

nr. 5
ANUL VII (77)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică
BUCUREȘTI — MAI 1969

Dialog cu publicul

*Cît de durabil poate fi
un succes?*



COPERTA I
Maria Petrescu, Iurie Darie și Stefan Tăpălaș actori cunoscuți și apreciați în teatru și cinema

Foto: CPCS-Mihăiescu



COPERTA IV
Anouk Aimée, vedetă internațională datorită lui Lelouch și filmului său «Un bărbat și o femeie».

(Fox)

CINEMA

ANUL VII NR. 5, MAI 1969

Redactor șef: **Ecaterina Oproiu**

68 pe platourile noastre



BALTAGUL SAU NOBLEȚEA PATOSULUI POPULAR de Valerian Sava 3

CIND NINGE PRIMĂVARA de Mircea Mohor 5

Prim-plan

LIMBAJUL LUI CHARLIE CHAPLIN

de Silvan Iosifescu 7



Mitologie XX
LYZ TAYLOR 9

Cronica unui posibil cineast

ACTIUNEA DUPĂ HEGEL

de Marin Sorescu 13

Discuții

DAVID ESRIK: FILMUL E UN SPECTACOL de Valerian Sava 12

Pe ecrane:
LA DOLCE VITA ROSII ȘI ALBII
COMEDIANTII CRĂCIUN CU ELISABETA
CĂSĂTORIE PRIPITĂ
STRĂIN ÎN CASĂ
VIȚELUL DE AUR 15

Actualitate

TRISTEȚI DE CINEMATECĂ

de Radu Coșasu 16



Dialog cu publicul

Actorii noștri

FLORIN PIERSC

de Laura Costin 18



Cineglob

UN EUROPEAN LA HOLLYWOOD



Filmul și alte muzee

MUSICALUL ÎN OFENSIVĂ de Maria Aldea 29

Cronica cineaștilor

ADIO CONTEȘĂ! de Dr. S. Crohmălniceanu

Parodie hippy



VIRSTELE OMULUI de Adina Darian 32

Exclusivitate

MIREILLE DARCO NOUĂ BARDOT?

de Manuela Gheorghiu 26



Cinematca MARELE EVENIMENT D.I. Suciuanu

TV MUZICA SFERELOR de Valentin Silvestru

Premiere mondiale ORA TARKOVSKI, ORA BATALOV corespondență din Moscova de Rodica Lipalti

Lumea filmului ODISEEA UNUI «MARE» FILM corespondență din Paris de la Albert Cervoni 30

CLAUDIA CARDINALE 31

Documentarul MILIOANE DE OCHI de Călin Căliman

Tribuna creatorului METROPOEM ÎN 3 IMPRESII de Sergiu Huzum 33

Martor ocular

PROMISIUNI FĂCUTE DE DIFUZARE



Miss Mai JANE FONDA 40

A 8-a artă

CE IDEI ANIMĂ ANIMATORII? de Letiția Giță 42

CINEMA

Redacția și administrația:
 Piața Științei nr.1—București

Prezentare artistică:
Radu Georgescu

Prezentarea grafică:
Ion Făgărășanu

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Științei»—București

Exemplarul 5 lei

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

41 017

'69
pe
platouri



*În sfârșit
capodopera literaturii noastre epice
vede lumina pe platoul de filmare.
Versiunea cinematografică e semnată
de Mircea Mureșan.
Rolul Vitoriei Lipan va fi interpretat
de Margareta Lozan.*

Hugo

BALTAGUL SAU NOBLEȚEA PATOSULUI POPULAR

Am dori, ne-am grăbi să proclamăm maturitatea filmului românesc. Dar sîntem încă la începuturi. O dovedește chiar și filmografia unei specii socotită a fi privilegiată: ecranizările din literatură noastră clasică.

Uneori s-a făcut simțită o adevărată furie critică împotriva ecranizărilor: — De ce atîtea ecranizări? Furie născută însă din senin. Avem foarte puține ecranizări. Deși unii dintre regizorii noștri au înfăptuit miracolul transformării cite unei încercări singulare în operă memorabilă (vezi «Moara cu noroc» de Victor Ilie sau «Pădurea spinuzărilor» de Liviu Ciulei sau «Ţăscoală» de Mircea Mureșan), și în această zonă de-abia defrișăm terenul. Căci — din punctul de vedere al producției, al afirmării unui curent, a unei școli de artă — cum altfel s-ar putea depăși stadiul incipient, ilustrativ, al speciei, decît

ajungînd la o succesiune, la o multitudine stimulatorie de interpretări, uneori după una și aceeași operă?

Ceea ce a făcut să se producă a zecea ecranizare din cutare operă a lui Victor Hugo sau Tolstoi n-a fost doar criteriul publicitar, ci mai ales atingerea aceluia grad de înțelegere a culturii, a aceluia cult al valorilor naționale care fixează o distanță între cititorul ce deschide prima dată «Baltagul» — pentru a lua cunoștință de narativă — și cel care deschide cartea a cincea sau a nua oară — pentru a-i redescoperi valorile, mai adînci și mai dificile, pentru a-și corecta propria imagine asupra operei, pentru a o pune în acord cu noua sa conștiință estetică.

În ordinea firească a lucrurilor

«Baltagul» a tentat de altfel succesiv sau concomitent pe mai mulți

'69
pe
platouri

CÎND NINGE PRIMĂVARA

*La Ploiești,
pe o străduță
cu case
arbaice,
echipa
regizorului
Marcus
pregătește
un nou film
românesc,
«Singur»,
după scenariul
lui Ioan
Grigorescu*



Foto: A. Mihallopoul

Maria Rotaru, actriță din Brașov, debutează concomitent în două roluri...



Cu o floare Incep

Am hotărît să consacram un reportaj celui mai liniștit și mai puțin spectaculos loc de filmare din cite ne putea oferi cinematografia noastră.

Așa am ajuns la Ploiești, lângă piața Anton, pe o străduță veche cu case arhaice ce par să dateze de cînd și orașul. E cald și ploieștenii privesc din porți, cu legitimă curiozitate, obiectivul de filmare denumit în decupa) ca și în scripetele echipei

Casa Arhip.

După această denumire se ascunde, de fapt, o cocioabă cu ferestre strîmbe înfpte în rame cărămizii, cu un acoperiș din carton gudronat care prin cenusiul său accentuează senzația de sărăcie, de apăsare, de tristețe.

BALTAGUL

dintre cei mai buni regizori ai noștri: Victor Iliu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Mircea Muresan... O tentație productivă, concretizată în scenarii, ceea ce arată că, din punctul de vedere al creației, o politică a ecranizărilor în acord cu experiența cinematografilor cu tradiție ar intra și la noi în ordinea firească a lucrurilor și că nu ne-ar lipsi posibilitățile de afirmare a unor constanțe tematice și de gen, a unei continuități diversificate în susținerea unor genuri originale de artă, implicit a unor specii evoluate și a unei tipologii naționale durabile și de mare rezonanță.

Pe-un picior de plai...

Ceva pare totuși să se fi cîștigat și pe planul producției. Au dispărut complicatele debuturi. Se abordează acum cu cutezanță —

ca să nu spunem cu dezinvoltură — temele și genurile cele mai dificile, angajînd însuși fondul de aur, reprezentativ, al spiritului național, al istoriei și culturii noastre. O dată complexele depășite, s-a cîștigat mult și în privința ritmului de lucru, lată-ne, de pildă, în situația inedită cînd, în prefața primului reportaj la «Baltagul», putem anunța că echipa condusă de regizorul Mircea Mureșan, avînd ca director de film pe Adrian Caracas, a și filmat cea mai mare parte din material și va încheia în luna iunie turnările cinematografice. Mircea Muresan, care semnează și scenariul și adaptarea cinematografică a romanului lui Mihail Sadoveanu, se și gîndește la filmul următor — care, ne spune el, va fi «Mesterul Manole» — film al cărui scenariu a și fost scris.

— Te lansezi în lucruri foarte mari și foarte grele...

— Grele? Fac filme, asta-i tot.

Cunoscut ca unul dintre regizorii noștri cu vechi și certe virtuți teoretice și publicistice, autorul «Răscoalele» e, paradoxal, monosilabic, mai puțin dispus decît altdată la scenarii, deși nu trădează nimic nici din febra exterioră a regizorului de mare productivitate.

La filmări, ideile și intuițiile par însă să funcționeze cu precizie și consensurile se stabilesc instantaneu, se comunică ușor. Asistăm la turnarea unui cadru-cheie: Victoria Lipan, interpretată de actrița italiană de origine spaniolă, Margareta Lozano, ajunge la locul crimei — filmat într-un luminis, aproape de Rarău. Regizorul fixează înscutulul cadrului — care va fi un panoramic de aproape 360 grade — nu pe eroină, nici pe drumul de pe care vine, nici pe ceea ce ea vede, ci pe un peisaj lateral cu mesteceni pe care-l văzusem în ajun, zicîndu-mi: «Pe-un picior de plaj! Pe-o gură de rai...» Descriptivism?

— De ce mestecenii?

— Nu mestecenii — gura de rai!

Într-adevăr, panoramicul pe Eastman-colar al operatorului Nicu Stan stabilea un raport dramatic în peisaj între gura de rai, cu mesteceni albi și pante line și locul crimei, descoperit în vale, alături — stincos, umbrît de tulpine subțiri, cu crengi fără frunze.

Avem senzația, avem convingerea că prin acest spațiu, prin acest cadru natural, alît de generos și sensibil în sugestii, ar trebui să treacă drumurile multora dintre eroii filmelor noastre, fie de ieri, fie de azi. Descoperim în jur geografia proprie, familiară, în care și din elementele căreia s-a compus poetica baladei românești. E o senzație, e o imagine pe care filmul, pe care filmele noastre, așteptăm să ne-o apropiie.

Valerian SAVA

«Singur»:
povestea dramatică a unui tânăr ilegalist,
sosit cu o misiune într-un oraș
aflat sub teroarea razziilor



primăvara și un nou film (Regizorul Manole Marcus între cei doi debutanți: Maria Rotaru și Florin Găbrea).

celui mai liniștit
din câte ne putea

ion, pe o străduță
de cînd și orașul.
legitimă curiozitate
decuși) ca și în

de fapt, o cocioabă
lănași, cu un accen-
tueștial său accent
tristețe.

În fața casei, un generator de curent și autobuzul echipei. Copiii străzi și-au înscris cu degetele lor mici, cerțate cu caligrafia, iscălirile ornate cu desene, în praful de pe carosiera autobuzului, așa încît acesta a ajuns să semene cu o pictură rupestră. Alături, pe trotuarul prăfuit, ușor denivelat, citeva reflectoare, citeva cabluri, citeva saci cu zăpadă artificială și citeva mașiniștri prinși în tot felul de îndelenețiri prozace. Este o mini-echipă de filmare, și totuși «Casa Arhip» pare strivită de prezența ei. Regizorul Manole Marcus și echipa sa de filmare fac de asemenea o notă aparte. Îi văd cum privește posomorîți cerul senin, cum plimbă mari ecrane de pînză pentru a opri razele soarelui, cum refac din cînd în cînd, cu îndrăjire, zăpada artificială din curte, de pe gard, de pe pomi, de pe cercevele.

luptînd cu anotimpurile.

Filmul pe care Manole Marcus îl realizează aici după un scenariu de Ioan Griogorescu, continuînd astfel o veche colaborare, se desfășoară cîndva, între cele două războaie mondiale, într-un oraș petrolifer, într-un peșaj aspru de iarnă dominat de suerul necumtat al crîștului, de dansul fantastic al trîmbetului de zăpadă. El se întilnește provizoriu «Singura» și relaxată povestea unui tânăr ilegalist venit aici, în orașul acesta aflat sub teroarea razziilor, cu o misiune. Neputînd lua legătura cu persoana care îl fusese, indicată din pricina împrejurărilor, el moare înghețat la picioarele unei sose prășite, ultimul punct de întîlnire, la care nimeni nu vine.

o curte îngustă,

citeva copaci contorsionați, desfrunziți, asemeni unor rădăcini prin care pămîntul încearcă zadarnic să se agățe de cer. Un cerdac subred ne scrijele sub pași. O tindă îngustă din care, în dreapta și în stînga, se deschid două uși spre două încăperi mici și întinsecase. Într-una din ele o sobă de metal în care, sfîdînd primăvara, arde un foc strasic. În cameră e cald, groznic de cald. Citeva reflectoare mici flanchează aparatul de filmat. Îndărătul aparatului, strivit de pereți, cu fața congestionată, năpădită de mici broboane de sudoare, împiedicîndu-se în cabluri și gata mereu să răstoarne citeva raie ce au mai mică mișcare, operatorul Alexandru Intorsoreanu și pregătește cadrul. În obiectiv, lîngă soba incinsă, în haie de iarnă, cu un aer ressemnat, doi tineri actors, doi debutanți: Florin Găbrea (Dobrică) și Maria Rotaru (nevasta lui Arhip).

Ne apropiem de Alexandru Intorsoreanu.

— Care este cea mai grea problemă de imagine, în acest

film la care toamă lucrați?

— Să fi viscol atunci cînd lumea se pregătește să plece la mare, răspunde cu năduf Intorsoreanu, dintre aparatele sale ca dînt-o colivie.

— Și atceva?

— Filmul se desfășoară pe trei planuri deosebite. Cel al sondei în care înghețată Dobrică, cel al retrospectivelor, și cel al fanteziei sale. Pentru că este vorba de un film color, trebuie deci ca planurile acestea să se distenzie cromatic și în același timp să alcătuiască un acord armonic pentru a da o senzație de întreg, o unitate de stil.

— Care sînt deci particularitățile cromatice filmului?

— Voi folosi culori puține, dar riguros selectate. Prin modul în care le voi armoniza, prin folosirea unor anumite game de griuri, voi căuta să confer altulbului, cît și negrului tonalități bine distincte, profunzimi care să le aplice de grație. Secvențele orașului bîntuit de crîșci, ale sondei în care înghețată tînrul vor fi ca un desen în alb-negru în care voi injecta unele tonalități reci. Culoarea va sublinia aici atmosfera fiercică, mediul material în care se află eroul, în secvența cîrciumii, care aparține planului retrospectiv, voi folosi însă dominante cromatice calde, cu pete obiective de culoare care să marcheze, din unghiul eroului, accentele subiective. Culoarea va juca acum rolul unui contrapunct psihologic.

Îl lăsam pe Intorsoreanu care pare ieșit dintr-o baie de abur și ne apropiem de cei doi interpreți de

lîngă soba incinsă.

— Vreți să discutați puțin despre Dobrică? Îl întreb pe Florin Găbrea, student în ultimul an la Arhitectură, care debutază în rolul principal.

Găbrea mă privește circumspect, ușor crispat.

— E obligatoriu?

— Nu.

— Atunci nu vreau!

Și Găbrea se închide în sine ca un arici. În ciuda laconismului său, a tonului sec, nu mi se pare totuși că este un edura. Fieul său de a fi pare, mai degrabă, masca după care se ascund de obicei tîmizii.

Mai comunicativă, Maria Rotaru, o tînră actriță de la Teatrul de stat din Brașov, ne povestește despre cele două roluri în care debutază concomitent.

— Joc rolul unei soții de petrolist, ne spune ea, o femeie tînră cu un copil, o femeie oarecare, apăsă de condiția ei socială, de atmosfera grea a orașului. Aici în secvența aceasta, pe care urmează să-o interpretăm acum, ea este foarte îngrijorată pentru soțul ei care nu s-a întors încă de la sondă. Eroina îl va impresiona pe Dobrică, venit aici să-l caute pe Arhip. Băiatul o va vedea în clipile despărțirii sale de viață, mai pură, mai angelică, mai plină de prospețime, edată, la nuntă ei cu Arhip, alcătuită tot ca mireasă, însă alături de el. Sînt, de fapt, două ipostaze ale aceluiași rol.

— Și cealaltă eroină pe care o interpretați?

— Este secretara avocatului, un personaj cu alte date de caracter ce revine retrospectiv în mintea lui Dobrică.

— Cum lucrați cu regizorul?

— Admirabil. El mi-a înțeles spaima în fața acestui monștru care este aparatul de filmat, și mi-a ajutat să-o depășesc. Este un om calm care nu s'oi schimba ideile și care are darul de a-și transmite calul său.

— Spuneți-mi, de ce a tînat Manole Marcus să aibă o singură interpretă în două roluri deosebite?

— Sincer spus, nu știu. Întrebați-l pe el.

Am ieșit din încăperea fierbinte, afară în stradă. Manole Marcus se plimba îngîndurat prin fața casei așteptînd să se termine pregătirile pentru filmare. Nu era momentul cel mai potrivit pentru o discuție, totuși l-am întrebant:

— Ce vreți să spuneți cu acest nou film?

— Dacă v-aș răspunde acum ce rost ar mai avea să fac filmul?

— I-am dat dreptate. În fond filmul este cel care trebuie să vorbească despre autorul lui și nu invers. Am hotărît așadar să lăsam filmul să ne răspundă la această întrebare și am pornit înapoi spre București o o mașină a echipei care îl ducea acasă pe Dan Ionescu, supranumit «Șăpîlul colanet sonor». Venise și el la Ploiești, pentru o consultație în legătură cu ilustrația muzicală a filmului și, se pare, că găisise ceva pentru că tot drumul a fredonat, cu vocea lui gravă, fragmente din «Baidera».

Mircea MOHOR

*La 80
de ani
oferă omenirii
un film
de-acum
40 de ani
— «Circul».
Lumea are
revelația
unei capodopere*

*«Cred
în libertate;
asta-i
politica mea.
Sînt
pentru oameni;
asta-i
firea mea.»*

*«Nu cred
în tehnica
plimbării
aparaturii
în jurul nărilor
starurilor.»*

*«O tortă-donă
cu frișcă
pot fi amuzante.
Dar cînd risul
depinde
numai de torte
cu frișcă,
filmul devine
repede monoton.»*



Distanța de acest june-prim...

Într-un aspru peisaj de ghețuri înaintea cu mersul lui săltăret, căutătorul de aur, Charlot. Un urs se vestește după o cotitură și îl urmează îndeaproape. Dispare după altă cotitură. Chiar în acel moment omulețul privește în urmă peisajul și pornește mai departe, ignorând pentru todeauna amenințarea care a pluit asupra lui.

Panic de noapte într-un mare magazin, Charlot caută să-și urmească iubita prin abilitatea cu care se mișcă pe patinele cu rotile. Urmează un interludiu de balet-pantomimă, sinteza pe care, până astăzi a izbutit-o doar Charlot. Charlot cu ochii legați alunecă grațios și cu

desăvîrșită siguranță, trecind în mai multe rînduri la cîțiva milimetri de marginea treptelor. Cînd își dezleagă ochii, e cuprins de teroare și reușește cu mare greutate să evite prăbușirea.

Înrudirea și diferențele dintre cele două metafore nu mai au nevoie de comentarii. În variante care fac ca fiecare moment să-și păstreze individualitatea și valoarea, motivul «alunecării la marginea prăpastiei» revine de mai multe ori la Charlot. Exemplele de mai sus sînt luate din «Goana după aur» și din «Timpuri noi». Se mai poate cita, tot din «Goana după aur», episodul colibei luat de vînt și așezată pe jumă-

tate deasupra rîpei.

Metafora cu o atare deschidere comică sau semnificativă e inseparabilă de limbajul lui Charlot. În sens larg, reprezintă principala lui inovație «etnică» în comedia cinematografică.

Vagabondul poetic

Există în «Opinia publică» două memorabile descoperiri cinematografice despre care însuși Charlot a vorbit cu mîndrie legitimă. Plecarea unui tren reflectată în jocul de lumini de pe fața unui personaj și saltul de un an în narațiune par astăzi a face parte din alfabetul filmului. În 1923 au însemnat o modificare de limbaj. Într-o perioadă de călătorii, cînd se încercau moduri de a cadra și mișca aparatul, cînd se practica frecvent supraimpreziunea și Abel Gance experimenta ecranul multiplu, sobrietatea lui Charlot e izbitoare. În acești sensuri s-a vorbit în critică de moderație clasică. Observația rămîne însă estetic neutră, e caracterizarea unui tip artistic. În sine nu vorbește nici împotriva, nici în favoarea lui Charlot sau a lui Gance.

Este una din cauzele mai numeroase pentru care filmele lui Charlot au fost atât de puțin atinse de timp. Avantajul e comun tuturor formelor de comedie cinematografică, chiar celor mai artistice luate, pe care le recheamă din uitare simpatia cite unui antologist. Comicul e mai rezistent la eroziunea timpului. Cele mai multe dintre dramele cinematografice mute se transformă în melodrame pentru spectatorul zilei noastre și gesturile patetice ale vedetelor celebre par involuntar parodice. Mischarea, viteză restabilesc imediat contactul cu vechile comedii. Pe ele tehnica desușe le avantajează, scaderea mișcărilor intensifică comicul. Sobrietatea tehnicii contribuie și ea la tineretea filmelor pe care artistul astăzi octogenar le-a dat acum o jumătate de secol.

Într-un înțeles mai larg, nouă de limbaj e izbitoare chiar dacă am reduce-o forțat la două laturi majore: la personajul chaplinian și la aceste metafore cu largă deschidere.

