiv.

Așa a răspuns primei întrebări, deținătorul a șase Oscar-uri și alte 16 premii ale Academiei Americane de film, regizorul Billy Wilder.

Întodeauna întîlnirea cu un personaj din lumea filmului are ceva demitanz. Aparent, Billy Wilder face regie de film așa cum face toată lumea. Dar dacă îți amintești că el este cel care a lucrat cu Ginger Rogers și Marlene Dietrich în anii '40, cu Marilyn Monroe și Audrey Hepburn în anii '50, cu Shirley Mac Laine în anii '60, dacă îți amintești de «Mora le place jazz-ul», de «Apartmentul», de «Irma cea dulce», atunci vei căuta cu tot dinadinsul al detaliu, acel semn particular care-l va distinge pe regizorul Billy Wilder.

Atunci te agăți de pălăria peită, maron cu alb, pe care nu o scoate niciodată. O mută doar cu gesturi reflexe cînd spre spate, cînd spre față. Observi ochelarii rame negre, groase. Și îți mai dai seama că nu stă locuții o clipă. Ești atent la indicațiile pe care le dă și reții că în loc de emoțora el scoate un strigăt scurt, ca un scrierim cîntî fantează. Acului, plăcut surprins cum îl întreabă pe Robert Stephens, după fiecare dublă în care trebuia să sară pe fereastră, dacă nu cumva s-a lovit. Ești receptiv la felul în care rectifică o atitudine necorespunzătoare în jocul Genevieve Page spunîndu-i: «Draga mea, ai avut ușoară nuanță lipsită de eleganță în mimică», într-un moment în care probabil alți regizori ar fi ridicat tonul.

Încerc să înghit o șchiță de portret ca să pot spune: Așa e Billy Wilder, la 63 de ani, cînd filmează.

— Domnul Wilder, ai cumulat multe premii cinematografice în activitatea dumneavoastră; ce părere aveți despre ele?

— Premie sînt ca decorațiile după o luptă. Nu prea mai au valoare. Important e doar bătaia. Am făcut filme bune pentru care nu mi s-a dat nici o recompensă. Am făcut filme proaste pentru care am fost răsplătiți. Medalia acestuia cinematografice zac acum pe funduri de sertar. Nu mă gîndesc niciodată la ele. Singura mea preocupare este întodeauna filmul viitor.

— Domnul Wilder, ce perspective credeți că are filmul?

— Excelente. Publicul a evoluat necontenit în ultimii 5-6 ani. Vorbec de public american pe care îl cunosc foarte bine. Este inteligent, receptiv, pătîrnător, pretențios. Cred că schimbarea se distrează în primul rînd faptulul de a se fi introdus în școli cursuri despre filme, iar multe facultăți umanice au secții specializate în istoria și critica filmului. Avem astăzi un public educat, iar diferența se simte.

— Există, domnule Wilder, o idee, o preocupare comună în filmele dumneavoastră?

— Încerc să dramatizez marile noastre probleme, încerc să pun marile întrebări, chiar dacă nu pot și nu putem găsi marile răspunsuri.

Altă a durat convorbirea mea cu Billy Wilder. Convorbire interuptă nu de secvența următoare, ci de *lunch-time*-ul, ora prînzului, observată cu strictețe pe toate platourile engleze.

### Zețele la ora lunch-tului

Un intermezzo bine venit pentru toată lumea. O zăresc pe Ursula Andress. E altă de frumoasă în realitate înclină, în ciuda magnetismului ei de pe ecran, poți afirma că e fotogenică. Le recunosc pe Genevieve Bujold și pe Ava Gardner — care gîl făcarea an pare să devină mai provocator feminină, mai atrăgătoare. Privesc cu oarecare compătimire la citeva «fînte extraterestre» ale căror mîși roz murdar ie împresc chipul și doar buzele de carton mai au o plîngire de viață cînd sorb tîcute, prin pai, supă.

Atlu apă că sala în care este eleganța sufragetă și camera-bar de la Pinewood — au surjiri, în urmă cu 48 de ani, drept decor istoric sembrări. Tratatului de pace dintre Irlanda și Anglia din noiembrie 1921 — (tenă altă de prezentă în 1969 în relațiile dintre cele două țări).

Dar Pinewood, ca și Shepperton, nu are numai un trecut istoric, ci și un prezent istoric. În arhierile de la Pinewood se fabrică de la un film la altul, catedrală gotică, sau temple budiste, sau, ca acum pentru Sherlock Holmes, străzi din perioada victoriană fizice.