Încercarea de a construi o antiteză între Charlot și

comicii filmului care l-au precedat sau l-au fost contemporani, ar fi fost artificială și nedreaptă. S-a vorbit de datorită lui Charlot față de cîțiva actori sau regiștri de anvergură, față de Max Linder sau René Clair. S-a insistat și asupra raportului cu întreaga școală Mack Sennett. Nici formația lui Caragiale nu poate fi înțeleasă fără influența revistelor umoristice de după 1860. În cazul lui Charlot distanța e comparabilă. Apare fie considerîndu-l pe «vagabondul poetic», fie evocînd tipul caracteristic de metafore.

Raționamentul poetic

Prea mult s-a scris despre Charlot pentru a fi util să mai revenim, deși personajul e inepuizabil, ca și Don Quixote. Să remarcăm doar adevărata lui în comedia cinematografică a epocii. Mai toți actorii comicii și-au creat atunci un personaj cu trăsături stilizate, fixat printr-o denumire familiară. Dar sînt mai curînd măști sau situații personificate. Sînt străvechile cupluri comice cu înfățișare și temperament contrastante: Pat și Patachon, Stan și Bran. E Fatty, grăsunul flegrmatic și binevoitor, victimă a împrejurărilor. Mălec a pornit și de la o mască imperturbabilă pentru a relua cu foarte mare finețe o situație cu alte semnificații decît «gaga»-ul mediu. Omul care nu rîde, e mereu în luptă cu un mecanism devenit aproape autonomic: o locomotivă, un transatlantic, un aparat de filmat.

Max Linder înaintea lui Charlot, Stan paralel cu acesta au trasat două siluete mai individualizate: un chelțiu spiritual și dezvoltat, un adult cu mirări, veselii și tristeți de prescolar. Distanța pînă la următoarea figură a lui Charlot e foarte mare. Fără să arțace și vite, vagabondul lui Charlot unifică toate contrastele, oferă mereu surprize. Stîngăcia mișcărilor de marionetă e dublată de o unică mobilitate. Viteza mișcărilor, transformarea arțistică a unui gest aparținînd unui mecanism perfect pus pe punct, cînd unui dansator. Cu o egală mobilitate a miimicii, reacțiile sînt și ele contrastante. «Omuluțu (the little fellow) — cum îl denumesc comentariilor vorbit, adăugat mai tirziu la «Goana după aur»,

CHAPLIN

meru generos și citeodată feroce, meru speriat și azvirindu-se cu intrepiditate în orice aventură. Între Charlot și siluetele desenate de doi excelenți actori ca Linder și Stan, e deosebiră dintre fluier și orgă.

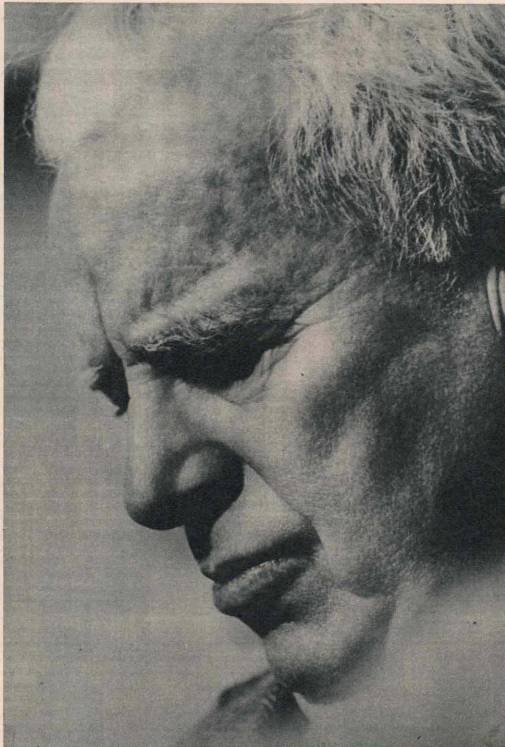
E greu de spus unde începe să funcționeze raționamentul poetic și comparația implicită care dau unui gest, unei situații comice, valoare metaforică, îi deplasează și îl lărgesc semnificația.

Chiar în filmele maturității, de după 1918, ar fi excesiv să descoperim peste tot metafoze. Cu o inventivitate inepuizabilă, gag-ul nu are adevsea altă intenție decât să creeze un comic franc și exploziv. Gag-ul mecanic, echivalentul torturii cu frigăru, persistă până destul de târziu. Se distribuie în filmele sale destul de multe picioare în dos. Dar chiar și fără intenții metaforice, gag-ul se concentrează asupra vagonului, potențază cîte o trăsătură. În prima scenă din «Viață de cîine», Charlot îl năucește pe eternul lui inamic, polițistul, rostogolindu-se ca un titirez printr-o spărtură, de-o parte și de cealaltă a unui gard. Omulețului a devenit un obiect mișcat de resorturi. Rarele trucaje operează în același sens. Măresc viteza, desfid gravitația. Dar de cele mai multe ori, Charlot nu are nevoie de trucaje.

Gag-urile sînt prelungite uneori și crescînd-ul comic e obținut prin procedul temei cu variațiuni, nu prin exploatarea repetată a aceluiași efect. În «Viață de cîine», după mai multe rostogoliri de o parte și de alta a gardului, Charlot își sfidează următorul — aflat dincolo de gard — făcînd cu grătie cîteva mișcări de dans. Dar mîna lui se lovește de steaua de metal de pe pieptul altui polițist care i-a contemplant calm dansul.

Încă din filmele de la Mutual și First National, gag-ul capătă structură și anvergură de metaforă. Pipînd orbește, «Evadată!» de cîzma unuia dintre gardienii care îl urmăresc. Încearcă imediat s-o anuleze, acoperînd-o cu nisip.

Fie că durează o întregă scenă — mașina de mîncat din «Timpuri noi» — fie cîteva secunde, aceste gag-uri metaforice dau impresia densității și concentrării, folosesc o cantitate minimă de limbaj cinematografic pentru



...la Chaplin de azi se măsoara în ani-Lumina.

un maxim de semnificații și de capacitate sugestivă. Un exemplu din «Timpuri noi» e redus la cîteva cadre: Charlot și fata lui au găsit un adăpost — o cabană abandonată și foarte subredă. Dar e adăpostul lor. Dimineața, în costum de baie și cu aer de rentier, Charlot vine spre iazul din fața casei, plonjează ca un câmpion și se trezește în capul oaselor. Apa iazului avea cîteva zeci de centimetri adîncime.

Metaforele acestea sînt minuțios sensibilizate în spirit de jocul actorului. Sînt decelabile doar în cazul fenomenului Chaplina, / al

unui creator și actor de anvergură egală.

E greu de făcut ierarhii, dar orice referire la metafora chapliniană ne duce gîndul la episodul mașinii de mîncat. Toată scena se concentrează asupra mimicii lui Charlot prădă mașini. De la docilitatea cam speriată cu care ascultă dispozițiile patronului, fata lui Charlot exprimă satisfacție cînd primește supă și porumbul. Satisfacția e dublată tot mai insistent de nedumerirea față de ritmul prea grăbit cu care mașina îl alimentează și îl șterge grigiule la gură. Cînd mașina se dereglează (li toar-

nă supă în sin, îl pocnește cu porumbul și cu șervetul peste gură) teroarea lui Charlot e cea a prizonierului. Prizonierul condiții lui în uzină și prizonierul mașinii dezîntănite.

Jocul actorului potențază astfel eventualul semnificațiilor și sugestiilor. Prin intermediul omulețului și prizonierului și sugerat convergențelor și metaforele, filmele acestea ajung să vorbească despre o condiție dată istoric și totodată generată a omului.

Silvian IOSIFESCU

banda sonoră

COSTA-GAVRAS

«Z» este un film al epocii noastre

Autor al apreciatului «Compartiment al ucigărilor», Costa-Gavras înregistrează un mare succes de critică cu ultimul său film «Z» (în grecește înțere Z se citește «zi» și înseamnă: «Ei trăiesc»), pe care «L'Express» îl scootește «primul mare film politic francez». Într-o discuție cu Yvonne Baby, în «Le Monde», Costa-Gavras explică:

— E vorba în fond de anatomia unui asasinat politic într-o țară unde regimul e aproape fascist. Autoritățile guvernamentale și justiția sînt implicate într-un asasinat pe care eie încearcă, pentru rațiuni de stat, să-l minimizeze și să-l înăbușe. Afacea o foză devalută nu tîmîntă unui judecător de instrucție care, firește, putea opri totul în orice moment, dar care n-a putut fi împiedicat să acționeze ca un om cinstit; fără a ține seamă de presiuni, el a continuat să-și facă meseria și personalitatea lui m-a fascinat.

— Aveți sentimentul că ați făcut ceea ce se numește un film politic?

— «Z» este mai ales un film asupra dificultății de a linge anumite obstacole în lupta pentru adevăr, asupra dificultăților pe care le încearcă adevărații oameni politici pentru a-și impune punctele de vedere.

— Ce raport este între «Z» și precedentele Dvs. filme?

— Este primul meu film care mă privește în mod profund. El pune în discuție tot ce am trăit, tot ce am văzut, el aparține în întregime epocii noastre și se interfează cu lumea noastră de toate zilele, oriunde sînt atacate libertățile esențiale ale omului. După acest film, vreau să rămîn pe aceeași linie în tot ce voi face mai departe...

Într-un interviu acordat «Express»-ului, raționorul adaugă:

— «Z» este Lambrakis, dar și John Kennedy, și Luther King, și Robert Kennedy, și Delgado, și Lumumba... «Z» este omul cinstit asasinat cu nevinovătenie într-un climat sufocant de ipocrizie.



«Z» — adică John și Robert Kennedy, King și Lumumba.

LIZ

MITOLOGIE
XX

TAYLOR

Foto: Metro Goldwyn Mayer

ACTIUNEA DUPĂ HEGEL

„Credeți că Gioconda n-ar mai vrea
să scape din cînd în cînd
măcar marea și vinerea
de suris?”

Rezumat conștiincios



Aș fi putut să procedez ca un filozof

Acțiunea ar fi al treilea element (după „starea generală a lumii” și „situația determinată”). Starea generală a lumii — e superb spus. Te gîndești la starea generală a unui bolnav. Se ia pulsul. Acțiunea e formată din circumstanțe care duc la acțiune și reacție. (Vezi și capitolul nostru). Ce e interesant la Hegel e speculația în legătură cu începutul acțiunii. Lumea fiind o conexiune extraordinară, fiecare acțiune e începutul alteia, la infinit. Mă gîndesc la un nod al acțiunilor totuși. Care o fi fost? Cînd? Antichitatea era destul de demnă. Atunci acțiunile oamenilor aveau și o tangență la zei. Achile se lupta du Paris și pe zeita Minerva o durea genușchiul — sau ceva asemănător. (De controlat, dacă era așa). Poezia este, după filozoful german, singura capabilă de o reprezentare totală a acțiunii. (Acțiune, reacțiune — aproape simultan). Celelalte arte dau doar fragmente din desfășurarea ei. „Acțiunea este cea mai mică pede relevantă a individului, a sentimentelor, precum și a scopurilor lui”. Nu degeaba ești întrebat: „Ce-au făcut părinții tăi?” Sau: „Ce-au fost părinții tăi?” A fi fiînd în mod just și dialectic contact cu o forță — ce-au fost — adică ce-au făcut. (Nu poți pune de dracul!) Un ochi magic în care te ogîndești dintr-odată, vazăci. Hegel pune pret pe vorbire, nu ca alții. Vorbirea limpezte individul, îl trădează în ce are mai profund. Iar poezia e cea mai pură și mai clară vorbire. Hegel era deci un filozof sănătos care nu credea în boala rătăcit. De fapt, arta modernă, care începea să se dezvolte de pe atunci, era considerată de el o prostie. Caracterul limitat — în artă — al cercului acțiunilor (pentru că sint determinate numai de idei). Trebuie adăncită chestia asta.

- Măcaroa acțiunii conține:
- puterile generale (conținutul și scopul pentru care se acțiunea);
 - activitatea acestor puteri prin mijloacele indivizilor;
 - unirea acestor laturi în caracter.

Marile motive ale artei: eternele raporturi religioase și morale; familie, patrie, stat, biserică, glorie, prietenie, stare socială determinată, onoare. Ele sint puterile a sufletului și, deși ratiionale, generalizează omul care li e supune. Te miși ca făclhuri printre cure: omărea (de familie), biserică, etc. De aci tot felul de conflicte. „Conținutul veritabil al acțiunii ideile trebuie să-l dea numai puterile în ele inesele afirmative și substanțiale”. Asta e important. Excelența apoi descrierea semnificațiilor zeilor, incapabili de fiere la ficat sau la rinichi. Ei cioguesc răul, îl uita, revin și puțin

le pasă de orice, pentru că sint în legătură cu oriceul omeneș doar exterior și superficial. Structura lor de zei e dincolo. „Universalul la ei e preponderant”. Întîmplările oamenilor „le mai dau din cînd în cînd ocazia să facă ceva”, fără să se expună nici măcar cu un deget. Asta pentru că zeii nu moie. De aici și plică: seala de zeii — ca un fel de riu de vesnicie. „Zeii nu se concentrează”, lau totul deci foarte ușor, nu le dă de gîndit serios nici un motiv. Ingerii moderni cică ar fi un fel de zei, dar „ca servitori particulari ai unicei și substanțiale frînte divine”. (Individualitățile zeilor erau însă independente).

Hegel face o analiză grozavă a idealului de zei. Găsești aici cantitatea cea mai mare de ideal. Nu putem spune: sintem consubstanțial cu Dumnezeu. Asta ne strică pe noi oamenii. Sintem făcuți dintr-o materie care se strică. Dar din moment ce din gîndul nostru a legit ceva de esență divină ca Dumnezeu, poate că... „Sufletul omului trebuie să se releve pe sine în zei, care sint formele generale și independente a ceea ce acțiunea și găpînește în interiorul său”. S-ar putea spune mai bine că zeii sint formele geometrice, cristaline, modul de cristalizare a oamenilor în ideal. Cristalizăm zei. Interesant un film pe două planuri: deasupra ce fac zeii, jos — oamenii. Sau o piesă. Zeii deasupra unui lac și în lac oamenii, ca umbrele lor, nenorocte.

În lac nu e bine spus: în mlaștină! N-ar fi mai bine invers? Zeii în mlaștină! Da, dacă oamenii ar fi ideali, adică dacă n-ar exista decît ca o creație a gîndului zeilor. Ei s-ar considera nefericiți, chiar dacă ar avea mai multe drepturi decît noi, ar fi pe o altă treaptă — și noi, ca o dorință a lor. Trezind peste sepele analize pe care le face maștariei om-divinitate la Shakespeare și Goethe, să mai notăm pretuirea pe care el o dă patosului, în sensul grecesc. „În privința asta a existat în Germania un timp cînd în poezie, mai ales spiritele tinere, sătule de apa retorismului francez, au cerut naturale și-au împins lucrurile altă de departe înălț a expresia se compunea îndoișoși din interjecții. Dar cu simple ah! și oh! sau cu blestemele mîniei, cu tunete și trăznete nu poate fi rezolvată chestiunea. Forța unu simple interjecții e o forță rea și constituie modul de exprimare a unui suflet încă primitiv”. Oamenii ar fi superiori zeilor prin patos, prin capacitatea lor de a se însufleți. Ce trebuie să înțelegem din toate acestea?

Aș fi putut foarte bine să procedez ca un filozof, înjurîndu-l din trei în trei cuvînte și luîndu-i totul. Naționalizînd

totul. Sau aproape totul. Dar de ce să ne ferim să ne placă autorul. „Fenomenologia spiritului”? Așa cum pe coperta „Jurnalului unui seducător” al lui Kirkegaard se află îndobîte cite o femeie goală (metoda supra-imprimării hîrtiei fotografice), cîrșile despre film filosofice să se pună sub pavăza unui obraz. Îmbrăcat. Alta prestație. Hegel — ce armură de zale! E și dialectic. El numai că n-a făcut film. Încolo a avut toate datele. A învîșă de alții morți nu e o vorbă în vînt.

Și cu asta am ajuns, pe oculte, la problema eternului feminin, care nu se poate înțelege fără despicarea filozofiei. Cinematografia nu poate trăi fără vedere, cum nu poți respira fără nas. Fără ochi, fără spîncine, în căzut de față. Într-o cîrțicică despre „Arta actorului” Tudor Vianu vorbea de eliberarea prin mască. „Pălcarea de o trăi sub o mască așa cum se realizează în masocherile pe care le regăsim în civilizațiile tuturor popoarelor”, răspunde unei nevoi de eliberare, căreia viața, practică nu adevăr niciodată satisfacția dorită”. Ar fi de cercetat cite e mască și cite e adevăr integral în vedete. (E clar că e mai împietrit într-o poză nu se mai pot elibera din ea). Credeți că Gioconda n-ar mai vrea să scape din cînd în cînd — marea și vinerea — de suris? Ah, ce s-ar mai strîmbla! Așa: pentru sine — să ridă cu gura pin' la urechi, în fața ogînzii — sau să-și facă gura pungă — ce s-ar mai schimțosi, măcar marea și vinerea! Dar nu se poate. Nu și noi. Cîte frumoase ale nopții și ale zilei nu au nenorocit filmul — luîndu-le posibilitatea de a trăi fără atitudine studiată? Soartă de fraiori, constrînși de a avea o piramidă. Ce s-ar fi împintat dacă un fraiori n-ar fi vrut să intre în piramidă (doar moare)? Crede că ar fi fost învîșă — înțel-dumfiac, desînblămat, i s-ar fi băgat mintea la loc și ar fi fost readus în simțiri. Pentru a fi se mai pune încă odată, clar și răspicat că, murind, un fraiori e musai să aibă sarcogul lui acolo, înăuntru. Stelele și poartă sarcogul în afară. Să ne gîndim la Greta Garbo (grîmul nune, care-mi vine în minte cînd sint somat să-mi scriu cronica de cineast). Să ne gîndim la cine — cine și-o închipuie în afara rolului, ea poate să-o închipuie în afara rolului! Eu unul nu, tu altul nu — e și suficient pentru a trage o concluzie. Dar ce viață mai e aceea? Rămîne da cercetat științific și cibernetic. Capitolul următor se va numi „Femeia ca atare” sau „Sondaj sub mască”.

Marin SORESCU

DAVID ESRIC : FILMUL

— Ești, se pare, decis să încerci o colaborare cu cinematografia sau, și mai greu, să devii cineast...

— Lucrurile sînt destul de greu de explicat, dar mă interesează într-adevăr marile posibilități ale filmului în domeniul artei spectacolului. Eu, propriu-zis, nu sînt regizor de teatru, în sensul că nu teatru îl ca tărare mă interesează, ci...

— Ideea de spectacol.

— Exact. Artă spectacolului, de la spectacolul de bîlci pînă la muzica de cameră, în ceea ce are ea spectacol.

— În literatura cinematografică există încă o dispută — dacă filmul e sau nu și el un spectacol.

— Eu cred că se poate discuta categoria de spectacol în care intră filmul, se poate discuta estetica spectacolului cinematografic, se pot discuta mijloacele și semnificațiile sale, dar ce a e vorba de un spectacol mi se pare indiscutabil. Se spune că filmul meu a fost mult mai interesant decît filmul sonor, că sonorul a făcut mai comodă creația în film...

— Discuția e, de fapt, depășită.

— Discuția da, dar situația nu. Am văzut de curînd, pentru necesitățile Institutului, unde conduc o clasă de regie de teatru, un program Buster Keaton. Trebuie să-ți spun că de ani de zile nu am văzut în cinematografie o operă de o asemenea valoare.

— Totuși, cînd spui că nu te interesează teatrul ca teatru, ci spectacolul din teatru, admiți că însuși teatrul e, pînă la un anumit decît, spectacol.

— Uite care e diferența. Noi am moștenit despre teatru o concepție foarte mărunț burgheză. După comedia del art, după bunul teatru popular de imediat după Renaștere, teatrul a funcționat cîteva secole ca un fel de club al manierei sociale, sentimentale și s.a.m.d. Din cauza aceasta, el s-a axat integral pe dialog, pe un soi de falsă psihologizare, adică pe o caracterizare socială în primul rînd și sentimentală, născută legătura cu izvoarele sale poetice, cu izvoarele sale sacre — nu în sens religios, ci în sensul spiritual al cuvîntului. A devenit o artă de consum.

— Și în același timp s-a interzis libertatea convingerii.

— Complet. Burghezul încropit din secolul al XIX-lea venea la teatru să vadă lumea pe care o specula, pe care o vede, o cumpără și pe care teatrul îi ajută s-o cunoască mai bine.

— Ai o foarte bună viziune de clasă.

— Simplific pentru că pună mai clar în evidență o eroare de deceniu. Și tot așa se poate afirma că marile teatru modern începe cu Meyerhold, cu Tairov, cu Vahtangov, care erau cu toții legați profund de idealurile

revoluției din octombrie și care au avut în deatru un mare rol. În timp ce revoluția artistică în film a fost limitată, în teatru aportul lui Meyerhold, Tairov, Vahtangov, a fost colosal. A fost momentul cel mai important al renovării teatrului. Ei s-au întors înapoi împotriva acestei oglinzi burgheze a lumii care era teatrul și s-au întors apoi din nou către izvoarele spectaculare. Au început să caute izvoarele teatrului în teatrul popular de bîlci, în circ... Or, ce se întîmplă, în cinematografie — ca să revin — ceea ce mă interesează este în primul rînd fantastica posibilitate pe care o cîștigă spectacolul de expresie.

— Care ar fi în această privință virtuțatatea diferită a cinematografului?

— Despre aceste diferențe s-a vorbit, zic eu, mult prea mult. Uite de ce, ca să fiu foarte sincer. Când mă uit și văd Buster Keaton, sau Harry Langdon, sau Chaplin, deosebirea dintre teatru și film, Ja ei, nu este atît de profundă cît am crede. El filmează un spectacol pe o scenă mult mai largă, cu posibilități tehnice mult mai mari și-și pot permite ceea ce în teatru nu-ți poți permite. Cred că de-a teoretiza zăgăzirea deosebire și pierdem din vedere ceea ce este comun tuturor artelor — capacitatea lor de a transcende, de a ajunge la o zonă foarte adîncă și tulburătoare a existenței. Personal, sînt atîșat de o bună parte a comediei cinematografice mute și, dintre realizările mai recente de unele momente din filmele lui Tati și poate de ceva mai multe momente din filmele lui Pierre Etaix. Noul val cinematografic, fie el francez, fie el ceh, mie personal mi-e străin, ca factură estetică. Mie-e străin, pentru că e un realism dezghizat. Acuitatea politică nu salvează mediocritatea artistică.

— Nu-și face încă că tocmai mediocritatea ar fi caracteristică noului val.

— Poate nu caracteristică, dar frecventă și, din păcate, în majoritatea cazurilor, e vorba cel mult de o bună calitate artistică, foarte rar de o tulburătoare calitate artistică. Este un dialog despre contemporaneitate care se transformă într-o formă înaltă și rafinată a unei arte de consum. Adică intră în dialog „de toate pentru toți” ai soțetății. Domnul Godard discută nu curent care probleme ale ultimului stadiu politic din rîndurile tineretului. Sigur că da, se poate — Constantin Fața discută problema franțuzitelor în societatea fanariotă romînă. Sigur că susținătorii noului val realizează

o anumită înălțare a cinematografului peste comercial și meșteșug și el dau viață în continuare unei mentalități artistice mereu în pericol de a muri, cu mijloace din ce în ce mai rafinate, din ce în ce mai subtile, pentru că sînt niște inteligențe foarte inteligente și niște radururi foarte sensibile la vremea în care trăiesc. Dar ei, în esență, ca și neorealștii italieni, susțin o nouă formă a realismului cinematografic și nu se ridică niciodată la valoarea poetică a lui Buster Keaton. N-am văzut nici un film italian de valoarea lui Buster Keaton.

— Poate că intră în aceste aprecieri...

— O doză enormă de subiectivitate.

— Nu, mă gîndesc la o serie de criterii care sînt de preferința pe care o ai pentru un anumit gen, pentru comedie.

— Nu neapărat. Aici aș vrea să facem o deosebire. Eu fac în special comedie, dar „Rameau” nu era în primul rînd o comedie. Dimpotrivă, spectacolul s-ar fi putut face de zece ori mai comic. Să știți că spectacolul de la Paris, cu Pierre Francais și cu Julien Bertheau era mult mai vesel. Și dacă-ți spunem de Buster Keaton și nu de Chaplin, îți spunem tocmai pentru că Buster Keaton face o comedie cu un comic la care se fide foarte puțin.

— Bine, faci o diferență de formulă, dar nu de gen.

— E vorba de poezie și de libertatea interioară artistică. Adică la Buster Keaton, totul intră deodată într-o zonă de împanderibilitate și așa spune că el este unul dintre puștii artiști care au anunțat era cosmică. Intrăm cu fel pe acele canale poetice, poetice, pe care numai marii artiști le știu. Totul se mișcă, totul zboară, totul se supune unor altor legi fizice. Mă uit cu mare plăcere la filmele lui Godard, Forman, dar personal trebuie să spun că m-aș duce spre altceva.

— Îți fac impresia că rămîn totuși în zona comunului.

— Da, în zona primă, deși nu e vorba de niște opere subalterne.

— E o altă orbită.

— O altă orbită. Adică această coborîre în diurn...

— Nu te captivizează.

— Nu e drumul meu. Asta-i tot.

— Ai văzut „Despre sărbători și coșpești”?

— Nu. Dar vreau să spun că dacă acest nou val va da opere care vor depăși cadrul lui programatic, atunci sînt convins că...

● Nu sînt regizor de teatru. Mă interesează ideea de spectacol.

● Buster Keaton este unul din puștii artiști care au anunțat era cosmică.

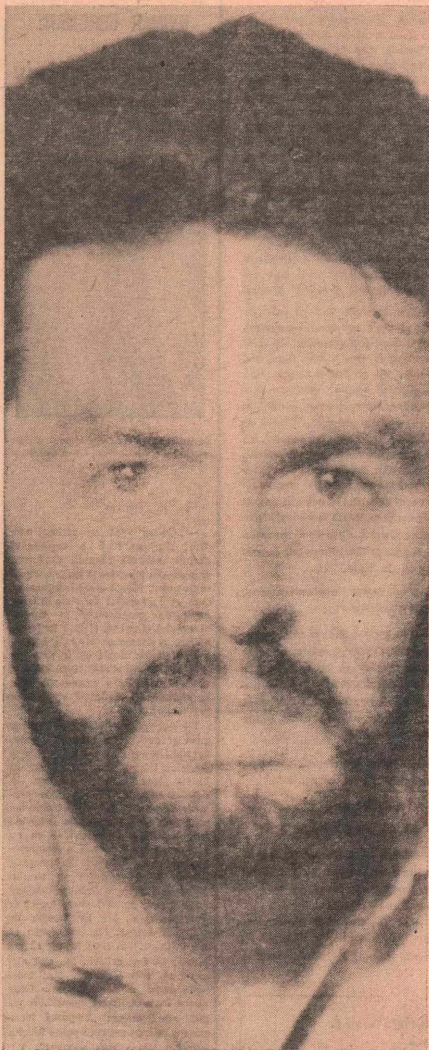
● Antonioni mă interesează mai puțin. Bergman mai mult.

● Noul val mi-e străin.

● Filmul îmi oferă șansa de a înregistra pe peliculă unicitatul.

● În opera lui Caragiale există date de o sensibilitate contemporană surprinzătoare.

E UN SPECTACOL



„Trebuie să redescoperim, cu unele ezitări, lucruri care s-au descoperit de mult.”

— Într-un asemenea film cred că se intră pe acea orbită... Sau cu „Margarete...”

— Știu, am auzit. Din păcate, Cinemateca noastră rămâne de multe ori numai la vechituri. Este o lipsede foarte grea pe dezvoltarea cinematografului nostru. Noi trebuie să redescoperim, cu unele ezitări, lucruri care s-au descoperit demult.

— Sau, să spunem, un Bergman sau un Antonioni.

— Antonioni mă interesează mai puțin. Bergman mult mai mult. Antonioni face în esență o artă snoabă. E în esență un foarte rafinat cod de manieră. E adevărat, mult mai rafinat decât cel pe care-l oferea nu știu care film cu Clark Gable, dintre cele două războaie mondiale.

— Ți se pare că accepți prea multe din lucrurile cunoscute, din trecut...

— Din tucurile vieții comune. Și nu numai asta. Încearcă să descopere posibilitatea de a polii realitatea cu superficiala tragediei. Sentimentul tragic îmbrățește pe oameni la o viață banală. În continuare. Îți dă curaj să trăiești în continuare o viață mărunție: ideea că, totuși, chiar în această mărunțime, există ceva tragic, există ceva complex.

— E clar că nu înțelegător ei vorbit, 0 prepos de Keaton, de o senzație cosmică, de imponderabilitate. Simți adică o nevoie organică de eliberare de inerția terestră.

— La care oricum viața ne condamnă.

— N-ai răspuns totuși la întrebarea 1 ce te împinge spre cinema?

— În primul rând, una din dimensiunile mari ale spectacolului: mobilitatea lui, pe care ne încercăm să-o înțeleg. Într-un sens artistic, dialectic. Spectacolul ne permite să descoperim raporturi noi între fenomene, între oameni, între obiecte, în interiorul omului. Spuneam că-mi plac unele din momentele filmelor lui Pierre Etaix. Îmi plac acele momente în care trecerile lui prin scenă, eu destul de cunoscutele gag-uri ale filmului mult clasic, capătă un „ce” de mister din răceala cu care se execută, din caligrafiera riguroasă a mișcării în spațiu. Acest „ce” de mister transformă ceea ce face el, exact în inversul a ceea ce spusem despre alții. Adică nu mai e vorba de un cod de manieră. E vorba de o redescoperire a gestului, a obiectului, a spațiului. Vedem totul cu alți ochi. Ne obligă să avem un sentiment necomun față de lucruri parcă văzute deja.

— Chiar scoaterea șiretelor de la ghiete devine, în „Yo-Yo”, parodie a unui anumit tip de sentimentalitate.

— Și apoi mai este ceva. Instituționalizarea teatrului i-a răpit una din dimensiunile sale inițiale: caracterul de unitate. Fînăc, după un număr destul de mic de reprezentații, cu rare reveniri întâmplătoare, spectacolul se degradează, devine produs de serie. Filmul îmi oferă șanse de a înregistra pe peliculă unicatul. Sigur că pelicula e mult mai rece decât scena, lipsind contactul direct cu publicul, dar totul se plătește pe lume. Bănuiesc apoi că munca cu actorul, care mă interesează foarte mult — și care e, zic eu, miezul artei spectacolului — se poate duce până la un grad mult mai avansat în film.

— Iarși atinge un punct nevrolgic al „specificului cinematografic”. Dar și eu cred că, la un anumit nivel, dispar de fapt diferențele dintre teatru și film. Trebuie atins însă acei nivel.

— Sigur că deodată există mari diferențe.

— De pildă, teatrul comun recurge totuși la o serie de simplificări, admisibile și necesare pe scenă, nu numai ca modalitate de interpretare, dar și ca formulă dramaturgică, inclusiv prin cultivarea piesei de gen, a comiciiul satiric de pildă, pe care filmul le suportă mai greu.

— Așa este. Dar știu de cel Uite. i-am revăzut pe frații Marx. Stilul lor de joc nu are nici o legătură cu ceea ce s-ar numi astăzi, de către toți teoreticienii din lume, „stil cinematografic”. Unul are o mustată desenață, altul poartă o perucă de firmă. Aceste „simplificări”, cum le spun, pe care în general mentalitatea cinematografică le refuză, de ce le acceptăm la frații Marx? Pentru că sînt duse pînă în extremi Chaplin e și el teatru, nu e film. Dar de ce îl accepți? Din cauza totalitarismului. Teatrul de bilci este de o nerușinare genială uneori. Teatrul așa-zis cult este de obicei de o mediocritate insuportabilă. Această convenție în mediocritate nu o mai accepți deloc pe film.

— Perfect, chiar așa am vrut să...

— Ca să revenim la ceea ce spuneai mai înainte — în momentul cînd fie teatrul, fie filmul sar dincolo de acest prag, orice devine acceptabil.

— Vreau să-ți mărturisesc cum am ajuns la această întrebare sau îndoielă. Am citit un rezumat al filmului pe care urmează să-l faci. Caracterul artistic al schițelor lui Caragiale, foarte bine subliniat în acel rezumat al redacției studioului, îmi inspirase o anumită temere — temerea de o anumită simplificare teatrală. Se pare că scenariul și apoi filmul vor risipi o asemenea temere.

DAVID ESRIG : FILMUL

banda
sonoră



Sint atâșat de comedia cinematografică mută (Buster Keaton)



Rețin unele momente din filmele lui Tati...

...și poate ceva mai multe momente din filmele lui Pierre Etaix.



— Cred că da. Schița de la care pornesc, „Inspectivne”, mi se pare una dintre cele mai frumoase din Caragiale, deschizând drumul spre un alt Caragiale, pe care noi îl evităm cu o încăpăținare demnă de o cauză mai nobilă. Dacă am citi ce credeau contemporanii lui Caragiale — mă refer la cei a căror opinie merită să fie luată în considerare, să spunem un Zari-fopol — am vedea că opera sa nu înseamnă French-cancan și umor reuistic. Umorul reuistic ascunde o zonă gravă și misterioasă. Pe mine m-a interesat în această suită, în primul rînd tocmai această față, zic eu reală, a lui Caragiale.

— Vorbești de o suită, fiindcă folosești, se pare, și materiale din alte schițe.

— Da. Caut o structură narativă în care timpul să devină permeabil în care amintirile amicalilor și evocarea a ceea ce a trăit eroul — așel nenea Anghelache încrează să explice viața unui om care are un sfîrșit neașteptat. Timpul prezent este înmormintarea lui Anghelache. El conduce la grupă cei care l-au îngropat în ambianța lui normală, cei care l-au condus de multă vreme pe drumul acesta, dar fără să vrea, fiindcă între ei și Anghelache se stabilește un raport tragic. Cunoști probabil „Grand Hotel Victoria Română”, a lui Caragiale. E istoria trecerii lui printr-un hotel ploieștean, o istorie de o noapte. Cred că este cel mai mare scenariu de film pe care l-am cîntit vreodată. Nu se întîmplă de fapt nimic important. Caragiale, în drum spre Hălmarale, trage o noapte la Ploiești. Intri stă la cofetărie, să mănînce o înghețată și vine un copil și-l fixează cu niște ochi bestiali. Și se face frică. Și atunci urcă în cameră. E zădărn. Deschide geamul și vede că afară măturoții se distrează omorînd un cățel. Vrea să se culce — mișună patul de ploșnite. Între timp bate ceasul și noaptea nu mai vrea să treacă. Și la un moment dat spune: „Sînt enorm și văz monstruos”. Lucrurile capătă proporții fantastice. Între fantastic și real se sfîrșe granițele. Aș dori să re-găsesc această construcție a nara-tivii, acest colaj al evenimentelor. Acest grafic al reconstituirilor.

Își aduce unul aminte, de pildă; de o vizită la frizer. Aparent, teribil de banală. Dar la frizerul acela, deodată își dă seama că se întîmplă-seră niște lucruri neobișnuite. Omul avea niște picici dreșate, punea niște cocoji să mănînce boabe de porumb zăcute în rom și tîmbăta cocoji. Și pe urmă îi punea să defileze și avea și un cățel mușiat în boia pînă la jumătate și totul se desfășura pe marșul de la 1848. Toate acestea tind, să reconstituie traiectoria și portretul ipotetic al unui om.

— Se pare că ai avut o contribuție personală, ca autor al scenariului și sub raportul invenției literare.

— Am încercat însă să păstrez cît mai mult universul caragialesc, obligat fiind de rigoreaua lui. La acest Moș Virgulă care a fost Caragiale, stilistic, nu e simplu să continui. Toți domnilor aceia, chiar cu limbajul lor complet agramat, uneori, tînde o nigoare absolută, fiindcă la Caragiale prostia e geometrică, cu rîime interioare, e un „monument, e o prostie edificată. Dificultatea cea mai mare a realizării scenariului ține apoi de faptul că nebunia umană și erorile este notată în verbiaj. Ticurile de gîndire, căderile de conștiință, erorile psihice sînt notate în verbiaj, nu în fapte.

— Pe ce reacție a publicului comenzi, pe care țineai dorința?

— Nu m-am gîndit și nici nu pot prevedea. Dar am constatat un lucru foarte simplu: că eu sînt înțeles un spectator și dacă ceva mă interesează pe mine, cu adevărat, nu văd de ce n-ar interesa o bună parte dintre semenii mei.

— Și cum reacționează, ca viitor spectator, la propriul scenariu?

— Mă interesează.

— Te și amuză? Rici?

— Cîteodată. Aproape aș vrea să simțim că mortul le-a jucat celorlalți o festă, să-l bănuim că ride de incurcătura celor vii.

— Ar fi într-adevăr desăvîșirea ideii. Poarcă te-ai eliberat acum de propria formulă pe care ai descris-o.

INGMAR BERGMAN:

Nu sînt nici optimist
nici pesimist



Bergman: „Cred numai în moralitatea muncii...” (fîmind cu Liv Ullmann și Bibi Andersson)

— „Ce-am vrut cu ultimul meu film, „Rușinea”? E o experiență despre umilirea omului. O lungă chinătoare experiență despre umilirea omului. Mă gîndeam întodeuna cum aș fi rezistat la viața într-un locaș de concentrare în timpul războiului. Dacă aș fi fost forțat să trăiesc o asemenea situație blestemată) cît de nobil aș fi fost? În „Rușinea” vreau să arăt cum umilinta, violarea demnității umane pot duce la pierderea umanității celor subjugati...”

Mi s-ar părea intolerabil pentru mine și pentru cei cu care lucrez, dacă la fiecare moment aș încerca să modelez filmul prin forță, dacă aș insista asupra unor secvențe în detaliu aducîndu-mi propriile prejudecăți pe care le-am avut cînd am scris scenariul. Concepția originală trebuie să fie un fundal — ea nu trebuie să exercite nici o dictatură.

Ea însumi trebuie să fie pregătită pentru a o modifica în timpul filmărilor. Scriu o linie melodică și după aceea, cu orchestra, lucrez la instrumentatie. Nu am nevoie de nici o dictatură. Nu am nevoie să fiu influent. Nu sînt nevoia să mă justific în fața criticii. Nu sînt nici pesimist, nici optimist. Sînt total nedogmatic și necheticabil. Cred numai în moralitatea muncii. Îi voi cita pe Schiller: „Singurul lucru pentru care un artist se poate felicita pe sine însuși este hîrnicia”.

Convorbire cu Valerian SAVA
înregistrată
pe bandă de magnetofon

pe ecrane

„LA DOLCE VITA”

Coproducie franco-italiană. Scenariul: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano; regia: Federico Fellini; muzica: Oreste Pizzelli; costumi: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Magali Noël, Yvonne Furneaux, Lex Barker, Alan Cumyn, Nadia Gray, Jacques Sernas, Walter Santese, Giulio Paradisi. Film distric. cu filmele C.D. — Colec. 1960

„La dolce vita” fără să fie un moment de ruptură în filmografia lui Fellini este în orice caz unul de transformare. Acest film împarte în două o creație ciudată, complexă, uluitoare, el nesitându-se cu totală hotărâre de partea niciuna: „I Viteoloni” — „Exorcizii”, „La strada”, „Noptile Cabriiei” și „8½”, „Giuglietta și spiritele” și acest nou film care va veni, „Satyricon”.

Desigur ruptura nu este explicită, ba mai mult par putea vorbi de o continuitate destul de complexă, căci marile teme felliniane au rămas aceluși, doar stilul s-a modificat. În toate filmele sale există astfel o puternică dilemă, a erorilor și a creațiilor înșuși. În „La dolce vita”, Marcello oscilează jalnic și de cele mai multe ori confuz, nestructurat în intenție între cei doi poli, între cele două repere esențiale ale universului fellinian: un creștinism fără rigori precise și un erotism exacerbat. În „La dolce vita” ele sînt întruchipate în forma lor cea mai directă de Stajper — dilatat superior aducînd în perspectiva eroului atracția rafinementului și purității intelectuale (vom vedea mai departe că nu e deloc așa — opțiunea fiind astfel și mai greu de înțeles) și monstru-sacru — excreșcența generatoare de viciu al acestei arti impure care este cinematograful — acțiunea suedeză descinsă în studiourile de film ale Romei.

Termenii dilemei nu sînt perfect definiți — desfășurarea progresivă a narativului aducînd fiecare dezvoltare logică. Astfel — aproape toate episoadele erotice pe care Marcello le deșpește cu o oarecare apăsare se subsumează sub aspectul devorator al tentației blonde — Anita Ekberg. Marcello alege sau e ales — dar întotdeauna cu imaginea arhetipală aproape a jubiirii carnale, posedante, diabolice (postază negațiivă a sentimentului religios fellinian), adevărat pact, al cărui preț înțeamă o sigură distrugere morală.

Celălalt termen este la fel de ambiguu. Steiner ar însemna o împăcare, o consonanță cu ritmul pur al vieții, o posibilitate de retragere a spiritului bolnav spre o meditație, spre reculegere. Fatalsitatea comportării lui II trădează însă. Amatorismul său este o permanentă tentație a super-



Marcello alege întotdeauna imaginea arhetip a femeii.

ficialității. Pătruns în catedrală, în fața orgii — primele acorduri se dovedesc a fi acorduri de muzică de jazz pentru ca apoi dintr-o constrîngere, mai mult deliberată, să întoneze melodia gravă a muzicii lui Bach. Suprema expresie a gravității — este degradată astfel de ritmul modern. Fatalsitatea lui este și ea accentuată de dispoziția de a colecționa pe bandă de magnetofon sunete ale naturii dezolante. E aici o înnoirea teluricului, a naturalului printr-o altă formă a civilizației moderne. Sfrîștul lui este mai degrabă grotesc, hîd, decît tragic. O dată cu el și această posibilitate de

alegere fiind anulată. De altfel permanent, prezența credinței, indife-rent dacă împătinoare de origine mistică, este vicată prin grotesc — lungul episod al vizitului fecioarei nefîind decît o exocrochieră vulgară îngelătoare pentru coștitele bigote. Marcello, ca și Gelsomina, ca și Cabiria, mai tirziu ca și Guido, va străbate drumul căutării sensului, a aceluși sens existențial, capabil să desăvîșeze tragedia podalare între realitate și mit, între banalitate și eroism. Și, tot ca aceste personaje felliniane amintite, el se va trezi a sfrîștului filmului identic cu sine înșuși de la început — la un fel de grad zero al

implicării dramaturgice. Fellini spune: „Nu vreau să demonstrez nimic, concluziile nu mă interesează” și tot el — referindu-se în special la acest film: „La dolce vita” este un termometru pus unei lumi cuprinsă de febră”.