Cincizeci și cinci de mii de cărămîzi și țigle au fost utilizate pentru faimoasa Baker Street spre a fi reconstituită pe o lungime de 250 de metri, aîdona că în vremea lui Sherlock Holmes. Portman Square cu biserica de cărămidă roșie, rărucra dintre George Street și Blandford Street, sînt toate în mîbrime naturală. Cîrcuma «La leul negru», librărie cu cărți în edițiile vremii, magazinele de jucării cu ultimele noșturi de acum 60 de ani, ferestre cu perdele albe după care se zărește tapetul înforat specific englezesc, caldarîmul de piatră adevărată — toate acestea însemnă patru luni și jumătate de construcție pentru cinci zile de filmare, toate pentru că Billy Wilder este, așa cum spune Christopher Lee, interpret frătețului lui Sherlock Holmes, un perfecționist. Într-adevăr, importanta detaliului în decor devine în acest mod de a face film o condiție sine-qua-non. Un element din planul al zecelăe e studiat, observat, aîdust ca și cum ar apărea în plan-detaliu. Așa s-a lucrat cu Colin Blakely în postură de Dr. Watson călare pe un elefant. Fotografia pe un fundal de raft va trece probabil neobservată. Dar pentru ea, actorul, fotograful și doi membri ai echipei s-au deplasat special la grădina zoologică de lângă Regents Park.

La placare mai arunci o privire la intrarea principala a celei mai vechi clădiri de pe o drum — domeniul Heartherden. Stilul din lemn de peste 3 metri monumental sculptat; fixează așa principala. Sînt stilul cîminului reginei Elisabeta I-a; sculpturi de 3 generații, bunic-tă-tă-tă, în timp de 100 de ani. Să fi fost ei oare precursorii anunțînd pe mesierii-artiști de astăzi care au făcut din Hollywood, Hollywood european, cîteata unde își dau întîmire secolul de ieri și cele de mine?

Adina DRIAN



Seputa «Sherlock», Wilder, penele de stult «Genevieve Page și melonul dr. Watson».

Sherlock (Robert Stephens) pe Baker-Street reconstituită la Pinewood.



Correspon-  
dență  
din  
Londra



# pe urmele leopardului de aur

Locarno caută  
cinematograful viitorului  
printre  
surprizele prezentului

Un  
festival  
al  
debutanților.

În  
competiție,  
«opera  
prima».

În afara  
competiției,  
«opera  
seconda».

Arta cinematografului este pe cale de a înceta să mai fie o artă de castă, rezervată exclusiv specialiștilor. De astăzi încă de prin 1959, de când noui val francez a demonstrat că există posibilitatea realizării de filme cu sume minime și că un talent autentic se poate afirma cu egal succes pe 16, ca și pe 35 mm., a 7-a artă a intrat într-o nouă eră pe care am putea-o numi a «cinematografului de către toți». Continua simplificarea procesului tehnic de elaborare a unui film și mai ales scăderea vertiginosă a prețului de cost a unor materiale fac ca astăzi, în țările occidentale, aproape oricine să poată deveni cineast, cu banii adunați de la mătuși, de la prieteni sau cu imprumuturi smulse de la instituțiile dornice să-și facă publicitate figurând pe un geniu dinșuri înșiși, că numai entuziasmul și bugetul restrâns nu sînt de ajuns pentru a izbucni un film, lăta de ce pentru mult dintre temerarii debutanți prezintă în același timp și alburisul carierei lor filmice, mai ales că uneori talentul se dovedește element — epidozează consumindu-se total într-o unică opera prima incapabilă să fecundeze și alte realizări ulterioare.

Oricum însă din avalanșa de filme a începătorilor intrasega lume, cele mai bune trebuie să aibă șansa să fie văzute și să circule, lăta de ce asistăm la tot mai multe manifestări cinematografice internaționale consacrate «operele prime» iar Locarno — pină nu de mult Festival tradițional de tip Cannes sau Veneția — se numără printre cele mai importante.

## Poale

mai mult ca nicieri în altă parte, aici am avut impresii, foarte tonifiante, de a fi proiectată o clipă în viitor, de a depăși cu o lungime prezentul. Filmele cineștilor debutanți (în cazul de față termenul nu are un sens conșciv ci, dimpotrivă, un admirativ), fie ei din Argentina, Coasta de Fildes, sau Iugoslavia, se inscriu pe aceeași lungime de undă — a căutărilor unui cinematograful de calitate, prin modificarea structurilor limbajului actual. Un asemenea festival îți redă încrederea în rostul lui cotidian dusă de critică pentru apărarea «adevărului» cinematografului.