Febră felliniană, căci în ultima instanță temperatura maximă o are însăși creatorul, va da naștere cosmarului teribil născut parcă din descendenții manieristi ai barocului — pentru care limitele artistice nu înseamnă nimic. O dilatare nemițărită a spațiului, realizată printr-o nemițărită dilatare a spectacolului — tradus aproape în termenii unuiu de tip noronian, în care orgiată — nu este altă magmă grotescă ce se întinde peste tot, larvară și acaparatoare — ci delirul invenției, al acelei invenții fizionomice care certifica existența unei lumi, păstrînd fermă amprentă — de o derizantă spontaneitate și de o amănunțit orientare de gândire a plămînturilor gînilor care este Fellini.

În acest spectacol principiul dezvoltării este exelus, primul cadru, prima socvență împunînd intensitatea maximă a existenței sale. În „La dolce vita”, heliocopterul ce transporta statuia de lemn pusă a unui Christ traversînd ruinele romane, resturi mai degrabă ale unei arhitecturi piranesiene, decît prezență pură a arheologiei, relevă de fapt tomsul acestei febre devastatoare de care este cuprinsă lumea la apariția magiciului. O dată cu el se instaurează printre personajele ce nu aveau nevoie decît de un semn pentru a se desprinde definitiv din simbol, o panică gigantică, convertită rapid în paranoie erotico-mistică, cei doi poli definitiv fixați ai teratologiei felliniane.

Numai asupra acestui delir se pot aplica instrumentele psihanalizei, pentru a descifra în răsăla lucidității simbolurile. De cele mai multe ori însă, analiza se oprește în fața țărîmului raționalului, rămînd în poarta acestuia.

În „La dolce vita” legătura cu vechiul mod de naratare este încă evidentă și în comparație cu dezvoltarea nouului stil conținut de altfel încă în primele filme — „La strada”, „Noptile Cabriiei” — ele apar chiar desuete, sentimentale (întregul episod cu tatăl provincial sosit la Roma, ca la o Meccă a progresului este ratat). Noui sîu stil de spectacol (nou, așa cum am mai spus) doar pentru că se impune cu o pregnanță cu adevărat inedită — este pur ornamental („delir ornamental” — scrie un critic, dar ornamental este terifiant nocturnal, începînd cu „La dolce vita”, el a devenit de o agresivă rapacitate, distrîngînd orice puțință de întoarcere la sens.

liulian MEREUȚĂ

CRONICA

Pro sau Contra

Amblioasă și iostă, „cronica” lui Iulian Meroșu e mai mult un marginaliu fellian. Dar, ca și Fellini, o un baroc și și desigur Bergman sau Bunuel se poate spune scabluș Bogu. Simpăsim nevolii unor precizări... dacă a fost și așa scortiv dom.

Mai aplicat, poate mai teoretic, voiește să amintesc că „La dolca vita” în, acum un film istoric. Lumea care la născu și pe care a reprezentat, fiind să fie astfel, piecă conștientă, moment, stare și implicății ei. Poate că filmulele ei nu fost „rezolvat” dar ele nu te pun să ai același terrore, nici în cinema și nici în celelalte art. Un alt limbaj pentru o altă generație.

În al doilea rând, „La dolca vita” este un film despre înmălțat. Criteriile morale ale escurilor ce abiață desușura Romei nu mai sînt respectate. Dar nici idealurile, blone și carul”, nu mai ține. Ce mai e azi Anata Eberg în rodia Beat-ului? Totuși de aceea nu cred că Steiner, un caz, stinca și fie săl nu mai grotesc, cel puțin prin moartea lui. Căci „Avorcu toate persoanele lui Fellini din „La dolca vita” pînă azi și poate mai puțin marcat înaintea sînt niște căsușii. Olor „Căboul” lui Olivier era grotesc dar era și tragic și am obținut cu conștienta accepta. Marcilio, Guido, sînt stinca niște stinca, cum probabil e și Fellini. Și expunerea publică a conștientului înaintea stinca, cum probabil acestu zovint un sens negativ, cel puțin în cazul de fapt. Cu un astfel de terrore, sînt de prejudecile limbajului tradițional — clarificat, de care de altfel poate să aibă răz de la Baudouin.

Gelu IONESCU

„Timpul artistic al filmului „La dolca vita” ține de viața de buzor și trăsăturile este, evident, revoltat. Dar probabil într-un anumit diferit de cel al filmat mai sus. Pentru că în „La dolca vita” e fost cinecă proa mult actor film al lui Fellini întrucît că el a mai poștă și înaintea în speranța revelații unui mister pe care creiera, și al lui înovează. Progresivismul filmului, apoi înaintea generalului gloria acestui pitulesc, o dărează abiață de ficțiopolimic, litere, conștient. O alorie care a fost din „La dolca vita” și naștă înaintea de ordii sodologic (o dată mai mult ar și ficționea dorește. Într-unul mai rapide decât înaintea riguroasă a unui valule, alcătuirea socială în cazul de fapt). Este greș să mai judece în cazul de fapt un desmăc după ce a înveștat film. „de actualitatea de atunci. Cea în vîră poate într-o măsură arone sau nămplință și a corecție singur regiștrul. După aceea, ceea ce a rîmat încă în vizorul preocupărilor sale a dar neștore, alior filme, printre care „Julietta și spiritele” (cu intenția de a descrie alii și un personaj feminin din familia lui Marcello), apoi o notă privire fantastică asupra realității prin „Toby Dammit” și acum recent „Satyricon”, o privire sarcăstică asupra desmăc.

Plăciți sîndușori și arlei nu pot fi, cred, corecțai decit de ei înșiși.

Marea ALEXANDRESCU

ROȘII ȘI ALBII

Coproducere ungaro-sovietică; Scenariu: Georgei Mădăraș, Mădăraș și Iulian Meroșu; Regia: Iancu Mădăraș; Distribuție: Sarpulo Tamara, Keryna Mikhelevska, Tatiana Komisarova, Mihail Kozlovski, Tibor Avdiukhin, Bogdan Bărgan, Serghei Nikonenko, Anzoli Yabrovo, Izolai Federa, Tibor Polnar, Andrei Kozak, Jitko Juhász.

Față de acel foarte elaborat „Sărmanii făclii”, „Roșii și albi” — poatea unui grup de soldați maghiari participanti la Revoluția din Rusia anilor 1917-1920 — e scris cinematic într-o manieră udușă, de simpatie. El era exact ritmul lui, respiră și e sacadat, dau o înfricoșătoare dintre două victorii sau înfrîngeri, răsămărie neapetate de situație care fac din învingătorii învingi și viceversa. „Roșii și

albi” este gîndit și construit ca o revoluție în curs de desfășurare. Cu toate surprizele și incertele de moment ale lui, cu toată frumusețea și cruzimea ei.

Iancu Mădăraș pune mare preț pe imagine, pe puterea ei de a povesti, uneori chiar fără ajutorul cuvintelor. Pune mare preț pe cadrul cinematografic și pe ceea ce se întâmplă în interiorul lui pe lângă legăturile dintre planuri — poate ar fi mai corect spus pe rupturile dintre planuri — pentru că la el, imaginea se lagă exact acolo unde nu vezi nici o posibilitate de legătură. Din cauza asta ai aproape tot timpul senzația că și se arată înfrîștrii și apoi începutul unei acțiuni, că și se comunică un crîmpeli de idee rîmas din altă secvență, sau care poate și se va întregi mai tîrziu. Asta face de fapt că lupta să fie luptă, să nu știi, așa cum se întâmplă și în realitate, chiar din primul moment cînd sînt învinși și cine sînt învingătorii. După cum acest fel abrupt de a lega acțiunea, dă filmului un fals suspens și o atmosferă de ireal. Se arată dansului în pădure este, cred, exemplul cel mai concludent. Te se arată drumul cărușelor încărcate cu femei, fetele lor de care a dispărut orice urmă de speranță, fetele albori, înspălmîntările, fanfara, prietere edcați, soldații cu puștile încărcate, apoi ceva care seamănă a dezghize în fața morții; femeile sînt îmbrăcate în rochii de bal, ceea ce se observă se desfășurarea senzația că vei asista la un măcel oribil pînă la cale cu un sadism deguștat, devine aproape certitudine.

Apoi începe muzica. Începe dansul și dansul acela în pădure, desfășurarea sub ochii soldaților albi, este alt de ireal, alt de fără nici o justificare, înecă idee măcelului și se fixează definitiv. Aștepti dincolo o secundă într-oaltă tăcîntului mitralierelor. Dar tăcîntul acela nu va veni, și la capătul secvenței se trezește în spectatori o nedumerire oribilă: ce rost a avut dansul dacă totul s-a terminat cu bine? Pentru că mintea noastră cere legea spectacolului — îmi arăți o pușcă trebuie s-o folosești — iar Iancu nu face spectacol, oricît de paradoxal ar suna acest lucru. El respectă o singură lege a realității: iar în realitate nimic nu are precizia, coerența și limpezimea de cristal a spectacolului. În realitate există impulsuri și idei paratactice, astfel sensuri care se suprapun. Ne hotărîm pentru o rezolvare după ce ne-au trecut prin cap șapte soluții, iar explicația datorată noastre vine întotdeauna după ce faptul a fost consumat, niciodată înainte. Dansul în pădure poate părea absurd, ireal, numai dacă nu acceptăm că el putea să pomenească o intenție de împăcîntare a surorilor răzitate carei adăpostu pe roșii, dar putea fi în același timp un spectacol pentru bărbății hătăiți de luptă, putea chiar să fie o idee, în sine, pentru un moment, idee de execuție, idee la care s-a renunțat. Cea ce ni se pare ciudat în filmul lui Iancu, este tocmai realitatea respectată pînă în cele mai mărunte sensuri, admiș



Ideea măcelului și se fixează definitiv („Roșii și albi”)

de el în toată confuzia ei de moment. Și cred că a avut acest respect vine toată forța filmului și tot adevărul lui. Ea îi permite să fie dramatic, că în scena sinuciderii comandantului roșilor, să fie crud, ca în secvența uciderii cu harponul, să fie patetic, ca în cadrul final și să fie cruzet de fiecare dată. Pentru că toate, dramatism, cruzime, patetism, înfî de realitate, de adevăr. Așa cum de adevăr, ține și trupul gol de femeie, îngenușchiat în fața morții iubitului. Trup care și pierde dintr-odată toate implicățiile obșnuiș-cinematografice — de senzualitate, de goliciune feminină — devenind ceea ce trebuie că a fost corpul omensca la începutul lumii: durere, dezamărire, neputință în fața morții de neobșnuit.

„Roșii și albi” poate să pară o mare de simboluri. Nu este. Sau este, în măsura în care mintea noastră s-a deprins să găsească simboluri în tot ce ne înconjoară. „Roșii și albi” poate să pară absurd și crud. Este, în măsura în care lupta în sine este absurd de crudă. Dar lupta o duc oamenii. Absurdul și cruzimea e în ei. „Roșii și albi” nu face decît să ne dezvăluie, în toată măreția și mîcimea lui, omul, dincolo de cei patru pereți ai existenței obșnuite. Omul în drumul lui spre perfecțiune. Dar drumul ăsta traversează foarte adesea infernul pămîntesc. Pavat, ca și celălalt, cu mare intenție. Infernul acesta n-șe pune în fața ochi-

lor și arăcă mă căuta un loc de apătat o orică de inger nu-l vom găsi, Iancu Mădăraș a avut grijă să nu lăsdă nici un spațiu liber.

Eva SIRBU

Pro sau Contra

Cronica punctează, foarte la obiect, foarte aplicat, mecanismul „jocului” înscenat de Iancu Mădăraș. Pentru că filmul este, înainte de toate, un joc, un joc crud, un joc infernal cîștosat — atunci cînd surprinde. În toată măreția și mîcimea lui omul! Acțiunea propriu-zisă îl precepează mai puțin pe filozoful ecranului, Iancu. El imaginează un leziun originală, care pendulează în sus și în jos, schimbînd mereu conținutul relațiilor dintre oameni, dintre roșii și albi. Acesta este jocul de șah. Un joc al sfîrșitului. Și pentru că un acțiunea propriu-zisă, nu istoria omului e venimănt, az — șahul ecranului. În acest film care s-ar fi putut parca și atît de via și atît de mare teno și simbolice. „Roșii și albi” este, cred, și un joc — niciodată o joacă — de simboluri.

Calin CALIHAN

Sînt pentru cronica Eva Sirbu, dar cu mențiunea că pe mine m-a irapat tocmai lupta de apăsătoare a acestui film, nu mai puțin decît la „Sărmanii făclii”. Deși distinsul de astădată prin dinamica șahului de luptă, „legea spectacolului” dominează și aici ne întrezăre compoziția, cu precizia, coerența și limpezimea ei de cristă. Riguroasă demonstrată, subtilă, severă — în sine poate de un specific național agrarism și stilul de Iancu — devine înfrîștră cînd o notă solidă filmătră. Închidî filmul cu o notă solidă declamatorie.

Valerian SAVVA

Vă recomandăm să vizionați:

capodopera
neapărat

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

**
*
*

CONTEMPORANUL TĂU

Producție a studioului **Maxim**, regia: Iuli Raizman. Scenariu: Eughen Gălbănovici, Iuli Raizman. Cu: Igor Vladimirov, Nikolai Pleskov, Tatiana Nedelina, Alina Boranov, Antonia Makimova, Nina Guleeva. Premiul pentru interpretare în cadrul lui Nikolai Plotnikov — *Volodya Vary 1968.*

Film în nejustificate două serii, adeseori lung și retoric, niciodată mare sau perfect — „Contemporanul tău” are una, două, zece calități care lipsesc desori unor filme perfecte sau geniale. Zone mari de sinceritate în inspirație și în reflectarea cotidianului o mare căutare sufletească în portretizare; o dorință expresivă, aproape naïvă, de a evita trucul și falsul social; o plăcere fire și excesivă a dialogului problematic; o blândețe în ironie care vine de departe, de la citiva înțelepți care nu mă ținut să faci harcoarea-parcă din om. Pe urmă, mai în adinc sînt constante trăsăturile succesului, din spre partea lui Cehov venite, la a căruia proză mai toate filmele lui Raizman visează secvență cu secvență: venicele întărbărit; cum să trăiești, cum să rămi curat?; nefericirea, tristețea surzătoare, reșuscarea la die ce pas, ezitarea bîlbîind în ficcena, tandrețea venite în pericol, neobștea la care se aspiră fără jenă, idealul greu accesibil, adevărul pe care nimeni nu se îndură să îi dea. Și o înfinită grație în tot ce e cenușu, minor și medicos.

Filmul e datat precis — și de aici decurge o vîna polemică căreia gustul meu nu mi găsește nici un păcat. Teza, polemică, nu mai sperie creatorul în secolul XX. „Contemporanul tău” — frate bun cu „Acuzatul ceh” — e un inginer trecut de prima tinerețe care la vîrsta unui Don Quijote, vrea să convingă lumea birocrului că o mare construcție industrială devine inutilă în urma unei extraordinare invenții tehnice care permite

realizarea aceluiași produs mai repede, mai simplu, mai ieftin. E schema gătită a multor „western” — ursorietic — cu bunii și răii ei, cu conservatorii și inovatorii ei, cu preeria pedințelor în care se încrucează tirul argumentelor în galop, cu suspensurile respective de idei. O se îndină la nivel înalt — în care ipocrizia, reșta voință, dogma și micile mîndriri se înfruntă cu ceea ce trebuie să se confrunte — rămîne memorabilă, filmată înec, tainic, cu voluptate în surprinderea fiziomunilor și a tăcerilor aprufe. Adevărul e că Raizman, neoclinic schema, o irigă și trazește în pustiu o floră și o faună de interes cert. O mamă care pia ratat viața dîndu-o principialitate secătuită de viață, și căreia nu i-a mai rămas decât dogma drept călăuză în rătăire; un fiu non-conformist care-i servește tatălui versuri de Eluard în loc de argumente; un inginer oarecare de provincie, un fel de Sapiro, realist înfriztat în bunii lui simți, anacronic în praxis dar dădora de idei în ale tehnicii, desavîrșit interpretat; un decer neoripolit de care Raizman nu se teme — blocuri bine populare, camere de cîștin muncitore, culoare pe care se spală ruf, restaurante populare, hoteluri în care se pătrunde greu; și figuri de plan secund care se împun într-o clipă, cum ar fi aceea tină muncitoare cîștut din senin în final, precipitată spre balul neocobovian de simbată seara unde va dansa un tângui cu inginerul „bătrîn”, mîndra de curcirea ei în fața fetelor care n-au băieți, mîndra mai ales de rochia ei minunată din R.D.G. Dialogul — mult, stufos — nu ne plieticește niciodată și atinge cîteva ținte exacte.

Dar peste toate e ochiul lui Raizman, acest bătrîn regizor sovietic, trecut cu frunța șezic ridată prin anii grei, acest om bun din Se-Chean, mult prea modest cotat în constelații dar avînd în el a frîntură mare de soare, neconșcută stelelor reci, un pudic în revoltă, un non-conformist blînd dar cu atît mai pătrunzător.

R. C.

COMEDIANȚII

*

Producție a studiourilor din S.U.A. Scenariu și adaptare: Graham Greene. După romanul său „Comedianții” regia: Peter Glenville. Cu: Richard Burton, Elizabeth Taylor, Alec Guinness, Peter Ustinov, Paul Ford, Lillian Gish.

După „Becket”, Glenville dezamăgește. Cu toate măsurile de precauție pe care și le ia. Poate pentru că prea își ia mult.

Un scenariu solid construit de un scriitor celebru: Graham Greene. Un cuplu pe cît de celebru, pe atît de comercial: Liz Taylor-Richard Burton. Alți doi actori de reală virtuozitate Alec Guinness — Peter Ustinov. Figurații rotunde de plan doi, impabile (impresionantă figura de nobilită expresivitate a medicului-patriot, hazlie utopia fostului senator american veni să propovăduiască vegetarianismul într-o insulă în care carnea e o raritate). O reapariție îndușoșoasă: Lillian Gish — ingenua lui Griffith de acum 50 de ani pentru care a fost inventat pro-planul ochilor. Un car se izvora prima încrîmă din istoria cinematografului. Aici, vioala septuagenară își păstrează căndărea din „Cîrîni sfîrșim”. Și un maestru la pupitrul imagini: Hansivision-Metacolor: Henri Decae, pictor „en titre” al noului val. Eclecticism echipei provine, desigur, din dorința regizorului de a împăca cele mai diverse gusturi de public, de la amatori senzationalului erotic (prelungite scene amoros-ucite ale amantilor din film, soți în viață: Burton-Taylor), la amatori sencerilor tari, de violență sîngeroasă (secvențele bine montate ale crimei-ton-ton-lor sau cele, filmate ca un balad macabru, urmîrind ritualul păgîn de sacrificare în sînjul lui Jedd). Dar toate la un loc, aceste bravuri de tehnică spectaculoasă obosesc, Plieticeșc. Dezamăgesc. Ca un alibi

prea bine construit, devin vulnerabile. Dubioase, întocmai bijuterii de pe decolteul doamnei Taylor-Pinea.

Totul politic ce se anunșă la începutul filmului zgudurește — tablu acestei insule de vis, Haiti, înăpăstiat cu clișva ani în urmă în mîra unui guvernator care ține discursuri pentru „educația” tinerelor generații în prezența splinzorilor, pin exces de violență culturală, devenind caricatură. Faptul istoric însoțit de ție pe la în-dioală de spectator, totul devine un cormar asemîntor mai degrabă ficțiunii terifiante ale „Planetei maimuțelor”, decît relatărilor exacte ale agențiilor de presă. Excesul imaginației personale rîstoarnă efectul realității-document.

Cea mai valoroasă parte a filmului o reprezintă ultimele șase minute. Relația Burton-Guinness tensionată la maximum de rivalitate bărbătilor interesează de aceeași femeie și mai ales „doștințorii” care urmează confesiunii falsului colonel — stralucit test de psihologie realizat de scenarist-regizor-interpret. Guinness joacă, cu o răbdare înaltă, rolul unui a bravade, căndărea mitomanic, tragic și grotesc sfîrșit prin împușcare presupusul colonel luat drept conducător al rezistenței locale. Merită de parcurs întreaga cursă cu obstacole spectaculoasă, montată cu atîta sterilită minuite de regizor, pentru acest unic, neapărat „monocul” aladevărului. Aladevărului lui Guinness dar și al lui Burton, în sfîrșit redreșat, ca actor în final, cînd — scîpat de tirania erotică a doamnei Pinea-Taylor, își revolește sufletul, aduce, auto-ironia. În parodia discursului său „mobilizator” scilicet o clipă condelui sarcastical lui Greene, profundă psihologică a lui Glenville, inteligentă înia Becket — Burton. Dar numai pentru o clipă.

Alice MĂNOIU

Accesată rubrică a fost întocmită pe baza programării conștate de D.R.C.D.F. și data încheierii numătuului.

am mai văzut...

CRĂCIUN CU ELISABETA

Regia: Karel Kachyňa; cu Vlado Meller, Pavla Karišková, Václav Kinský.

Același nou realizat al poezii de la Barandov care nu vinează murle subiecte, nu rîșnește obitoare strălucire. Străie de ficcare și amonă înia trairii răscolitoare. Sufletele care și în „O cărușă pentru Viena” Karel Kachyňa este dubioșnic îngulgit al sentimentelor neorastie și înfipice ezitatie vîștie cînd sîngurul lor păcat se numește adevăr.

CĂSĂTORIE PRIPITĂ

*

Regia: Kelet Marson; cu Tolnay Kari, Bani Lajos, Halasz Judit, Torday Teri, Terepky Gyula.

Innereșy nu este o vîrstă anume. Eșecul sîntare de spirit și de suferință poate lipi color de 20 de ani și poate fi în de căsătorie cu un băiețuț. Este ceea ce ne demonștrărie în stil bibliodistorsionat țîșnit de James Mason, nu în bară că la un elegant parv, dă filmului tensiunea unui proces cu priză la public.

STRĂIN ÎN CĂSĂ

*

Regia: Pierre Rouvier; cu James Mason, Geraldine Chaplin, Bobo Darin, Paul Bettova.

Un remake, în versiune britanică după romanul lui Simonon, care sîntare mai ușor de înțeles în franceză. Căntăruș gâșic în dorimentul Geraldine Chaplin (prezența acestor nume este un magnet mai puternic decît este acțiunea) poate în devinire, carei poartă, este obiectul conștării care delimităzează între două mîștră mîștră mentală. O plioșerie în stil bibliodistorsionat țîșnit de James Mason, nu în bară că la un elegant parv, dă filmului tensiunea unui proces cu priză la public.

VITELU DE AUR

*

Regia: Mihail Svetlov; cu Serghei Iuriev, Leonid Kuravlev, Evgeniev Givert, Svetlana Staričkova.

Eroul lui Iif și Petrov își relia repitabile pe ecran cu aceeași saorăndă monotonă și greșită așezare în flux al romanului amintit, mai mult decît o origină nevăzută în metaforică dar ea țîșie, acesta, sîntare îndemnată la decizie, comulă la mîștră, în decizie de D.R.C.D.F. Este o mîștră care reconștăitue o întregă mîștră simblă de mîștră. O plioșerie și o palidă ezitatie a stous în imagini, a romanului. Fără pretenții, se rîșie din rând în rând.

A. D.

TRISTEȚI DE CINEMATECĂ

Trecătoarea noastră ființă e sceptică cu privire la eternitatea artei comice, în loc să se întrebe cât va ține comedia propriei experiențe.

Béart

Să cred în ce spune marele dansator Béart într-un interviu acordat revistei „Le Nouvel Observateur”? Cu liniștea omului superior care nu face nici un efort spre a transforma o opinie într-o lege, Béart plasează cinematograful mai presus de toate celelalte arte: „Tot ce știu, știu din cinema. Care roman poate să-ți dea mai mult decât un film al lui Truffaut? Care canată — mai mult decât un film al lui Renais? Care tablou — mai mult decât un Bunuel?” Soopia unei ispite m-ar îndemna să-l cred — chiar dacă lângă Truffaut, laș așeza, nu pe Renais sau Bunuel, ci pe alții, și zicem un Malesc sau un japonez. Nu aici e problema. Interogațiile afirmative ale lui Béart aduc în sprânciilor girului unui artist aflat cel puțin la egală distanță de artele foarte importante: scrierul, muzica și pictura. Un dansator nu visează la best-seller-uri sau la milioanele concrete investite în tablouri abstracte. Adevărul e de multe ori al săracilor și al singurilor — și un dansator e de obicei aia, deși nu-și plînge pe Béart. S-ar putea deci ca judecata lui să fie obiectivă — dar, după ispită, îl refuz. Știu de ce. Nu numai fiindcă ader greu la stabilirea unor superiorități, în orice domeniu. Nu numai din cauza supzincunii cu care privește, comparativ și superioritar, în orice domeniu. Învoedn asemenea cauze, m-aș dezvălui într-o lumină prea roză și idilică. Ci mai ales fiindcă, asemenea oricărui scriitor de seamă, sînt prea vîndut literaturii, prea ocupat de ea, sînt în genunchi în fața supotenței ei.

Disprețul

O spun fără răutate, fără polemică — e o constatare exactă și nimic mai mult (de altfel Tudor Vianu observase acest fenomen cu 40 de ani în urmă) în ceea ce privește scrierul și mai necunoscută de scriitorul nostru că aceea a filmului. O mare mefiență, o mare nelăcredere în ceea ce pîndite pe ecran, acuza permanentă — nu fără adevăr — a scrierului, „neeroticizate” și ofemere. Căpîntașă — și frumoasă — că din tine, scriitor, nu poate rămîne decât ceea ce e frază bine dăltăută pe hîrtie, și cu mai verzi pe pereți. Cine nu mă crede — să citească preferințiv cinematograful ale unor excelenți scriitori într-un excelent săptămînal literar. Dacă nu poți nega ce rula pe ecran — nimeni nu depășea „Printesa” sau „Becket”, adică cinema-ul bine făcut, bine chibzuit, cu literatură multă și sentimente clare, fără nebunia la care în secret fiecare dintre ei aspiră printru rîndurile cărții sale. Un cinema normal, pentru un public normal care urșete tot ce-i depășește și pe care scriitorul nostru vrea, nu o dată, să-l depășească. Elogiul drumului de fier în epoca rachetelor, în timp ce la Cinematecă, în aceeași perioadă, rula Welles, Skolimowski, Brezson, Chytilova... dar cum o să meargă scriitorul nostru la Cinematecă? Ar însemna să-i acorde filmului dreptul la un rudiment de istorie, de bibliotecă, și poate chiar la expodopere. Mă aștept, așadar, în plutele acest sentiment de superioritate literară, înscit de cite ori mă duc în sala din Magheru mă simt un intrus și ispită față de spusele lui Béart într-o zîmbă cu un șobolîn.

Groucho Marx

Văd în distribuția extravagantă la „Satyricon”-ul lui Fellini, alături de Danny Kaye, Eduardo de Filippo, Lucia Bose și Beatles — numele lui Groucho Marx. Ce caută Groucho într-un Fellini? Știu că, înainte de monștrii săi itali-ani — în totși ce sens are desințurarea lui Groucho în „Don Juan” și pe Mastroianni în Nerone, știu că numai Dumnezeu știu ce-i poate trece prin cap desfrînatului (adică celui fără frînă) de pe Tibru — totuși ce sens are desințurarea lui Groucho în „69” (Sădoul în „Dicționarul cinștașilor”) îl dădea mort în 1961 — printu-dina din acele erori urșate al cînor secret — numai el îl cunoștea, după cum tot acolo scria că „La Est de Eden” o ecrană-

zare după Hemingway). Luna trecută, cînd i-am spus unui prieten că „Supă cu rață” (producție 1932) e tot ce am văzut mai bun în domeniul comediilor de la „Stan și Bran, vizitatori de brad” (în regia aceluiași Leo McCarty) — omul s-a strîmbat cu milă față de mine: „Mai tîn azi frații Marx?” Trecătoarea noastră ființă are în obicei să fie sceptică cu privire la eternitatea artei și în loc să se întrebe cât va ține comedia propriei experiențe, Mă rog, Adevărul e că la Cinematecă în '69, frații Marx tîn tot atît ca la publicul din '32. Adică au un avans între 50 și 100 procente în ceea ce privește alegerea Lumei în condoră adică imbecilii, ori e exact invers. Cei trei duc imbecilitatea foarte departe, pînă în punctul unde s'întîlnește un miez iradiant de inteligență și inteloculență. Groucho e evident cel mai conștient dintre ei în acest joc — al inteligenței în imbecilitate. În ochii de peste munte săsă intraductibilă stătește un licăr de culturi: „Eu sînt imbecil în măsura în care dvs, sînteți inteligenți”. În „Supă cu rață”, Groucho la puterea de unul singur într-un stat fictiv și în loc să exercite o tiranie cum se cere, își bate joc zilnic de miniștrii săi, folosind în argumentare mingi de ping-pong. Un alt stat fictiv și în loc să impotiva lui și trimite în misiune de spionaj pe ceilalți doi frați, care, firește, în loc să asculte de ordine își bat joc de stăpînii lor. Groucho îl prinde pe Chico, îl întenează într-un proces și-l condamnă la moarte, dar — după ce mîncă un iaurt — se plictisește și mă face pe procurorul și la locul avocatului, obținînd iertarea fratelui. Sala însemă a tribunalului se transformă într-un music-hall și începe o revistă de mare montare în care figuranți, un popor, miniștrii, călăi și victime intră într-un spectacol fastuos, nemaipeunat. Toate mascarea-de se echivalează. E suficient un iaurt ca toate aparatele dramatice să se transforme în musicaluri. Nu mi se pare deloc idiot, mi se pare foarte inteligent. Și nu numai că mă bucur personal, ca la victoria unui protejat al meu, pentru alegerea făcută de Fellini, dar mă gîndesc că n-ar fi imposibil că sub vraja lui, Groucho cel cu trabucul intraductibil, să ne demonstreze invers, cătî imbecilitate se ascunde în inteligență.

James Dean

Publicul acela care nu calcă în cinematecă, pentru că acolo sînt doar spanacuri vechi, publicul care se încheipue ca cinema o doar e joacă în săptămîna aceea pe pînă — a fost obligat să vadă un film de cinematecă într-o sală mare și modernă, sîntînd în prealabil la coadă și

James Dean,
reinventarea
naturalei
într-o lume-
stupid
și
nefrieasă.



Din nou Béart

„Îl cred însă în întregime pe Béart cînd spune: „L'am urmărit și înțreaga cu camera în mîna pe Jorge Donn și am arătat într-un film la televiziune că singurul său scop era bătăuții din seara acelei zile. După ce s-au văzut acei portret psihologic al unui dansator, încheiat cu singurătatea care se lasă după exaltarea spectacolului, mulți oameni au murmurat: cit e de trist!”

Cîi de cite ori cinematograful urmărește 24 de ore din viața unui om — fie el dansator sau... — reacția adevărată a celui ce privește trebuie să fie acest murmur: „cit e de trist!” Altfel e mincună. Dacă nu ne e teamă că sîntem oameni, trebuie să admitem înecet-înecet că filmul, dansul și toate artele au venit pe lume nu ca să ne distreze, ci ca să ne spună încă o dată și încă o dată că sîntem triști.”

Radu COSĂȘU

dialog
cu
publicul

CÎT DE DURABIL POATE FI UN SUCCES?

Există succes de public,
succes de stimă,
succes în timp

Există succese și succese — o știm cu toții. Există succese care nu spun nimic, înțemiate pe tot ce este mai prost în obișnuința spectatorului, și succese care, dimpotrivă, ne doveșcă că ar trebui să credem în talentul publicului. Undeva, la mijloc, între aceste extreme, se așază anumite fulgerătoare succese de moment care par să polarizeze toate preocupările publicului, dar pe care timpul le împinge foarte ușor în planul al doilea. Putem privi, oare, aceste întâlniri ferice dintre o operă cinematografică și spectatorii săi,ca aducând dovada unui adevărat «caracter popular» în opera filmică?

Din clipa în care punem întrebarea, lucrurile se înclinesc de fapt cele două înțeleșuri pe care le capătă astfel cuvîntul «popular» sînt mai mult decît îndepărtate. Ele tîin, fiecare, de alt ordin de sensuri, de altă scară problematică. Din păcate, demonstrația nu poate înainta pe tărîmul cinematografiei noastre pentru că, pînă astăzi, nu avem nici măcar un singur film care să merite pe deplin caracterizarea autenticului spirit popular. Deci trebuie să căutăm exemplele în trecutul și în prezentul cinematografului mondiale.

La suprafața prezentului

Unde începe să se definească deosebirea dintre cele două înțeleșuri ale cuvîntului? Un film este «popular» dacă patima publicului, ieșind mult peste marginile calculului care au încercat să-i prevadă aria de circulație (mă refer la filmul de artă — filmul comercial fiind astăzi ușor de recunoscut în mecanismele pe care le folosește pentru a-și asigura popularitatea). Astfel de filme au fost, în ultimii ani, «Un bărbat și o femeie» sau «Bonnie și Clyde». Se poate spune însă, pornind de la premiza uriașului succes, că aceste filme exprimă adînc și puternic aceea realitate spirituală și aceea civilizație spontană care constituiesc tradiția vie a poporului francez sau a poporului american? Putem recunoaște în ele rădăcinile unor atitudini sedimentate de mult, reacții și mișcări care să ne lase să întrevădem devenirea de astăzi a conștiinței unei culturi și a unui popor? Mă întreb. Aceste filme de succes fulgerător sînt legate de o stare de spirit a momentului, de mentalitatea, de dispoziția fundamentală a unui timp strict îngrădit. Peste ani — și, poate, nu peste mulți — ele își vor pierde o parte din puterea de atracție. La vorbă revedește. Acest curiozitatea uimită cu care primiv astăzi imaginea cochetelor ingenușe și a vampelor de acum 30 sau 40 de ani, întrebându-ne cum de s-a putut spulbera atît de repede tiparul de frumusețe care le-a modelat. Popularitatea imediată și lara cuprinzătoare, în cadrul unei cinematografii naționale sau chiar pe arena mondială, a producțiilor de tip «Un bărbat și o femeie», ținește din prezent și se



adresează prezentului. Este greu să-i găsim legături în afara unor pătămase înclinății care țin de trăirea colectivă a clipei.

Dincolo de ecoul imediat

Dar o operă de artă înțestrată cu autentic caracter popular nu trăiește numai în prezent. Ea vine dintr-un trecut fără granite, își trage viața din istoria unui popor și a unei culturi și se prelungește liber, fără opreliști, în timpurile viitoare. «Cinematografia populară în acești sans poate fi opera unor autori care, deși sînt cunoscuți, pot fi numiți «mari anonimi» în sensul în care a spus-o Călinescu vorbind despre Creangă; ea este opera unor creatori care și-au topit pînă la identificare personalitatea în lava experiențelor esențiale ale unui popor. Așa sînt, în western, John Ford și Howard Hawks, așa au fost în cascada marelui mut, saltimbancii de geniu care au regăsit teritoriile visului comic primordial, reînșufletind universal spectacolului popular și de circ. Opera cinematografică pătrunsă de spiritul artei populare poate fi și creația unor mari și foarte originali artiști gînditori, care au absorbit în elanurile personalităților lor desfășurările de secole ale unei istorii spirituale. Pentru a ne întoarce la literatura noastră, ațt de fertilă în întîlnirile dintre arta cultă și arta populară, îi putem pomeni pe Eminescu sau pe Blaga. În film, exemplul cel mai limpede îl dă epopea rusă. «Grevas», «Pămînt», «Ivan cel

groznic» și «Poemul mării» sînt sinteze tragice ale conștiinței și existenței ruse în anii istoriei revoluționare și ele vor vorbi peste secole despre ceea ce au însemnat acești ani pentru întregul popor rus, așa cum trăim din nou vremea campaniilor napoleoniene în «Război și pace» și regăsim epoca marilor crize a conștiinței intelectuale în zbatările eroilor lui Dostoievski. Și are prea puțin însemnătate dacă un film ca acela amintite a izbutit sau nu să capteze în public dispoziția de moment, măruntă stare de spirit de la suprafața prezentului; cu sau fără ecou imediat, el rămîne o operă clădită în veșnicie. Să nu confundăm mica reacție a masei de spectatori cu conștiința de sine a unui popor — noțiune mult mai cuprinzătoare și, de altminteri, și mult mai abstractă.

Nu mai podoabe...

Și acum, revenind la întrebarea de la început, să o continuăm cu o altă întrebare: ce exprimă, în fiecare împrejurare, un succes? Așa cum nu avem dreptul să judecăm «după rețeta», meru la fel, pe același tipar, filmele, nu avem dreptul nici să înțecăm o ierarhie definitivă, incremenită, a succesului.

Cît despre caracterul popular. Este sigur că această mare calitate a creației nu se poate obține prin mijloace de suprafață, simple ilustrative.

Ana Maria NARTI

Nu tot ce primim cu rezerve dispare
(«Eldorado»)

Dar nu tot ce iubim cu pasiune durează
(«Bonnie și Clyde»)



FLORIN PIERSIC



Avantajul de a lucra alături

*Actor
talentat,
nume
popular,
personaj
cu un
evident
farmec.
Ce-i
lipsește
ca
să devină
vedeta
filmului
romănesc?
— Rolurile
care
să-l pună
în
valoare!*

MULTE ROLURI de prestigiu create pe scenă Naționalului bucureștean, în film, în seriale de televiziune, recitator sensibil, unul dintre actorii noștri cei mai populari. Biografia lui artistică a început, într-un fel, înainte de terminarea liceului — primii care l-au sfătuit să se facă actor au fost colegii de școală. Intuiție confirmată de comisia de verificare a aptitudinilor, apoi de numeroși regizori români și străini cu care a lucrat și, în ultimă instanță, de marele public. (Piersic mi-a povestit că după prezentarea pe ecran a filmului «Columna» — în care, după cum se știe, personajul său orbese — a primit de la o fetiță din Tazlău, jud. Neamț, un avis: la poștă a găsit un pachet cu ierburii și o scrisoare în care fetița îi explica cum să folosească ierburile cu care își tratează și bunica ei ochii).

CARIERA CINEMATOGRAFICĂ? Primul personaj interpretat pe ecran a fost Tânase din «Ciulinii Bărăganului»; regizorul francez Louis Daquin îl văzuse în rolul titular din «Peer Gynt» (unul din rolurile preferate ale actorului) și l-a distribuit în filmul său, atras deopotrivă de personalitatea artistică a tânărului interpret, ca și de fizicul, de statura, de ținuta acestuia. De atunci au trecut 11 ani, dar Florin Piersic își amintește și discută cu plăcere despre acest film de debut. Pentru că «Ciulinii» l-a făcut să îndrăgească platoul de filmare, descoperindu-i posibilitățile pe care cinematograful le oferă creației actoricești; pentru că «Ciulinii» — prezentat la Festivalul internațional de la Cannes în 1958 — a însemnat prilejul primelor sale întâlniri cu stele de mărimea întâia ale ecranului: Michèle Morgan și Charles Boyer. Tatiana Samoilova și Jeanne Moreau. Pe Jeanne Moreau, Florin Piersic o consideră de atunci «marea mea prietenă»; cu tactul și cu inteligența și subtilă. Moreau l-a făcut pe tânărul nostru actor să se simtă la largul său printre celebritățile aflate la Cannes.

FILMOGRAFIA? Anii au trecut. Florin Piersic a apărut pe genericele a 6 filme românești (în regia lui Ion Popescu Gogoș, Mircea Drăgan, Savel Sticopol) și a 7 filme străine sau coproducții (alturi de vedete internaționale și sub bagheta unor regizori de prestigiu).

— *Fiecare film în care am jucat, fiecare coproducție, a însemnat o experiență artistică nouă și pasionantă. Faptul că am lucrat pe platou sub conducerea unor regizori cu foarte multe filme în activul lor (ca Siodmak, Ozerov sau Borderie), că am avut ca parteneri actori versați ca Marais, Ulianov, Harvey, Johnson ș.a., m-a ajutat «să prind» multe «secrete» și subtilități ale meseriei, să înțeleg mai bine care sînt rigorile profesiei de actor de film.*

Iată un episod anecdotic, dar semnificativ la care am asistat și pe care l-am amintit, în filmul lui Borderie, Jean Marais escalada o piramidă formată din mese ca să ajungă la firida unui turn situată la 15—20 de metri de sol. Marais nici n-a vrut să audă de cascador.

— *Așa că l-am urmat și eu, deși, de pe vremea cînd eram elev de liceu la Cluj și jucam baschet, n-am prea mai avut timp de sport. Dar exemplul lui Marais mi-a insuflat curaj.*

PERSPECTIVE imediate? Florin Piersic interpretează acum cel de-al 14-lea rol cinematografic, acela al boierului oltean Preda Buzescu din filmul «Mihai Viteazul». O nouă experiență, un nou capitol pasionant din filmografia sa.

Laura COSTIN



Cu Jeanne Moreau, «marea mea prietenă»...



Avantajul de a lucra alături de Jean Marais («7 băieți și o fetișcană»)



Întâlniri cu stelele Michèle Morgan și Charles Boyer



Dialog vesel cu popularul Norman Wisdom.



Asaltul amatorilor de autografe, la Cannes, în '58, după succesul «Ciulinilor...»
Cu Tatiana Samoilova, pe atunci eroina «Cocorilor».



Alături de Antonella Lualdi în «Columna».





Jacques Demy:

*Sistemul-
Hollywood
este
aberant
greoi,
fără perspective,
dar oamenii lui
știu
să facă filme
și e o plăcere
să lucrezi
cu ei...*

*Cînd le-am
spus
că
vom filma
în case
adevărate
au rămas
uimiți...*



O Marilyn made in Hollywood...