Dacă la Locarno am avut totuși un moment de anărăncie, acela mi-a fost provocat de Palmareș, din care au fost omise două din cele mai bune filme ale competiției: «Scene de vîntoare în Bavaria» de Peter Fleischmann (R.F. a Germaniei) și «Horoscop» de Boro Drascović (Iugoslavia), ambele opere de un realism necuțător, ce demască violent — fie care în contextul respectiv, unul în umbra pădurilor bavareze, celălalt sub soarele torid al Adriaticei — periculiul sattuului de la blindele la ferocitate în raporturile dintre colectivitate și individ. Să reținem numele lui Fleischmann și al lui Drascović, pentru că maturitatea și siguranța talentului lor oferă garanția unei asccnsiuni fulgurante spre celebritate.

## Surprizele

au fost trei. Prima a venit din America Latină, cîștigătoare a unui Leopard de aur pentru «Tri țigri trîștia» de Raul Ruiz (Chile) și a unei Mențiuni pentru «Viața» lui



Sub soarele torid al Adriaticei («Horoscop»)

Hugo Santiago (Argentina). Filmul lui Raul Ruiz (să nu uităm că în Chile nu există industrie cinematografică) nu se poate povesti, neavînd subiectul ei simetizează, într-o suită de imagini aparent banale, de un realism puternic, condiția micului burghez sud-american, înmăgănat într-o existență atotonă și anostă. După ce anul trecut «Ora cuptoarelor» al lui Solanas semnificase exploziv renașterea noului cinematograful argentinian, realizarea lui Hugo Santiago (după un scenariu al celebrului scriitor Jorge Luis Borges) certifică odată în plus vigoarea acestui curent. «Viața», impresionantă și complexă parabolă pe tema rezistenței și a sacrificiului pentru un

ideal, a solidarității și solitudinii umane, s-a impus și prin rigoroarea austeră a formei de expresie adoptate.

A doua surpriză ne-a oferit-o țara gazdă. Retrospectiva filmului elvețian, din cadrul căreia s-au detașat «Mărul» de Michel Soutter și «Trăiască moartea» de Francis Reusser, ca și prezentarea în competiție a lui «Charles mort sau viu» de Alain Tanner — care a obținut de altfel un Leopard de aur — ne-a prilejuit cunoașterea unei foarte tinere cinematografuli, aflată în plină ascensiune. Corifeii ei sînt Tanner și Souter, personalități remarcabile, dotate, deopotrivă, cu subtilitate poetică și vigoare realistă.

În sfîrșit a treia surpriză a venit de pe meleagurile afro-asiatice, din țări care pe plan cinematografic de-abia fac primii pași. «Cartoful» de Kim Soong Ok (Coreea de Sud) și «Arcul de triumf» de Shu Shuen (tinăr regizor din Hong-Kong) au impresionat plăcut prin simplitatea lor rafinată și siguranța realizării, în timp ce «Femeia cu cătușile de Timote Bassori (Coasta de Fildes) s-a dovedit o operă neașteptat de încheșată și personală, în ciuda preluării anumitor icuri ale filmului european.

## Jurii

din care a făcut parte și regizorul român Lucian Pintilie, a decernat cîte un Leopard de aur și pelliculelor «Prin foc nu se trece» de Gleb Panfilov (URSS) și «Spune-mi bună ziua» de Sandor Simo (Bavaria). O mențiune binemeritată a revenit debutului regizoral al cunoscutului critic cinematografic francez Robert Benayoun, «Parisul nu există», o fermecătoare și poetică fantezie în care autorul, folosind experiența suprarealismului, jonglează cu timpul și cu spațiul, împletind trecutul cu prezentul.

Desigur că o mențiune ar fi meritată și în afara concursului de Peter del Monte (Italia), pentru meritul de a fi reușit să imbine rigoroarea și cerebralitatea cu poezia învîluitoare, în analiza crizei limbajului cinematografic, paragon al crizei interioare a omului contemporan.

În sfîrșit, vreau să amintesc că Festivalul ne-a făcut bucuria de a prezenta în afara concursului două opere secondă de înaltă clasă: «Gluma» de Jaromil Jires (Cehoslovacia), zguduitoare ecranizare a romanului lui Milan Kundera și «Lucia de Humberto Solas (Cuba), unul din cele mai frumoase filme din cite am văzut anul acesta.

Manuela GHEORGHIU

În umbra pădurilor bavareze («Scene de vîntoare în Bavaria»)



Corepon-  
dență  
din  
Locarno



## O lume este filmul iar filmul e o lume...

### salată cu marijuana

După cumplita tragedie de la Bel Air, cînd au fost asasinat cinci persoane printre care actrița Sharon Tate, F.B.I.-ul a dat la iveală, într-un raport, că un american la cinezici este în primejdie să fie asasinat. Iar la Los Angeles riscul este dublu: 1 la 25. În cetele filmului, drogul este la ordinea zilei. E greu să pătrunzi pe un platou de filmare fără să admiți de la distanță mirosul specific al marijuanei. Un actor a fost arestat, nu pentru că cineva l-ar fi denunțat sau pentru că politia l-ar fi descoperit după îndelungi cercetări, ci numai după mirosul violent de marijuana care iese din ferestrele casei sale, deschise, chipurile, pentru aerisire...