— ... În cazul meu cred că am avut de două ori noroc. Mai întâi succesul «Umbrărilor...» — ceea ce a făcut ca ei să aibă o anumită încredere în mine și apoi faptul că le-am adus o afacere foarte rentabilă, ceea ce nu se întâmplă mai niciodată la Hollywood. Filmul o dată terminat va avea un preț de aproximativ un milion de dolari, incluzînd aici și cheltuielile de publicitate. Pentru Hollywood e o afacere foarte rentabilă, căci astăzi cel mai mic film, cel mai mic lucru turnat pe un platou costă două milioane de dolari, iar mica comedie americană de azi, cu Dean Martin, Jack Lemmon, Stella Stevens costă între trei și cinci milioane. Deci, pentru ei, mărțurisea Demy în relațiile sale din Cahiers du Cinéma, ceea ce le oferam nu era prea riscant. Mai aveam și garanția actriței Anouk Aimée, care este, acum, o vedetă în Statele Unite, ceea ce a ușurat operația. Fiește că dacă le-aș fi propus un film de trei milioane aș fi avut multe probleme, dar asta nu mă interesa deloc, fiindcă astfel mi-aș fi pierdut libertatea. A mai avut un rol de asemenea și snobismul lor, «conștiința lor curată». Căci ei au observat în America că filmele europene aveau o anumită audiență și chiar o adevărată carieră comercială. Și asta tocmai în momentul în care nu puține filme hollywoodiene «nu rup gura nimănui». De exemplu, «Frumoasa zile» merge formidabil. Anul trecut a fost «Blow-up» și filmul acela che «Treceri strict supravegheate» care au avut un mare succes. Deci, Hollywood, care este socotit din ce în ce mai mult ca un studio izolat, își pune probleme. Au conștiința încărcată; a începe să-și încerce o oarecare snobism european și cum, pur și simplu, dolarii îi interesează cel mai mult, au ajuns să se întrebe: de ce să nu încercăm experiența unui film european. Există o opinie americană — poate nu prea răspîndită dar pe care am auzit-o deseori — precum că cu cit un film e mai scump, cu atît e de o calitate mai mare, ceea ce este evident o măgărie. Dar calitatea legată de dolari este o idee deajuns de americană. O dată cu sosirea unor filme europene foarte ieftine și foarte bune, noțiunea lor despre calitatea legată de dolari a fost pusă la îndoială. Și cum studiourile din Hollywood sînt o instituție care datează de 30—40 de ani, cu regulamentele niciodată revăzute, corijate sau readaptate, aceasta le creează acum o mulțime de probleme. În orice caz, pot să afirm că sistemul hollywoodian al marilor companii este complet absurd și fals.

Idiia de «stil» leia de scapă

— ... Noțiunea de stil le scapă cu totul. Stilul sau limbajul cinematografic (tocmai ce este mai scump unui Bresson, Resnais, Godard și care și pe mine m-a interesat întotdeauna) îată noțiuni care le sînt complet străine. Fiește, mă refer la oamenii studiourilor, căci se găsesc, evident, printre ei

și unii care s-au gîndit totuși la asta. Sînt oameni ca Cukor, John Ford, perfect conștienți de felul cu trebuie să sune un film. Dar în general noțiunile, criteriile de bază, aperețiile sînt atît de diferite de ale noastre, încît eu însumi sînt încă pierdut printre ele, nu înțeleg reacțiile lor, cum și de ce gîndesc așa... Mă străduiesc să-i înțeleg, astăzi tot... Știu doar că plecarea din punctul de vedere al studioului, ești tot timpul în stadiul poveștii pe care o ai de povestit, al istoriei, al anecdotei, cu un început, mijloc și un sfîrșit, care trebuie povestită, cît se poate de clar. Asta poate apare aberant, dar ei aici sînt. Apropierea lor de lucruri poate să se rezume astfel: un film este un produs despre care trebuie să se decidă și să se discute, în toate stadiile. Există în general vreo 50 de persoane care au un cuvînt de spus despre un film.

Cum se face un film?

— ... Cea mai mare parte a filmelor se face așa: un scenarist aduce unui producător o idee de scenariu. Aflat în posesia unui «script», producătorul îi propune studioului. În principal, pentru două vedete. Abia după aceea începe căutarea realizatorului. Între timp, scenariul e revăzut de 3—4 scenariști care l-au discutat cu studioul și cu producătorul. După aceea sosește realizatorul. Are și el idee, bineînțeles, asupra subiectului. Atunci scenariul se scrie încă o dată. În ceea ce privește distribuția, ea se sugerează regișterului. Distribuția se discută de la ultima figurant (chiar dacă n-are de spus decît o frază) pînă la actorii principali. În sfîrșit, se face o listă și această listă se va discuta de toată lumea, tot așa cum s-a fost discutat scenariul. Toate acțiunile operației se petrec «în familie», fie foarte dragut, fie în mijlocul dramelor celor mai îngrozitoare, dar oricum, rezultatul este un produs fabricat împreună și niciodată opera cuiva. Astea fiind spuse, trebuie să recunoșc că a discuta un scenariu în acest fel, cu 20 de persoane, este foarte amuzant. Apropo de o scenă, de o idee, de un personaj, ei ajung să-și găsească sîlbicniile, calitățile... pe scurt, ei știu să demonstreze complet povestea și s-o remontereze la loc. E o concepție ce ne este total străină, dar care mă face să înțeleg anumite lucruri, perfecțiunea unor scenarii americane izvorîtă din această muncă de colaborare. Numai că astfel de modalitate de lucru merge total împotriva cinematografului de autor.

Cine are dreptul la montajul final?

— ... Trebuie spus foarte clar că Hollywood este o industrie, că studiourile sînt organizate ca uzinele, că produsul care iese este un produs manufacturat, nu se poate deci lăsa în singure persoane grija de a judeca calitatea unui produs. Că e vorba de lun-

Pentru Demy,
care a filmat la Los Angeles continuarea «Lolei»,
angajamentul american
a constituit o ciudată aventură.

...și la asta.
...Ford, per-
...trebuie să
...și noțiunile,
...le sînt atît
...ncti cu atît
...ntre ele, nu
...de ce gin-
...și înțeleg,
...plecare, din
...oului, ești
...ști pe care
...nel, ai anec-
...și un sfîrșit,
...se poate de
...ant, dar ei
...de lucruri
...an film este
...trebuie să se
...ate stadiile.
...de persoane
...despre un

gimea unei scene, a unui plan, și cu atît mai mult a montajului final, niciodată nu vor putea fi luate pe seama unui singur individ. Toate acestea aparțin unui grup. Am citit un interviu al lui Kenneth Hyman (directorul lui «Waner Brothers — Seven Arts»): «Eu însumi nu aș vrea să decid singur asupra montajului final și atunci nu văd pentru ce l-aș lăsa pe regizor să decidă singur. E vorba de un spectacol destinat să fie văzut de mulți oameni, deci multe persoane trebuie să aibă dreptul a decide ce va fi acest spectacol». Avem de a face deci cu negura profesionalității

Europa, nu și pentru America. S-a ajuns la acest compromis pentru că Polanski s-a revoltat. S-a tăiat para în două. În orice caz, în Statele Unite, filmul său a fost complet decupat, remontat și știu că Europa a fost furios.

Cum funcționează o echipă?

... Trebuie să spun mai întîi că este extrem de agreabil să lucrezi cu ei, fiindcă toți tehnicienii sînt foarte, foarte profesioniști. S-a mai spus, o re-

ai de gînd să faci, altfel sînt pierduți. Deci trebuie să le spui cu 8 zile înainte, cel puțin, dacă ai nevoie de un traveling, sau de o lampă... pentru că dacă le-o ceri în ultima clipă, se pierde o jumătate de zi pentru a o obține. Acesta e un alt aspect: caracterul de mașină grea care se pune greu în mișcare. Dar cînd au materialul, totul e perfect. Singurul este pur și simplu extraordinar. N-am văzut niciodată așa ceva în Franța. Și sînt extrem de calm. Amabili, surprizori, destiniți... În sfîrșit, chiar dacă mașina pare cîtodată greoaie, ei nu sînt oameni greu de tras.

asta, cum se putea trage un plan într-un loc atît de mic. Dar înăia la urmă, tot ce este nou îl perintează. Șeful operator, șeful electrician au fost foarte buni. Erău foarte satisfăcuți și lucrează cu o tehnică nouă și asta le-a plăcut într-adevăr... Pe străzi, se filmează doar filmele publicitare. Poate că așa se va naște o școală nouă din filmul publicitar, mulțumită celor care vor învăța să lucreze în case adăverate și să facă «cinema» vîrît. Căci în filmele publicitare s-a născut «cinema-vîrît». Oamenii sînt întrebați pe stradă ce gîndesc despre un produs. Pină la urmă, noutatea în cinema de aici vine. Și în orice caz de aici ar putea să apară anumite noutăți în tehnică și în stil. (Singurul care, în America, are un stil — lăsîndu-l de o parte pe Orson Welles — este Hitchcock. Dar cînd îi revezi toate filmele, simți că a căutat acest stil multă vreme și că l-a găsit cu adevărat abia în «Pășările». Aici și-a aflat într-adevăr limbajul, propria claritate, această scriitură absolut admirabilă pe care o găsești la foarte puțini cinești.)

Cu cine e mai scump cu atît este mai bun

...Cinematograful american era frumos în acțiune, în simplitate și chiar în reflecție asupra vieții, întodeuna adevărate, umane, simple. Ce s-a înșimplat? Nu-au știut să evolueze. Ei au constat că filmele hollywoodiene înregistrau din ce în ce mai des eșecuri, în timp ce filmele europene aveau un succes tot mai mare. Or, ei au pus acest succes nu pe seama simplității, adevărului, libertății lor interioare (căci în fond, aceasta e adevărata rațiune a reușitei lor) ci pe seama unui anume intelectualism despre care au o idee cu totul aiurită. Deci, ei și-au spus: ești noi putem să facem filme cu probleme!

dar totul este fals de la bun început și rezultatul e o cădere în intelectualism cel mai greșit, căci problemele sînt tratate anapoda, sau deloc tratate, și rezultatul e ridicol. Singura salvare pentru filmul american sînt francizorii: independenții, cei din Underground, echipa de la New York, Shirley Clarke, sau Julien Compton, dacă vea continua să facă filme; pe scurt, toți acei oameni care au înțeles într-adevăr ceva și care se străduiesc să-și impună punctul de vedere. Sînt singurii care pot să aducă un singe nou, idei noi. Dar acesta e un cinema atît de îndepărtat de Hollywood încît nu poate să influențeze această organizație, încît mă întreb cum ar putea să devină un mare cinema. Căci un cinema fără vedete este din toate punctele de vedere un cinema al săracilor. Or Hollywood nu acceptă, nu este încă pregătit să accepte așa ceva. În zădărnici încercări să se înțeleagă acest lucru vom avea probabil din nou un mare cinema american, dar atît timp cît nu vor înțelege că stărsistemul este o porcărie, atît timp cît vor crede că un film cu cîte e mai scump cu atît e mai bun, nu se va putea face nimic.



...dar Hollywoodul s-a îndrăgostit acum de Anouk Aimée. E, totuși, altceva...

în numele unui produs manufacturat care trebuie să aibă perfecțiunea unui produs de serie. Fără reputația cîștigată cu «Umbrelele...» n-aș fi avut niciodată dreptul să fac singur montajul final. O singură persoană a mai avut la «Columbia» aceeași situație privilegiată (de producător-regizor-scenarist): Richard Brooks... Dacă încerc să fac totalul marilor regizori care au actualmente dreptul la montaj final nu cred să ajung la o cifră importantă. Cred că Stanley Kramer a avut acest drept, poate David Lean, știu că Antonioni la «Metro» îl are acum pentru «Zabrischie Point» (dar prin «Pila» lui Ponti) și cam asta e totul... Polanski a avut și el dreptul la «last cut» în cazul «Bulbul vampirilor», dar numai pentru

pet și eu pentru că este adevărat și foarte important. Actorii, de pildă, sînt întodeuna la ora exactă, cunoscîndu-și perfect textul. Și știu să facă tot ce le ceri. E o mare plăcere să lucrezi cu actori americani. Și a fost cu atît mai agreabil pentru mine cu cît am lucrat cu Anouk și ea n-a fost niciodată prea «profesionistă». Venea cu înțelegere, nu-și știa textul... în sfîrșit, asta face, poate, parte din farmecul ei, dar costă foarte scump. Dimpotrivă — toți ceilalți, bărbați și femei, erau absolut ireproșabili. Pe planul tehnicienilor, se întîmpla exact același lucru. Sînt extrem de gentili și foarte profesioniști. Și cu onor perfect sarcinile și poși să le ceri orice. Dar să nu improvizezi cu ei. Trebuie să-ți previi înaintea asupra ceea ce

Sînt ușori, fiindcă fiecare știe ce are de făcut și o face bine.

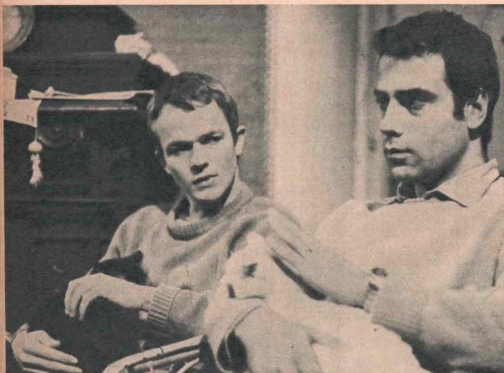
A turna cu un aparat mic te este suspect

...Cînd le-am spus că vom turna în case adevărate, pe străzi, cu un Arriflex, au rămas uimiți. Pentru ei, a turna cu un Arriflex nu e serios. Un aparat mic le e suspect. Iată o altă prejudecată care îi costă scump. Practic, cu foarte rare excepții, ei n-au turnat niciodată în exterior, în oraș. În prima zi, erau complet rătați. Eram într-o casă din Venice, și toți se întrebau cum se putea filma o scenă ca

...te a filmelor
...aduce unui
...scenariu. Aflat
...producătorul
...în principal,
...după aceea
...urului. Într-
...de 3-4 scene
...studiu și
...ceasta se realizează
...bineînțeles,
...scenariul
...ca ce privește
...la regiunile.
...ultimul fi-
...de spus decît
...principali. În
...astă listă se
...tot așa cum
...Toate aceste
...familie», fie
...cînd dramelor
...dar oricum,
...fabricat im-
...cultiva. Astea
...recunos că a
...est fel, cu 20
...amuzant. A-
...de un per-
...și sibiucurile,
...și să demon-
...s-o remon-
...ce ne este
...de pildă să în-
...perfecțiunea un
...zătorii din
...are. Numai
...lucru merge
...ograful de

...la
...parte clar că
...strie, că stu-
...uzinele, că
...produs ma-
...eci lăsa unei
...a judeca ca-
...vorba de lun-

ADIO, CONTEȘĂ!



O dramă familială — pretext de contestație socială
(«Cu pumnii în buzunare»)

C o șanse au să miște publicul filmele cu un caracter politic ascuțit? Iată o întrebare pe care mulți sînt gata să o socotească naivă. Cum ce șanse? Toată lumea știe că cinematograful e arta inezestrată cu cea mai formidabilă putere agitatorică de masă. Lenin însuși a caracterizat-o astfel; omul e apoi un animal esențialmente politic; cum să nu-l atragă și să nu-l răscolească filmele care-i vorbesc de o sferă principală a preocupărilor sale? Așa este, dar problema rămîne în picioare. Mai mult, uneori chiar și întrebările naive se întîmplă să ne pună pe gînduri (se cunoaște dealtmînteri proverbul cu prostul, piatra și filozofii).

Orice s-ar spune, filmul-dezbateri nu pare să fie preferatul reperforului nostru cinematografic. Ați văzut «Războiul s-a sfîrșit» de Alain Resnais? Sau «Prima della rivoluzione» de Bertolucci? Firește că nu. În schimb, toate isprăvile galante ale irezistibilei Angelica, sîni siguri că nu veți pierde ocazia să le cunoașteți cît se poate de prompt. Nici măcar presa noastră de specialitate nu se arată prea curioasă în această direcție. Ea cere să se dea pe piață «Blow-up», «Pierrot le fou» sau «Bonnie and Clyde» și bine face! Dar după marile filme politice ale zilei nu se perchește. Am să invoc un singur exemplu elocvent: astăzi cinematograful politic brazilian «Cinema nuovo» a strînit senzație peste toată Buñuel declara că e cel mai bun din cîte există la ora de față. Filme ca «Dumnezeu negru și diavolul blond», «Pămînt în tranșă» de Glauber Rocha, «Pustiu de Rui Guerra», «Provoacarea» de Paulo Cezar Saraceni, «Sao Paulo, societate anonimă» de Luis Sergio Person, rețin atenția criticii europene. Ele sînt socotite opere de o rară originalitate, creații care revoluționează arta cinematografică, realizări încăr-

cate cu o extraordinară putere incandiară. Specialiștii noștri nu sînt o vorbă despre ele, nu reclamă să le vadă, fenomenul nu le stîrnește deosebit interes. Sîntem la un capitol unde snobul cinematografic are, în sfîrșit, reacții similare cu amatorul de filme distractive, «fără probleme». Amîndoi furnizează argumente pentru concluzia practică: filmul politic nu e comercial, nu face rețetă de casă. Ergo, dacă vrem să respectăm gustul popular, să programăm mai departe producții ca «Feldmareșalul» sau «Bună ziua, contesă!»

Reflexul apolitic

Să nu ne grăbim însă a acuza acest raționament de absolută superficialitate. Anumite date îl îndreptățesc, măcar în parte. Să examinăm întii care sînt argumentele amatorului de filme «usoare», «vesele», «amuzante». Cu politica — zice el — am de-a face toată ziua. Dacă deschid dimineața ziarul, știrile politice mă întîmpină din pagina întia. Emisiunile radiofonice sînt pline de comentarii politice. Cu cine te întilnești, discuți situația politică. Unde mai pui că subiectul acesta nu e întotdeauna prea stenic. Măcar la cinematograful, două ore, să uităm de ele, să ni se înfățișeze și lucrurile plăcute din viață! Raționamentul are, de ce să n-o recunoaștem, logica lui! N-o s-o clătînim decît încercînd a o înțelege și a o dili să se năruie dinăuntru. E exact ceea ce încearcă să facă azi realizatorii inteligenți de filme politice. Spectatorul trebuie luat așa cum se prezintă, cu psihologia sa istoric condiționată, iar viclenia artei constă în a-l împinge să reflecteze asupra problemelor politice acute ale zilei, pe

nesimțite, pornind de la orizontul lui imediat, de la fapte și situații aparent fără o legătură directă cu războiul din Vietnam, cursa inarmărilor, și așa mai departe.

Un exemplu strălucit l-a dat Resnais cu «Războiul s-a sfîrșit». Dacă vreți e o simplă dramă psihologică de ordin conjugal. Dar publicul nu bagă de seamă ce repede a fost adus în miezul dilemelor unui militant revoluționar spaniol care trăiește întrebările politice chinătoare ale epocii noastre. Cînd spectatorul a constat aceasta, e prea trîziu. Intriga filmului, finețea analizei sufletțești l-au prins. Se simte îndemnat la meditație, smuls din inerția părerilor formate, tulburat, chemat să-și pună întrebări și să le caute răspuns. Adevăratul animal politic din el s-a trezit, lucrurile de care voia să fugă intrînd la cinematograful îl pasionează în cel mai înalt grad. Așa se întîmplă și cu «Prima della rivoluzione», «I pugni in tasca» sau «La Cina e vicina». Tînașă școala cinematografică italia-



O revoluție — moment al adevărului estetic:
(«Cuba '58»)

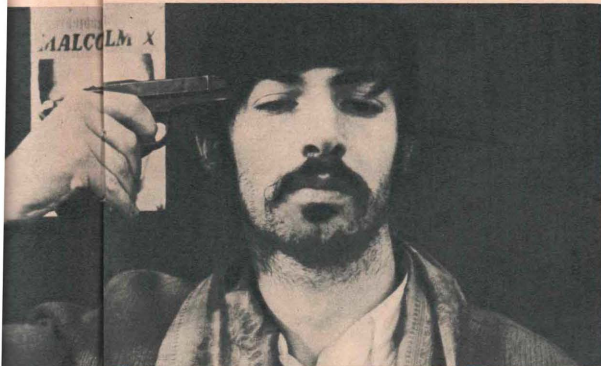


O biografie care inspiră poeme
(«Cher»)

«Minile» revoluționarului Rosi solidarizate în grevă.
(«Cu minile pe oraș»)



*Violența artei constă
în a-l împinge pe spectator să treacă pe nesimțite
de la orizontul lui imediat
la marile probleme ale zilei.*



O joacă de-a războiul pe care Godard o ia în serios.
(«La Chinoise»)

nă (Bertolucci, Bellochio, Polo și Vittorio Taviani) înțelege să atace temele cele mai spinoase politice într-o asemenea manieră subtilă. Filmele lor pleacă de la realitatea pe care autorii o cunosc intim (celula familială burgheză), nu sînt reportaje și nici «ilustrații» istorico-sociale, au un subiect încheiat, adesea chiar singular sub raport moral, întesc însă a face prin ei anatomia necruțitoare și edificatoare a societății capitaliste contemporane. Tendința și aici de a reacționa eficace tocmai împotriva reflexului apolitic pe care l-am descris. Să nu uităm că publicul l-a căpătat într-o bună măsură și din cauza filmului cu «pancarte» și dozință, obișnuit a nu comunica altceva decît lucruri știute, a-l considera pe spectator un copil ariat care a învățat să numere numai pînă la cinci.