Nefericita Sharon Tate măturăse, de cite ori avea prilejul, că avea obiceiul să presare marijuana pe salată, ca s-o facă mai gustoasă...

### Paul Newman senator

Politica pare să fascineze din ce în ce mai mult vedetele. Este poate un fel mai spectaculos de a juca teatru. După Shirley Temple, care încercară să uite că a fost uitată ca star frecvent în Casa Albă, după Sean Connery care este gata să devină tribun în Scoția, iată că și Paul Newman anunță că are de gînd să cucerească un scaun în Senat, «scaun care ar putea să mă ducă pînă la președinție», spune el. Ar fi desigur cel mai important rol al vieții sale!

### exodul din cinematografie

În cadrul unei vaste campanii lansate pentru a reduce spectatori din Germania Federală la cinematografe, «Organizația pentru propășirea filmu-

lui» a ținut un concurs în speranța că va găsi un pictor care să poată realiza un poster, un afiș care — spune anunțul — «va face minuni: va umple săliile de cinema».

Situația e într-adevăr critică: în doi ani numărul sălilor de cinema a scăzut de la 10 000 la 4 000, iar producția de filme, de la 120 pe an, la 62.

Una dintre cauzele fundamentale ale exodului spectatorilor de cinema, este televiziunea: pe cele cinci canale puiți în vizionare zilnic numeroase filme, de la cele de cinematotecă la cele mai noi, care rulează concomitent pe marile ecrane.

### boicotul starurilor

Peter Fonda s-a postat la ușa unui cinematograful în care rula filmul său «Călătorie fără țintă», cîntreind și convingând spectatorii să nu intre în sală, ca semn de protest împotriva războiului din Vietnam.

Fonda a fost doar unul din numeroșii actori care au cerut publicului să boicoteze cinematografele în care rulau filmele lor în timpul unei greve prilejuate de războiul din Vietnam. Printre ei îi semnalăm și Paul Newman, Arlo Guthrie și Jon Voigt.

### frișca tonifiantă

Încă un festival american și-a avut conterații lui: la San Francisco, un frig de iarnă a aruncat în doamnele și domnii invitați la gata de deschidere a festivalului cinematografic, cu tarte de frișcă, transformîndu-le frumoasele haine de soară în costume «opă».

— Într-un manifest, tinerii cineașterii au scris că vor să protesteze împotriva debilității actuale a cinematografului american, în comparație cu energia din trecut».

## Miss Peel și Shakespeare



O iubire numită Shakespeare

Să mai crezi în proorocii și prooroci: acum citiva ani, un mare critic de cinema newyorkez anunța că «Shakespeare a murit pentru cinema».

Rezultatul: azi, cinematograful trăiește un adevărat val Shakespeare. Peter O'Toole va fi «Neguțătorul din Veneția», Richard Harris — Hamlet, Burton — Macbeth, iar Diana Rigg, neuitata Miss Peel, cu cizmele lungi,

cu silueta și privirea spirituale, va fi dramatica Portia în «Asasinarea lui Iulius Cezar». Deocamdată ne e greu să o disociem pe Miss Rigg de Miss Peel, dar, în definitiv, să nu uităm că Diana Rigg a debutat ca societară la Royal Shakespeare Company și că, dacă prima iubire nu se uită niciodată, cu atît mai mult nu poate fi trădată cînd se numește Shakespeare.

## Pe platou la Barradow

• Jan Kadar și Elnar Klos au lucrat în împrejurimile Bratislavei filmul «Apa aduce cite ceva». Subiectul aparține scriitorului maghiar Lajos Zilahy, iar scenariul este scris de cei doi realizatori. Filmul e confesiunea unui bărbat aflat într-o situație-cheie din viața sa. «Apa aduce cite ceva» se realizează în coproducție cu compania americană M.P.O. Videochronics Inc. New York.

• Karel Kachyna pregătește filmul «Urechea», un studiu psihologic despre un om care presimte că împotriva lui se țese o intrigă. Subiectul și scenariul aparțin lui Jan Prochaska.

• Ewald Schorm a dat primul tur de manivelă la filmul său «A șaptea zi, a opta noapte», o comedie grotescă despre efectul distructiv pe care frica, incertitudinea, amenințarea o au asupra oamenilor.

## Un baterist numit Coburn

Lovitura de gong a lui James Coburn e vestită în S.U.A. «Sînt un fervent al acestui veltan al instrumentelor de percusii și posed o colecție de gonguri. În «Nebuna misiune a doctorului Schaefer» prezint un epașion sonor al acestui hobby; apar în haine «mod», pieptănătură beat, lovind într-un gong mare la Staty Club din Los Angeles cu grupul «Clear Lights». Nici un trucaj: sint chiar eu!»

### O lovitură de gong vestită



## Vă amintiți de Alioșa?

— Andrei Miagkov, cum ați obținut rolul Alioșa din «Frații Karamazov»?

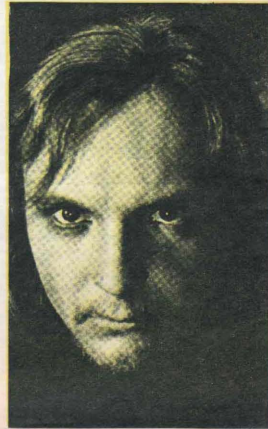
— Totul a fost extraordinar, insolent. N-am mai jucat în film, sau mai exact am realizat doar un roluri, care nu a fost un succes. Am primit însă un telefon de la Piriev și trec pe la studio. Piriev m-a întrebat direct: «Ai citit Frații Karamazov? Iți amintești de Alioșa?». Abia am putut îngina că sînt din Leningrad, că Dostoievski e scriitorul meu preferat și că din toate personajele lui, Alioșa mi-e cel mai drag. Piriev m-a întrerupt, a chemat un asistent și i-a spus: «Miagkov va fi Alioșa. Faceți-i probele de machiaj». Așa am primit acest rol, fără dis-

cuși, fără repetiții, fără probe.

— Acum interpretați rolul Herzen?

— Într-adevăr, la studiourile Gorki, Boris Bunev turnează «La chemarea celor vii», după celebrul roman autobiografic al lui Aleksandr Herzen, «meditație asupra trecutului». Primul episod e gata. El cuprinde 14 ani din viața lui Herzen, pînă la plecarea în exil. E o perioadă de schimbări tragice, de înfruntări cu societatea care l-a dus pe Herzen la disperare, la sentimentul că viața lui, la 30 de ani, e sfîrșită. Filmul cuprinde meditațiile lui Herzen adresate de pe ecran direct spectatorului.

Dostoievski e autorul meu preferat





## Viperale Parisului

În timp ce lucrau la scenariu, Claude Chabrol și scenaristul Jean Courtelin se relaxau istorisindu-și anecdote cinematografice. Recant le-au adunat într-un volum, intitulat nu fără autoironie, «Viperale Parisului».

Vă oferim o mostră:  
Actorul american Victor Mature se prezintă la usa unui club parizian.

Portarul: Imposibil să intrați, nu primim actori!

Victor Mature: Da! nu sint actor. Am făcut 25 de filme ca să dovedesc că nu sint.

«Atunci intrați» — spuse portarul.

## Un vulcan numit miere



Sofer, paznică de clinică, ghicitoare

Melina (pe grecește «mieră») Mercouri, vulcanul grec al cinematografului, este singura actriță pe care scriitorul Romain Gary o putea vedea în rolul mamei sale. Este vorba de ecranizarea cunoscutului roman autobiografic «Făgăduiala zorilor».

«Nina, spune Melina Mercouri, este o actriță emigrată în Franța care trece prin cele mai mari dificultăți pentru a-și crește fiul; lucrează mai multe meserii — sofer de taxi, paznică de clinică, ghicitoare. Nu are decît o dragoste, un singur scop în viață: să facă din fiul ei un om. Romain crește și ea reușește să-l ascundă, înaintea plecării pe front, la declararea războiului, teribila boală care o roade. Mama lui e pentru el imaginea vieții. Când Romain (Gary) revine la Nisa la încheierea armistițiului, în timp ce străzile cîntă și se aud pocnetele sticlelor de șampanie, alți tragici vestes».

Romanul lui Gary este ecranizat de Jules Dassin, iar interpretul propriu sale tinereții este Philippe Forquet.

## Sean Connery la Moscova



Un imens interes pentru filme sovietice

Alături de alți colegi ai săi din numeroase țări, celebrul actor scoțian Sean Connery a jucat în filmul lui Mihail Kalatozov, «Cortul roșu», unde a deținut rolul lui Amundsen.

«M-a adus la Moscova un imens interes pentru artă și pentru filmul sovietic», a declarat Connery.