Aritmetica și algebra superioară

Dialectica luptei de clasă și a acțiunii revoluționare apare luminată în noul cinematograf politic prin intersecția destinului individual cu jocul forțelor istoriei. De la aritmetica trecem la algebra superioară, la schimbarea neașteptată de semn și la operațiile cu rezultate nu întodeauna evidente cînd intervin cîtimi infinite de mici care se adună prin integrare.

Eu noul cinematograf politic își îngăduie chiar a-și servi spectatorului temele producției «comerciale», ne-disprețind nici violențele, nici sexualitatea, nici patologia. Că intrînd în universul lor ajunge cu totul altundeva, aceasta e marea lui șiretenie. Amatorul de amuzament se convinge practic că politica struțului nu e posibilă. Iluzia retragerii în purul divertisment se spulberă printr-un act de dinamitate interioară ingenioasă.

Folclor brazilian

Dar ce facem cu argumentele snobului? El susține că filmul politic nu-l interesează din motive pur estetice. Obligat să se adreseze maselor, cinematograful cu acest caracter se condamnă la un limbaj tradițional. Orice experiență mai riscantă în ordinea expresiei îi e astfel interzisă și prin urmare n-are cum contribui la progresul filmului de artă. Dar tocmai din această dilemă rezultă azi marile înnoiri ale expresiei cinematografice. Filmul politic brazilian de care pomeneam a găsit mijloace absolut inedite pentru a comunica publicului larg conținutul său răscolitor, subversiv. Glauber Rocha și Rui Guerra s-au adresat formelor de artă folclorice prin care au făcut să fișnească la suprafață un fond rebel ancestral cu o teribilă agresivitate revoluționară modernă. «Provocarea» este o speță tradițională braziliană foarte răspîndită de duel poetic. Doi cîntăreși se înfruntă pleind pro și contra pe o temă politică, istorică sau religioasă, încercînd să se convingă reciproc. Această structură populară, Paulo Cezar Saraceni a împrumutat-o spre a dezbate cauzele care au provocat puch-ul politic din 1964 și au adus la putere regimul colonial fascist al lui Castello Branco. Rui Guerra în «Pustile» pleacă iarăși de la un spectacol folcloric, ritual: sărbătorirea bouli sacre («La bomba Meu-Bois»). Pe fondul acestui ritual religios atacă problemele «poligonului foamei», aliind mitul detelor crîncene ale economiilor subdezvoltate și îngăduind spectatorilor să înțeleagă spre ce obiectiv ar trebui îndreptate exploziile violenței populare provocate de ele. Glauber Rocha și-a construit filmele sale «Diavolul blond» și «Pământ în tranșă» pe schema actualizată



O dramă conjugală — pretext pentru meditație politică
(«Războiul s-a sfîrșit»)

și stilizată a «romanceiro»-urilor cu răzvrățiți fanatici și fabuloși, așa-numiții «congeceiros». Aici forma e făcută să explodeze dinăuntru, mitul funcționează ca o cale de acces către străfundurile sufletului mulțimii; luciditatea critică vine paralel și aruncă asupra resorturilor lui intime lumina crudă a actualității.

Forme cu totul noi de expresie și-a descoperit cinematograful și în filmele politice ale lui Rosi («Salvatore Giuliano») sau Godard («La Chinoise»).

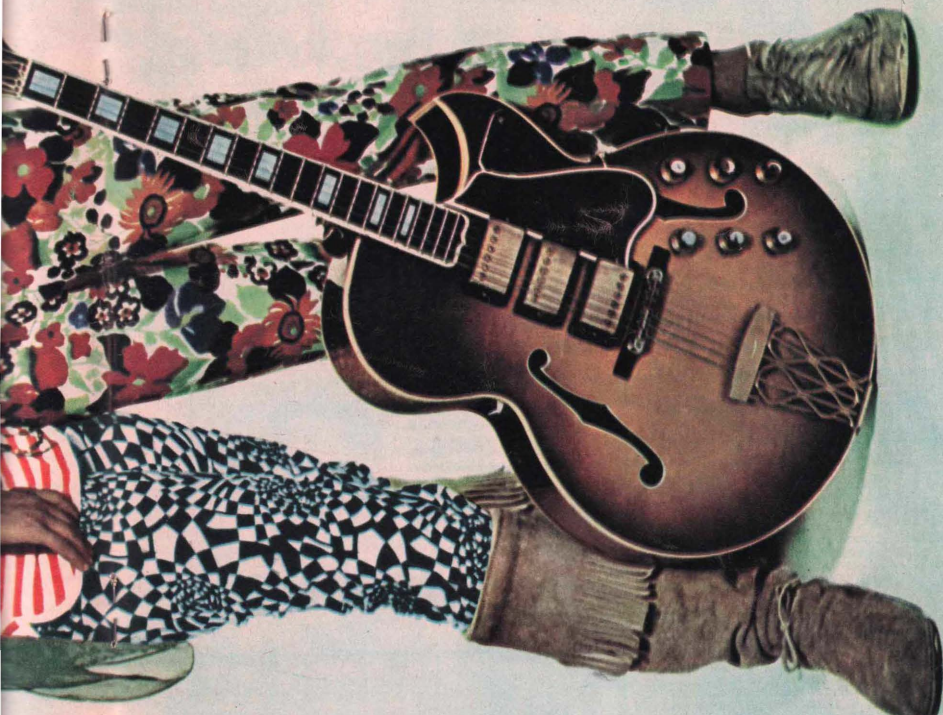
Snobii celei de-a șaptea arte ridică

obiectii fără nici un temel. Nicșieri o mișcare autentic revoluționară nu poate rămîne străină de nouitate. În cinematograful politic contemporan se reface, dimpotrivă, o veche alianță, pe care îngustimile sectare au rupt-o vreme, între forțele sociale cele mai înaintate și avangarda artistică.

Programați, stîmțați colegii de la difuzare și astfel de filme! Mai spuneți nu numai «bună-zia», ci și «adio, conțesă!»

Ov. S. CROHMĂLNICEANU





Claudia Cardinale nu poartă aici costumul ultimului ei rol. Este doar într-un antract de filmare, travestită în bippy alături de un figurant, probabil singurul care a luat parodia în serios.

CLAUDIA CARDINALE

MIREILLE DARC - O NOUĂ

Mireille Darc, simbolul femeii moderne, activă, independentă și emancipată. Voluntară, dar și grațioasă, feminină, dar și băiețoasă, ea este la antipodul starului.



Îmi doresc succesul unei munci îndrăgite, fără răgaz.

«Iată-o pe noua Brigitte Bardot a cinematografului francez», a exclamat cineva la prezentarea filmului «Galix». Altcineva din sală a prins în zbor ideea și... mecanismul tentacular al companiei publicitare a demarat cu toată viteza. Sloganul era: «După B.B., Mireille Darc — noua bombă sexy a filmului francez». Nu e deci de mirare că publicul a luat cu asalt săliile unde rula filmul «Galix» — povestea unei tinere femei contemporane, care înfruntă existența de pe aceleași poziții cu bărbații, arogându-și drepturi egale. Realizat cu sensibilitate și inteligență de regizorul Georges Lautner, filmul a fost un răsunător succes de casă și de presă. Peste noapte, Mireille Darc devenea mai mult decît o stea, devenea un simbol — simbolul femeii moderne, active, independente, emancipate de sub dominația moral-materială a bărbatului. Mitul femeii moderne, lansat de magazinele ilustrate feminine își găsește, în sfîrșit, intruchiparea ideală.

Mitul femeii moderne

— Din cele aproape 20 de filme în care am jucat, «Galix» rămîne preferatul meu. Mai întîi pentru că mi-a oferit pentru prima oară posibilitatea să rămîn eu însămi, cu alte cuvinte să adaptez rolul personalității mele și nu viceversa, cum făcusem pînă atunci. Pe de altă parte, prin succesul pe care mi l-a adus, «Galix» a însemnat încununarea unor strădăanii de

ani de zile. Știu că succesul nu-l dătoresc atît șansei, deși e adevărat că am beneficiat de o conjunctură favorabilă, cît mai ales unei munci îndrăgite, fără răgaz.

Pentru o clipă, ochii căprui, mari și adînci, de gazelă, ai Mireillei devin gravi. Îmi evocă anii copilăriei, nu

tocmai ușoare, de la Toulon, apoi înscrierea la conservatorul din localitate, după a cărui absolvire — în 1959 — pleacă la Paris să-și încerce norocul.

Debutul și-l face în 1960 cu un rol-șor într-o piesă de Bernard Shaw. Încet, încet, tenacitatea ei dă roade: talentul începe să-i fie recunoscut și



BARDOT?

i se încredințează, în sfârșit, și roluri principale, alături de actori consacrați — în «Photo-finish» de Peter Ustinov, îl are partener chiar pe autorul piesei, iar în «Desculță în parcu» de Jean-Pierre Cassel. Concomitent este solicitată de televiziune și de cinematograful. Regizori ca Vadim, Philippe de Broca, Edouard Molinaro, Jean-Paul Le Chanois, Georges Lautner, îi oferă roluri secundare, în care evoluează în umbra unor celebrități ale ecranului ca Gabin, Belmondo, Brigitte Bardot. În sfârșit, în 1965, «Galia» o propulsează brusc pe primele locuri ale box-office-ului.

De la teatru la cinema

— Cum vezi, eu am fost mai întâi actriță și abia de curând am devenit «vedetă». De aceea mă exasperează criticii care în loc să se refere la interpretarea mea, folosesc mereu aceleași epitețe: frumoasă, picantă, sexy etc. Aș prefera să spună că sint emoționantă, amuzantă, sau orice altceva. S-ar zice că, după «Galia», am fost parcă ținută în intr-un clișeu și nu mai izbutesc să-i fac pe oameni să mă vadă altfel.

Interlocuțoarea mea dă din umeri și se ghemuiește cu genunchii la gură pe canapeaua joasă unde stătuse până atunci așezată turcește. Ne aflăm în apartamentul ei dintr-un imobil de pe Avenue du President Kennedy, pe malul drept al Senei, în apropierea picioarelor de elefant uriaș ale Turnului Eiffel.

— Aici e refugiul meu. Mă simt izolată de parcă aș fi la o mie de leghe de vîltoarea capitalei. Vîno să-ți arăt «domeniul» meu!

Nu e o glumă. De pe acoperiș — îndrăginit în terasă — îți se oferă o perspectivă circulară asupra Parisului. Decorația interiorului este simplă și totodată plină de fantezie și personalitate, după imaginea celei care îl locuiește. Domină planurile orizontale. Mobilele sînt joase, iar scaunele sînt înlocuite printr-un număr impresionant de perne colorate, risipite pe jos, prin toate camerele. Un colțisor de Orient la poalele Passy-ului.

— Să ne reîntorcem la «Galia». Cum vi s-a oferit acest rol?

E o poveste amuzantă. Inițial, scenariul fusese scris pentru Brigitte Bardot, dar ei nu-i plăcuse. Citindu-l intimplător, eu l-am găsit formidabil și l-am convins pe Georges Lautner, cu care mai făcuserăm un film, să preia realizarea lui. Culemea e că, doi ani mai tîrziu, Brigitte a jucat în locul meu în «A coeur joies» (Cu inima în sărbătoare), un rol ce fusese de astă dată scris special pentru mine. Așa că sîntem chit.

De la «Lăcusta» la Godard

După «Galia» a urmat o altă colaborare cu Lautner, o comedie antrenantă, «La grande sauteriele» (Lăcusta), care i-a adus actriței o poreclă ce i se potrivește de minune. Într-adevăr, Mireille are ceva din liniile gracile și nervoase ale acelor coșai delicați care săgetează ierburile verii. În ra-



Aș prefera să se spună că sint emoționantă...

...strălucind... în umbra celebrităților



port cu canoanele clasice, nu s-ar putea spune că e frumoasă. Și totuși publicul o iubeste, iar regizorii se luptă s-o ia în filmele lor. E înaltă și subțire, e suplă, fragilă și totodată energică. Părul blond, pieptănat într-un paj cuminte, contrastează plăcut cu pielea smeadă — moștenită de la străbunii ei arabi — cu pomeții proeminenți și gura mare, cărnoasă. În altura sa, rînd pe rînd voluntară și grațioasă, se războlesc permanent feminitatea înăscută, de tip venusian, și aerul băiețos pe care vrea cu orice chip să-l arboreze. Îmbrăcată într-un pulover de lînă maron și pantaloni de catifea, de aceeași culoare, Mireille oferă o imagine francă și simplă, la antipodul celei tradiționale a starului. Privînd-o, înțelegi în ce constă cheia succesului său. Ea concretizează într-adevăr tipul franțuzeice, așa cum o-nlînești pe stradă la tot pasul. De aceea a și distribuit-o Jean-Luc Godard în rolul principal din filmul său «Week-end».

— «Week-end» a însemnat pentru mine o experiență cu totul specială, în măsura în care eu eram decit un obiect pe care Godard îl plasa și îl deplasa după bunul lui plac. Să ac-

cepti așa ceva însemna masochism. Mai ales că nu știam niciodată ce vom urma a doua zi. Scenariul avea doar vreo 13 pagini, fiecare pagină reprezentînd cite o secvență. Se indicau, în linii mari, doar acțiunile principale și liniile directoare ale dialogului. Restul trebuia improvisat, sub stricta supraveghere a lui Godard. Mărturisesc că la sfîrșitul filmărilor nu m-am putut abține să nu-i spun că e un sadic!

Mireille închide ochii, își apasă palmele pe pleoape, apoi ia de pe măsuta din fața ei o pereche de ochelari de soare imenși, îndrățuit cărora figura ei dispune aproape cu totul. Numai virful nasului se ivește însoțit.

— Iartă-mă, am ochii foarte oboșiți. Am făcut toată ziua probe de machiaj și de peluică pentru un nou film, «Jefe», în care îl am pentru prima oară ca partener pe Alain Delon

Între momentul cînd a fost luat interviul și data publicării lui, filmul «Jefe» s-a turnat, publicul francez poate vedea pe ecrane noul cuplu cinematografic Darc-DeLon. Vor forma ei oare un cuplu ideal?

Manuela GHEORGHIU

filmul
și
alte muze

MUSICALUL ÎN OFENSIVĂ

«Cînd mori, e pentru multă vreme». Dar nu întotdeauna în artă. Mai picurau lacrimile articolelor nostalgice despre dispariția popularului gen al musicalului, cînd știrile de ultimă oră au început să se jureze vertiginos: «la fiecare două luni, pe ecranele marilor capitale se va prezenta în premieră cite un musical.» «Recordurile de rețetă din toată istoria cinematografului au fost bătute de «Melodia fericirii», recentul film al lui Julie Andrews». «E.B. va juca într-un musical de Vadim, «Erolka». Și un nume obscur, neonor și după toate greșit ortografiat în registrul stării civile, Barbra Streisand, a devenit peste noapte și peste ocean celebră și la fel de bine plătită ca Liz Taylor.

Un spectacol total

Dar în definitiv, ce este musicalul? Acest termen grăbit, concis, a apărut o dată cu filmul sonor: «Cîntărețul de jazz» și primul musical. Pentru că, indiferent dacă după unii exegeți musical și sinonim cu revista de mare montare, iar după alții el cuprinde o arie uriașă, mergînd de la opereta filmată, la comedia aseasonată cu cîntece și dansuri, sau la discul ilustrat al cîntărețului la modă. Indiferent dacă unii îl caracteriză exclusiv caracterul său vizual, cinetic, un lucru e cert, chiar dacă pare un pleonasm: esența lui e muzică. Ea atrage după sine, într-o mișcare grațioasă și romantică sau în tam-tam-ul stepului ritmul corpurilor, ritmul filmului. Vorbind despre «Umbrelele din Cherbourg» Jacques Demy spunea că vrea să facă un film «en chanté» — în cîntat și în culori. Acest joc de cuvinte nu e gratuit. Cîntecul pune urzeala farmecului, a incîntării pe care o va țese beteala dansului, a colorilor, a jocului actorilor, a fantaziei, etc., etc. Cuvintele devin poezie, cîntec, ritm, dans. «Uită-te, danșeze» — exclamă Kay Kendall, într-o scenă de o spontaneitate de neuitat din «The girls». Vraja însușește totul, ne dăm seama că toate elementele vieții sînt elemente ale dansului. Chiar decorurile, chiar aparatul de filmat.

Dacă musicalul s-a născut din progresul tehnicii cinematografice, el se dezvoltă paralel cu această tehnică, se îmbogățește datorită ecranului lat și se desăvîrșește cu pelicula color care-i dăruiește o nouă gamă de armonii, armoniile cromatice. Un fluid continuu între arte, punînd, pe rînd, accentul pe muzică, mișcare, culoare, interpretare, într-o sarabandă irezistibilă. Acesta e musicalul. Spectacol cinematografic prin excelență, spectacol total, musicalul a creat tipul actorului total: al cîntărețului care știe să danșeze, al dansatorului care știe să interpreteze, al actorului care știe să cînte.

— A create și apoi l-a desființat. De ce?

Spuneti «te iubesc» cîntînd

În primul rînd, tot din cauza muzicii, acest nou Cronos care-și devorează propriul său copil. Un pericol pîn-dește spectacolul cîntat. Momentul cînd convenția nu mai operează, cînd pare desuțat. N-a spus de curînd celebra cîntăreată de operă Maria Callas că opera e în gen depășit? «Incercați să spuneți te iubesc cîntînd, și o să vă dați seama de ce», a continuat ea.

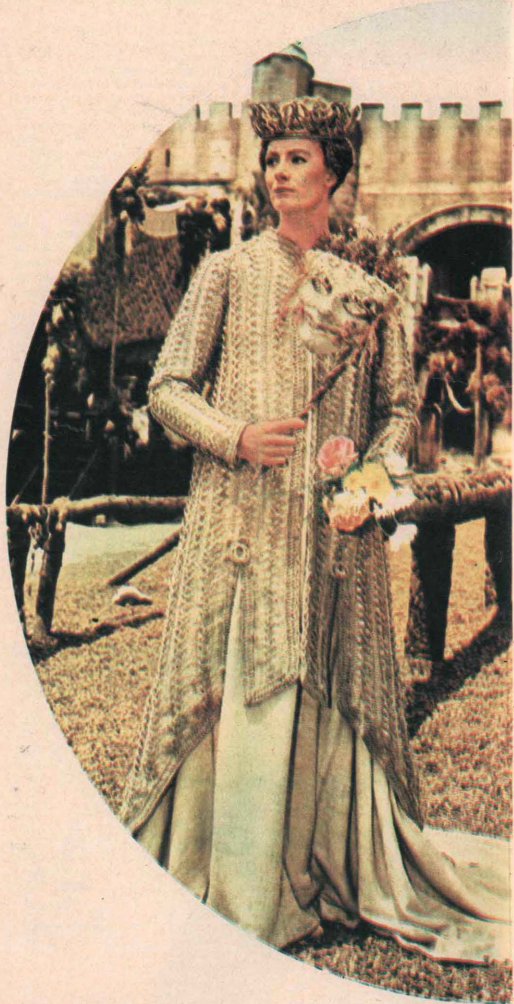
Pelicula suportă orice, dar sensibilitatea omului modern, nu. Nici abuzul de convenții, nici abuzul de inventivitate. (Ritmul îndrăcit, scînteierea de idei muzicale și coregrafice care fascinează, se hipertrofiază, devin agitație, gîfîit). Nici abuzul de decor — care ajunge uneori elementul dominant și coplesitor. Și în ultimă instanță, nici abuzul de musicaluri. Există curbe ale gustului. Publicii anilor '30, suprahrănit cu musicaluri, s-a saturat. Marea epocă a acestui gen s-a terminat. Uzienele de filme își vor reprofilă producția. De altfel curînd va veni și războiul.

Vor mai exista din cînd în cînd mari îndrăgostiți de musical care vor încerca să-l resuscite: Gene Kelly, Minnelli. Comediile muzicale devin în primul rînd comedii cu numere de muzică și dans. În «Gigi» Leslie Caron nu mai danșează deloc. Studiourile desfac contractele trupei de balet. Cîntăreții nu mai cîntă, devin «serioși», sau pleacă pe Broadway ca Ginger Rogers.

Și totuși, în teatru, candela vechiului cult continuă să mai pitlie. Uneori, publicul de teatru își comanditează singur show-urile. (Recentul «Mamie» cu Ginger Rogers a fost finanțat de 125 de acționari). Marii actori își fac un titlu de glorie din a juca musicaluri (Bette Davis, Vivien Leigh etc.). Muzica minunată a lui Cole Porter, Gershwin, Bernstein continuă să inspire spectacole de mare succes. Uneori, rarori, acestea sînt transpuse pe ecran, și avem de-a face cu spumosul «Can-can», tonicul «7 neveste pentru 7 frați», dramaticul «Porgie și Bess», sublimul «West Side Story». Prea rarori însă. În general producția de musicaluri se rezumă la filmele Elvis Presley.