## „Modificarea“ lui Michel Butor

Celebrul roman al lui Butor este transpus pe ecran de Michel Worms. De ce tocmai «Modificarea»? În primul rînd din cauza subiectului: plecînd de la o situație psihologică universală — bărbatul care ezită între două femei, între trecut și viitor, între greutatea apăsătoare a realității și tentația visului — se dezvoltă tema profundă și originală a romanului și a filmului. «Modificarea» nu este povestirea dramatică ce decurge din raporturile stabilite între cele trei personaje, ci studiul aproape clinic, analiza spectrală a unei hotărîri din clipa în care este ea formulată, pînă cînd se materializează. În acest «răstimp», înscris în limitele unei călătorii, decizia eroului se afirmă, ezită, recapătă forță, se fărîmîtează și moare. Michel Worms și-a ales ca interpret pe Maurice Ronet în rolul lui Delmont, Emmanuelle Riva în cel al soției, Henriette, și pe Sylvia Koscina, care va fi personajul frumoasei italicele ce însumează toate seducătoare iluzii ale unei vieți noi.

## Oury, creierul „Creierului“

Cel mai scump film al cinematografului franceze ține afluxul în exclusivitate, de mai multe săptămîni, în cel mai mare palat cinematografic din lume: Radio City Music Hall din New York. Cit despre Gérard Oury, creierul acestui senzațional «Creier», se pregătește în vederea altor performanțe. Prima, un film pe care-l va turna în Manhattan: «Frederico». Calitățile este o piesă scrisă în colaborare cu Marcel Julien și intitulată «Spinzurată la telefon». «O comedie în legătură cu sinuciderea», o definește autorul. Va fi creată pe Broadway, în versiunea americană avînd-o pe Ann Jackson (soția lui Eli Walach) ca vedetă. În versiunea franceză s-ar putea ca această piesă să marcheze reintorcarea pe scenă a celebrei Michèle Morgan (soția lui Gérard Oury).

## Geraldine nu e fiica lui Tolstoi

Geraldine Chaplin, v-ar place să scrieți o carte despre tatăl dumneavoastră, cum au făcut fiicele lui Tolstoi și ale doamnei Curie?

— Mai întîi, nu sint fiica lui Tolstoi. Și apoi aș prefera să scriu un studiu despre tehnica sa mai curînd decît o oarecare biografie sentimentală. Ar fi prea subiectiv!



Un studiu despre tehnica lui Charkov

## Michel Simon și Marie Laforêt

Ar fi de prisos să se încerce o comparație: ei nu se aseamănă în nimic. Și totuși, pe scena de la Olympia au apărut în același recital muzical ridicînd în piciorul un Paris destul de anevoie de entuziasm.

Știngaci, timid, Michel Simon mulțumesc ca-n vis se apăsă ca doborînd de așteptată desupra acestui hâu de umbre și zgomot care fremătă de «bravo» și «bis», îngîndin — el — meru: «meru», pierdut, cîntînd să scape, să fugă, adus de spate, de sub

povara ovațiilor. Se spune că recitalul său a fost așteptat cu neliniște: lumea, criticii, se întreabau dacă o va scoate la capăt.

Foarte frumoasă, cu ochii devorîndu-i chipul, Marie Laforêt este intruchiparea straniului. Cu brațele depărtate, cu părul lung, despletit, seamănă cînd cu Ofelia, cînd cu Titania. Se simte că este și puternică și fragilă, liberă și complexată, firescă și contrafăcută. Uimește și răcoalește. Izbuțete să rețină atenția publicului cu ajutorul unui firlosor de voce cu care întonează melodiile unui folclor ciudat, exotic. Se spune că dacă această pasiune nu-i va trece, Parisul va trebui să se rememneze: pentru că Marie Laforêt are destulă personalitate ca să-l facă să înghită orice.

## Kirk Douglas nu e șerif

— Ați terminat de curînd, în regia lui Joseph Mankiewicz, «A fost odată un trispor».

— Exact. Este un western tratat în stil modern.

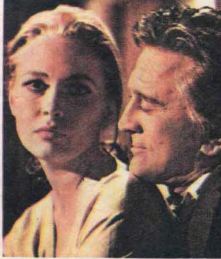
— Sînteți eroul cel bun sau cel rău?

— Cel rău, evident. Nu sint niciodată șerif, pentru că întodeuna sunt să află în fața mea, ca să reprezinte legea, un Burt Lancaster sau — ca de astă dată — un Henry Fonda.

— De cînd ați finanțat primul film ca producător («Sîngurii sint doar cei neîmbutitizați») se spune că apărați individualismul și că sîrădiți ușor să decapereți și să sprijiniți tinerele talente.

— Nu știu... În tot cazul, în luna ianuarie, începem filmul «Pomul de vară» cu Mike Douglas în rolul principal. Știți, fiul meu... Îmi place să discut cu tinerii, merg des să-i vîd pe la universități. Dialogul este mai mult decît necesar. Cred că savanții și artiștii vorbesc un limbaj universal și că trebuie să le înlesnim întîlnirile. Numai așa pot fi învins prejudecățile și pot fi reduse antagonismele savanții și artiștii nu vorbesc niciodată deasupra, iar politicienii vorbesc totdeauna prea mult.

Vorbim un limbaj universal





# cinerama

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

● **Filmul cehoslovac** «Girafa la fereastră» a lui Radim Cvrček a obținut Marele premiu decernat ca cel de al IV-lea Festival al filmului pentru copii de la Teheran.

● **Michael Caine, Peter Sellers și Jack Wild** vor fi vedetele primului film produs de interpretul din «Blow up», David Hemmings. Este o comedie intitulată «Simon, Simona» pe care o va realiza regizorul Graham Stark.

● **Paul Newman** va fi vedeta «Indienilor», un film inspirat de piesa lui Arthur Kopit despre Buffalo Bill și indienii din America secolului XIX-lea.

● **Jacques Dreyer**, care abia a terminat «Borsalino», a și anunțat că a cumpărat drepturile de adaptare a romanului «După un soare în apa rece» al scriitoarei Françoise Sagan.

● **Barbra Streisand** nu va cînta în noul film pe care-l va turna în Manhattan alături de George Segal: «Burlina și pisiciușă». Adaptat după o comedie de Bill Manfrot, filmul este realizat de Herbert Ross.

● **La Hollywood** au început filmările la comedia muzicală «Coco», inspirată din viața faimoasei creatoare de mode Coco Chanel. Vedeta este Katharine Hepburn.

● **Charlton Heston** a fost Ben Hur, a fost Cidul, a fost Michelangelo, în curând va fi amiralul Nelson.

● **Steve Mc Quinn**, instalându-se în noua sa casă din Beverly Hills, a descoperit, în pivniță, o centrală telefonică cu 70 de linii particulare. Intrigat, s-a interesat de proveniența lor și a aflat că în urmă cu mult timp locuința aparținuse lui Errol Flynn, iar instalația îi permitea să dea cite un număr de telefon diferit și secret... la cite 70 de femei deodată. Și non e veru...

● «**Totul este de vânzare**» de A. Wajda a inaugurat cu mare succes săptămîna cinematografiei poloneze la Paris. I-au urmat alte 6 filme.

● **Veronika Lake**, altă de celebra vedetă a anilor '40, joacă alături de T. Hardin pe scena noului teatru din Bromley (Anglia) piesa lui Tennessee Williams «Un tramvai numit Iza». Străea e cu atât mai importantă cu cît se pare că «ex-vrăjitoarea» lui René Clair coborîse povirnișul plin la a fi o oarecare funcționară de recepție la un hotel.

● **Jacques Tati** a început în cel mai mare secret filmul «Yes», domniule Hulota ale cărui turnări au loc la Amsterdam și în împrejurimi. Ca și în precedentele sale filme, Tati este principalul său interpret și reia aici personajul domnului Hulot pe care-l crease în 1953.

● **Clamul Claplin**, în întregime, va fi reunit în filmul pe care Charlott, șeful familiei, se pregătește să-l facă la Londra și care se intitulază «Capriciu».

● **Sacha Diestel** va fi Maurice tinăr, în filmul pe care americanii intenționează să-l dedice lui Maurice Chevalier. Filmul îl va avea și pe Maurice Chevalier în rolul propriului său personaj la vârsta de 80 de ani.

● **Yves Robert** a primit pentru «Clérembert» premiul «Muștar '69»

acordat de ziaristi din Dijon. El constă dintr-o diplomă și... o cantitate de muștar de Dijon, egală cu greutatea premiului. Faima muștarului de Dijon nu mai e cazul să fie demonstrată.

● **Bogumil Kobielka**, binecunoscutul actor polonez de cinema și de teatru, a murit într-un accident de

automobil.

Născut în 1931, a studiat arta dramatică la Cracovia, a debutat în teatru «Wybrzeze» din Gdansk — unde a creat împreună cu Zbigniew Cybulski (celalalt mare actor dispărut nu de mult într-un accident de tren) celebrul teatru studentesc «Bim-Bom».

Dar el era, înainte de toate, un actor de cinema. A fost văzut și pe ecranele noastre în «Cunșu și diamanta» al lui Wajda, «Maysia și Napoleon», «Totul de vânzare», «Cășătorii din interes» și «Omul cu ordin de repartiție».

● **René Jeanne** a murit la 82 de ani, jurnalist, romancier, autor de scenariu, de piese, de opere («Violete imperiale»), co-autor al unei enciclopedii de cinema, el a fondat în amintirea soției sale premiul «Suzanne Bianchetti», destinat să încurajeze cea mai marcată tinărită a anului.

● **Peter Sellers** a terminat poate cel mai interesant film pe care l-a turnat vreodată — «Lumea lui Peter Sellers», un autoportret cinematografic pentru televiziunea britanică.

## Frânțuoaica, o romantică?

Pe cînd turna la Londra, alături de Rod Taylor, în filmul «Omul care are succes», Marie-France Boyer a fost întrebată:

— Cum o caracterizați pe tîndra femeie franțeză?

După o scurtă ezitare, Marie-France Boyer a răspuns:

— În cei trei să le caracterizez în bloc, cea ce e foarte greu. În raport cu englezoaica, cred în orice caz că franțuoaica este mai secretă, puțin mai «distantă». Am impresia, cînd le observ pe tineretele englezoaice, nu că sînt mai superficiale, dar că au suferit mai puțin decît noi, care ne-am născut după ocupație, într-o lume încă îndurerată. Da, cred că lucrurile s-au schimbat de pe vremea amurii-elor cu pelerină, guler înalt și cea. Franțuoaicele au devenit mai romantice, iar englezoaicele par adevărați băieți.

— În orice caz, data vîltoare cereți-mi să caracterizez pe bărbății francezi. Poate că o să reușesc mai mult!



## bibliorama

Al. Racoviceanu:

### LUCHINO VISCONTI



«Lucrarea de față a pornit dintr-o pasiune» — își începe Al. Racoviceanu studiul despre Visconti.

Mărturisirea aceasta că premiă a cărții te pune în gardă, pasiunile fiind, de obicei, orbe. În pasiunea cinematografică a lui Al. Racoviceanu însă, nici urmă de moleșiri sentimentale, de ditirambi nebuloși, ci exact căldura care permite osmoza spirituală dintre artist, operă și spectator, care îl pune pe acesta din urmă să intuiește, să înțeleagă legile intime, fiziologia artei. Il cunoaștem pe Luchino Visconti prin traiectoria lui artistică: olandezul, apoi maestrul neorealismului, istoricul moralist ce devine bardul crepusculor sociale, estetul rafinat ce va evoluă către formalismul ambigiu. Dar acest portret-cinematografic, într-o mișcare cu oscilație între poli opuși, are constanțele sale, liniile de forță specifice lui Visconti: voluptatea spectacolului, inspirația livrescă (toate filmele sale sînt ecrazant), fascinația istoriei, obsesia celei familie. Argumentația lucrării este clară, precisă, bogată. Un vast material informativ este descompus și recompus în funcție de poziția autorului, din seve și aer se plămîdește claritatea, viața acestor cărți. Expunerea logică, coerentă, analiza obiectivă devine supremă justificare a poziției subiective a autorului.

Am lăsat special la urmă o noțiune: profesionalismul. Critica lui Al. Racoviceanu e a unui profesionist interesat de modul cum face Visconti filmele: cum folosește culoarea; cum concepe ecrazarea, cum mingie cu aparatul fiecare detaliu al decorului, în fine cum joacă actorii lui. Să nu ne sperie această noțiune — profesionalismul: pasiunea cercetătorului o ferește de răscoală, îl transformă rigiditatea într-o armătură solidă a portretului lui Visconti și a operei sale. Dar, hindă trebuie să îi reproșăm ceva — întotdeauna ne simțim datorii să-i criticăm pe alții că nu gîndesc că noi, am reposeda nu excesele pasiunii, ci limitele ei. Al. Racoviceanu este plin de admirație față de Visconti neorealistic, de marele pictor al frășei sociale din «Rocco» și suferă, ca de pe urma unei trădări, de slăbiciunea pentru crepuscular, pentru naupă încertă din «Tremurătoare steluțe», din «Sîrîmă». Nu sînt fascinat de baroc în general, deci nici de Visconti în particular și poate de aceea acceptăm mai ușor toate excesele lui Visconti. În definitiv, marea limită a cineaștilor italieni e lipsa de limite, singura lui servitute e aristocratismul de ghepard al lui Luchino Visconti duce de Modrone. Dar dacă nu ne-am molipsit de pasiunea autorului pentru marea cineaștilor, știind fiind că numai pasiunile rele sînt molipsitoare — cele bune se grîdînesc: din greu — n-ar fi onest dacă nu am mărturisit respectul pentru acest studiu serios, bine organizat și interesant, pentru această admirabilă justificare a unei pasiuni.

M.A.



# bună dispoziție



aromă subtilă  
și  
gust plăcut cu...







În numărul viitor  
în exclusivitate  
un interviu cu ROGER MOORE:

„Sfântul“ și  
urmasii  
„Răzbnătorilor“

nr. 1  
ANUL VIII (85)  
revistă lunară  
**Cine**  
de cultură  
**ma**  
cinematografică