Moda se lansează la Paris

Curios, noua modă a musicalului n-a fost relansată la Hollywood, patria sa. Ea a pornit din Franța, deși, cum spune un critic, «geniul nostru național este străin musicalului», și stigarul ei e un reprezentant al nouului val, Jacques Demy. Totul a început din spirit de contestare. «Am vrut să fac un film care să nu imprumute nimic din comedia muzicală americană și nici din opereta franceză. Un film de operă care ar fi urmat



Musicalul istoric
«Camelot» cu Vanessa Redgrave

Foto: Warner Bros

*Musicalul a devenit
un plasament ideal
pentru capitalurile retrase
din filmele erotice și de violență.*

evoluția jazz-ului, cu teme simple și, de ce nu, populare și generoase... în care se acceptă actul de a cînta ca un lucru firesc». Demy n-a descoperit America; și Gene Kelly în «Cîntînd în ploaie» a născut cîte personaje de vis al cărui mers se confundă cu cel al cîntărețului și al dansatorului (poate de aceea Demy l-a și luat pe Kelly în «Domnișoarele din Rochefort»). Dar a creat un film «în cîntec» și incîntător despre viața noastră cea de toate zilele, în care muzica pare limba lui firesc al celor doi îndrăgostiți din Cherbourg, despărțiți de războiul din Algeria. Ca și al celorlalți doi îndrăgostiți din mahalaua new-yorkeză West Side, despărțiți de prejudecățile rasiale. Un film de un farmec intim, de lîte-à-lîte, un musical intim. Poate Demy a greșit lucind în continuare cu compozitorul Michel Legrand la «Domnișoarele din Rochefort». Fermecătoarea muzică a lui Legrand nu are respiro-ului larg, vitalitatea, dinamismul pe care le cer marile ansambluri. Și, deși Demy și-a importat vedete din S.U.A. și trupa de dansatori din Anglia, altului de mare musical n-a prins perfect. Dar, «Domnișoarele» cinematografice ale muzicii și dansului, grațioase și tonice, au avut un succes neașteptat de critică: cei mai blazaiți cavaleri ai cîntecului le-au salutat cu o ploaie de petale detrandafiri.

Se cere muzică!

Pentru că ele erau așteptate. Pentru că ele trebuiau să vină. Pentru că nicînd în istoria omenirii n-a existat o asemenea dispoziție muzicală, un asemenea delir muzical. Într-un singur an, în 1968, au fost înregistrate zece milioane de discuri de noi cîntece de muzică ușoară! Respirăm o atmosferă poluată de note muzicale care circulă frenetic în jurul globului. Și, fiindcă tot ce a nou e frumos, în fiecare an, civilizația noastră audio-vizuală creează mii de idoli, pe care grabită îi distruge pentru a-și crea alții. Acum un an a avut loc premiera unui film englez, «Privilegiul»: un excelent musical social despre un idol, un lînar cîntăreț cu o putere de seducție de-a dreptul hipnotică asupra publicului, care de la o zi la alta își pierde privilegiul (coincidență, interpretul nu era actor, ci chiar un idol al muzicii ușoare, Paul Jones. Cine mai vorbeste azi de el?). Discrimană, magomaniacă dus la rădăcina discului și filmului. De ce să nu-iuzionem pe Beatles și să nu-i vedem în același timp? și-a spus regizorul-compozitor Richard Lester. Rezultatul a fost, în etapa I-a, un fel de documentar; în etapa a II-a, comedii muzicale avîndu-i ca actori pe Beatles-ii. Extravaganantul domn Lester și-a aplicat lui Demy — face un musical și de un umor absurd, fantastic, fantazist.

Tot Europa a propus recent un film novator în biografia muzicală: «Cronica Mariei-Magdalena Bach» de germanul Jean-Marie Straub. «Am vrut



«Oscar '69»: o actriță de musical, Barbra Streisand (aici cu Louis Armstrong).

Foto: Fox

să încerc să aduc muzica pe ecran». Filmul n-are acțiune, evenimentele sînt povestite și ceea ce vedem, e de fapt esențialul: execuția operelor.
Pe ecrane sînt reluate cu deosebit succes filme care acum 10 ani au trecut neobservate, ca «Nevestele vesele din Windsor» după opereta lui Otto Nicolai.

Se cere muzică. Se cere musical. Ocazia este alunecoasă, dar ea nu trebuie scăpată: casele producătoare nu o vor scăpa. Interviu directorului lui Twentieth Century Fox acordat revistei Cinema (nr. 2/1969) e foarte limpede. S-a găsit un plasament excelent pentru capitalurile retrase din, filmele erotice și din filmele de violență.

Candaoarea de altădată...

La marile vedete, marile solouri, se angajează filmele internaționale,

se ecranizează musicaluri de succes în teatru, se aleg scenariști siguri ca George Bernard Shaw («My Fair Lady») Dar excelenții Audrey Hepburn și Rex Harrison nu sînt totuși actori de musical. Nu mai există actori totali în cinema? Nu-i nimic. Ei vor fi creați. Importați — Tommy Steele. Redescoperiți — Fred Astaire. Aduși de pe Broadway — Julie Andrews și Barbra Streisand. Amatorismul amabil al unor vedete care cochetau cu muzică și dansul, cum au fost și B.B. și Jeanne Moreau în «Viva Maria!», face loc profesionalismului de înaltă clasă. «Minunata Barbra are o voce sublimă, e plină de haz, ca Marilyn, și dansează ca Mistinguett». Se descoperă și se redescoperă posibilitățile musicalului: de la formele rodite și de cert succes ca biografiile vedetelor de oîdată (și din care am avut și noi, odior, o agreeală «Darcleof»), la musicalurile istorice («Camelot»). De la strasserile și

penajele marelui spectacol («Stara») la drama socială în ritm de twist, avînd ca decor mahalaua Londrei victoriene («Oliver», după Dickens). De la musicalul intim și melancolic («Lumbrele») la explozia de bucurie a tineretii, a dragostei («Half a Sixpence») La... Dar la ce nu te poți aștepta de la musicalul aflat în plină ofensivă?

Cert, aceste noi musicaluri nu vor fi cele de altădată — nu poți și să fii și să fi fost. Candaoarea primelor iubiri cinematografice — comedia mută, westernul, musicalul care descoperă suferința și cîntă 90 de minute din 90 — s-a dus ca zăpezile. Musicalul de azi nu se mai poate petrece doar în decouri, ci și în Cherbourg, ci și în cartierul West Side. El a căpătat o nouă dimensiune: dimensunea socială. El și-a încorporat ritmul muzicii din era atomică. Fantazia noastră interstelară.

Maria ALOEA

ORA TARKOVSKI BATALOV

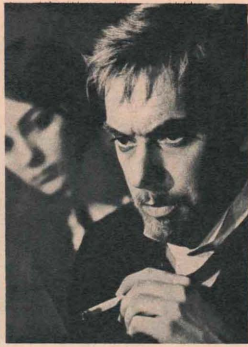
La Moscova,
trimisul
nostru
a
văzut
două filme
zguduitoare:
«Rubliov»
și
«Cadavrul
viu»

●
Rubliov,
pictorul de
icoane,
motiv
de
inspirație
pentru o
capodoperă

●
Batalov
in
creația
vieții sale.



Un Salvador Dali de acum 500 de ani...



Și Tolstoi și Protasov, dar mai ales Batalov...

Rusia cupolelor de aur și a icoanelor pe lemn mincat de carii, Rusia pravoslavnică și pătimășă, supusă și neîndurătoare, Rusia unui ev mediu întunecat și crud, este și Rusia lui Andrei Rubliov. Călugărul cu picturile goale și chip de Hristos, zugravul de biserică despre a cărui viață nu se știe mai nimic și despre al cărui geniu glășuiesc icoanele rămase pe uși și în ferestre, pe bolți și în altare.

Cu dioptriile secolului 20

Totul în jurul lui e presupunere și incertitudine, un abur, o ceață care îl învăluie în ani și uitare, spre a se destrăma doar la strălucirea unor priviri laice de sfânt ortodox sau sub fascinația unor străine bisericesti albe cu desene geometrice negre. Un Rubliov din care s-a inspirat poate și flow-master-ul mondenului Courrèges.

Personalitate stranie și misterioasă a unui veac apăsător de necunoaștere, Rubliov nu l-a oferit lui Tarkovski decât un prilej de așii: analiza propriilor nedumeriri (zai poate certitudinii), legate de rădăcinile creației și de plasarea creatorului între semeni săi, de tot ceea ce împinge înainte sau răpune un artist.

Filmul «Andrei Rubliov» nu are nimic comun cu o biografie. Omul Rubliov există în măsura în care epoca are nevoie de el, ca să fie mai pregnantă. Ideile pe care le poartă cu sine ni le infiltrează și nouă prin priori, ni le strecoară în sine, ni le imprimă pe scoarță, trec trece veacuri ca nori lungi pe țesuri, ne ajung din urmă și vai! ne-o ia înainte. Iar personalul unic, azotacoșivitor, cumplic în violența personalității sale este Tarkovski. Tarkovski-Rubliov, Tarkovski-epocă, Tarkovski-atmosferă, Tarkovski-filozofie și, în sfârșit, Tarkovski-imagie.

● O imagine care nu se integrează operei ci o definește și se autodefineste. O plastică nu ca învelșii, ci ca înșeși mixer. Ce nu-și află doar inspirație în pictura bizantină atât de adinc răscălită de un ev-mediu în plin cloot, ci o interpretează, o scoate din încremenirea sa liniară și-i dă viață. Poate o altă viață. Pe-

celtută de violență, de cruzime dar și de suferință adevărată, primară și niciodată alterată, pe care țî-o dau chinurile fiercii. Am avut nu o dată sentimentul că comit o indiscreție, că pătrund în cele mai ascunse tainite ale sufletului său, că-i iscodesc adinca tulburare al neliniștilor. Mi-ăduc aminte că m-am simțit în același fel vinovată citind imaginele lui Miklos lanscă.

Isoria drămuată în ani și în fapte verificate, pe Tarkovski îl interesează mai puțin, o privește cu o detașare lipsită de complexe. Filmul este alcătuit din episoade dispartate pe care Rubliov, deși nu-l vedem întodeauna, le domină cu prezența-i obsedantă. Logica filmului este de ordin poetic, intim, nu de acțiune sau cronologie. Nu mă interesează amănuntele «adevărate», spunea undeva Tarkovski (să nu uităm că tot el este și autorul «Copilăriei lui Ivan»), ci o analiză a eroului și epocii sale făcută cu ochii mei care-i privesc cu dioptriile secolului 20.

Poate că și alegerea lui Rubliov a fost făcută toamai pentru că se cunosc prea puține lucruri despre viața lui în afara de mărturiile talentului său sublim. O biografie închisă — privind opera concretă — a unui artist genial te descătușează, îți dă aripi, te face să simți liber. Liber să ai clarviziunea harului nestrivit, să-ți croiești idealurile pe măsura lui și să arzi în numele lor.

De ce fugim de-acasă...

Nu știu de ce mi se pare că Fedia Protasov se apropie atât de mult de Tolstoi însuși. Spaima în fața vieții, nesatul dindărului lucrurilor, universalul din jur ce se decolorază pe zi ce trece l-au făcut pe Lev Nikolaevici să se sperie în plină glorie și să caute în fuga spre simplitate și în alegerea renunțării, Adevărul. Un om generos, loial, dar slab și incapabil să se opună minciunilor care constituie pentru mulți hrana zilnică. I-au făcut pe Protasov și pe Tolstoi să fugă de acasă. Acti doar că primul a fugit la 40 de ani și celălalt la 80. Poate însă că dorința de evadare a apărut la amindoi în aceeași epocă...

Filmul «Cadavrul viu», realizat de Vladimir Vengherov, cel care transpuse pe peliculă acum 17 ani spectacolul teatrului Pușkin din Leningrad, și performanța actoricească a lui Nikolai Simonov, mi se par deasupra oricăror discuții ce în mod obișnuit se poartă în legătură cu ecranizările. Cinematografic sau teatral, credincios sau nu modelului literar, sint false dileme în cazul de față. Autorii au avut să facă un film după Tolstoi și l-au izbutit. Dificultățile au fost oarecum diminuate chiar de concepția dramei scrisă într-o manieră antitraditională pentru epoca respectivă, fiind împărțită în 12 tablouri, de cupat și ele în nenumerate scenețe. Cu alte cuvinte, s-ar putea spune că Tolstoi și-a gândit «Cadavrul viu» cinematografic, iar Vengherov l-a supralicitat condensind acțiunea spre a spori intensitatea dramatică și îmbogățind imaginea cu o tensiune interioară spre a reda atmosfera atit de tulburătoare. Deocul patetic, discret, sobru (chiar și în scena orgiei țigănești), de o emotivitate reținută și cu altă mai puternică, Vengherov culminează în final cînd Protasov se va omorî în sunetele visuale și sătărețe ale unei fanfare. Imagine uluitoare și sfidătoare a discrepanței dintre noblețea suferinței, a sacrificiului său și neînțelegera și nepăsarea, la fel de sublimă, a celor din jur. E ceva în acest film ce amintește de Fellini, nu ca în manieră, ci ca pregnantă a emoției realizată prin simbol.

Dar mai ales, l-am revăzut, l-am redescoperit, l-am privit și l-am aflat pe Batalov. Diderot spunea undeva că alta supremă nu poate vieții fără să-și demonstreze caracterul uluitor. Ei bine, nu-mi pot închipui că vom avea de multe ori prilejul să fim atit de mirați, atit de uluiți, atit de uluiți ca în fața lui Protasov-Batalov. «Cred că orice creație este expresia personalității artistului. Ceea ce creează e este cu altă mai emoționant și mai adevărat, cu cit vorbește mai sincer, mai profund, mai direct și cu multă exatitate despre el însuși...» De aceea, crezînd profund în spovedina lui, dincolo de Tolstoi, dincolo de Protasov, «Cadavrul viu» rămîne Alexei Batalov.

Rodica LIPATTI

●
corespondență
din
Moscova

OBIECTIVEA UNUI „MARE” FILM

«Călugărița»,
cenzurat
oficial

«Dragoste
nebună»,
cenzurat
de producători

Rivette,
cenzurat
la cererea
patronilor
de săli.

Ce este nou
în
cinematografia
franceză?

«Dragostea
nebună»
a lui
Jacques
Rivette

correspondență
din
Paris

Cerindu-mi-se un articol asupra a ceea ce este nou în cinematografia franceză, cred că nu există decât un singur răspuns posibil, acela de a vorbi despre ultimul film al lui Jacques Rivette, «Dragoste nebună».

4 ore și 15 minute

Mai întâi, pentru că «Dragoste nebună» este un film monstruos, monstruos prin raport cu obiceiurile stabilite. Nu este o coproducție italiană, nu ni se relaxează nici genocivul indolenților, nici episoadele biblice, și totuși este un film care durează 4 ore și 15 minute! La acest stadiu orice convenție tradițională se declară învină. Apoi, pentru că «Dragoste nebună» este un film care repune problema structurii narative clasice și chiar o desființează. Nu există o acțiune lineară, adusă la o singură dimensiune, ci mai multe acțiuni ca și interacțiunile dintre aceste acțiuni. Ni se prezintă un cuplu (Jean-Pierre Kalfon și Bulle Ogier) el — regizor de teatru, ea — actriță. El dirijează punerea în scenă a piesei lui Racine, «Andromaca», ea a fost completată de un rol pe care nu-l poate susține; se împiedică la o replică și rolul i se ia pentru a fi încredințat altei actrițe: rivala. De fapt, din acel moment ea știe că-și va pierde și regizorul și soțul. Filmul va continua în aceste direcții divergente și în același timp complementare: ea e acasă, nu poate să-și ia gândul de la rolul care i s-a luat, continuă să-l repete la magnetofon, până când, într-o criză de nervi, izbucnește și urlă în microfon injurii gratuite și grosolănii inutile. El continuă să conducă repetițiile. Și aici trebuie reținut un aspect important al construcției filmului: Kalfon nu trebuie doar să joace rolul regizorului care montează «Andromaca», ci să pună realmente piesa în scenă, concret, fără nici o indicație și fără nici un fel de constrângere din partea regizorului filmului, Rivette. În acest timp, o echipă condusă de A.S.

Labarthe, critic de film și realizator de cinema și televiziune, filmă repetițiile după metodele obișnuite ale reportajului pe 16 mm, peliculă ultrasensibilă care nu are nevoie de prozopie reflectoarelor. Deci Kalfon și Labarthe lucrează în viața lor, discutau (chiar și discuțiile au fost filmate) asupra concepției piesei și asupra regiei. Rivette a intervenit la sfârșit, examinând totul și alegându-și secvențele pe care le-a adăugat celor filmate de el însuși.

Culorile unui film în alb-negru

El, regizorul și soțul, este istovit, enervat la culme de tensiunea repetițiilor, de acest lent, interminabil și mereu reînceptu travaliu al creației teatrale. O aventură întâmplătoare cu una din actrițele din echipa sa nu-l aduce nici măcar o diversivitate. Și pentru el, cu toate că la alt mod, criza profesională, criza personală, criza afectivă sînt în strînsă legătură. De Bulle Ogier repetind, complet inutil, acasă, rolul pierdut, se leagă alte replici sau replicile următoare spuse pe scena teatrului de către înlocuitoarea sa. De la soțul din timpul lucrului trecem la soțul de acasă, în plină explozie de disparare, sfîșindu-și hainele, tăindu-le cu o lamă, încercînd să prindă ceea ce nu poate fi prins într-o frenetică erotică, cu atât mai înăpăcînat, cu cît știe că a devenit imposibil să refacă o legătură gata ruptă, gata sfîrșită. Dar frenezia destructivă cu care soții, ale căror dificultăți financiare ne-au fost semnalate (încă un motiv de îngrijorare, de răscolire lentă, de detracare nervoasă) se aștern pe distrugerea mobilierului și a apartamentului, nu într-un moment de furie, ci printr-un muncă sistematică și de durată, nu prea este convingătoare. Încă de la început luxul apartamentului nu corespunde grelei situații bănești atribuite personajelor, și acest episod pare să devină o excentricitate de scenarist.

ce culminează cu o demonstrație atrocităților sbrălucitoare, dar de o inspirație factice. Cred că aici se află singurul punct slab al filmului. În rest, totul merge a la lăudă: calitatea, foarte conștientă, a interpretării, jocul subtil și convingător cu care Rivette minuește acest film alb-negru, ca pe culorile, nuanțele unei palete de pictor, gros-planuri de mișcare, chiupri, gesturi admirabile. În această toțitoare de către regizor a diazpozoului fotografic, este un fel de conjugare, un fel de structură expresivă, extrem de puternică.

După ce am privit, sau mai degrabă am aruncat o ochire peste filmul «Dragoste nebună», sîm vedea puțin și cazul strîmît de el. Rivette mai provocase un soi de «caz» și cu «Călugărița», așa că acum mi se pare aproape firesc că a venit și rîndul «Dragostei nebune».

Rivette, un autor prea dificil

Părțile cu pricina nu mai sînt aceleași. În cazul «Călugăriței», după Diderot, a fost cenzura oficială, dezlănțuită de presiunea păturilor franceze foarte clericale, care a venit cu împutăcănită unei decizii ministeriale. De data asta, cenzura oficială nu se mai amestecă, dar intervine cenzura distribuitorilor.

Distribuitorii înfișează categoria de negustori, mai exact de capitaliști, care în miinile lor cinematografia franceză. Din punct de vedere profesional, rolul lor consistă, în principiu, să distribuie patronilor de săli de cinema filme luate de la producători; ei nu sînt, sau nu ar trebui să fie, decît intermediari. În fapt, ei reprezintă sectorul cel mai concentrat al capitalismului cinematografic francez, organizați cam pe principiul monopolurilor. Și constituie o rețea națională extrem de strînsă, acționînd direct sau indirect în toată țara (indirect prin micii distribuitori locali — intermediari ai marilor firme). Legați adese de marile case producătoare franceze și americane, și în miinile lor soarta filmelor. Dacă se opun unui film, acesta nu va avea decît o carieră foarte limitată. În general exclusiv subtilizînd, trebuind să se mulțumească cu o sală de «art et essai» (cinematograf de artă) și cu un public restrîns.

Or, distribuitorii sînt ostili din principiu unui film de 4 ore și 15 minute, dacă nu este un smare spectacol. Patru ore și 15 minute însemnă în primul rînd, în ochii lor, reducerea numărului de spectacole zilnice și, evident, a beneficiilor, deoarece ar fi imposibil să se mărească tarifele, și așa foarte ridicate în Franța, pe măsura duratei neobișnuite a filmului. În afară de aceasta, 4 ore și 15 minute li se pare o durată excesivă în ea însăși pentru un film al cărui interes nu le sare în ochi, de vreme ce nu corespunde canoanelor comerciale cu care sînt obișnuiți. Drept care distribuitorii au cerut lui Rivette să facă o versiune scurtată la două ore. Rivette, pentru a limita pagubele — drepturile artistice de proprietate sînt prea puțin respectate la noi și producătorii ar manipula filmul după bunul lui plac! — a acceptat să facă, ceea ce chiar el însuși numește un «alt film», care este, de fapt, eversiunea scurtată.

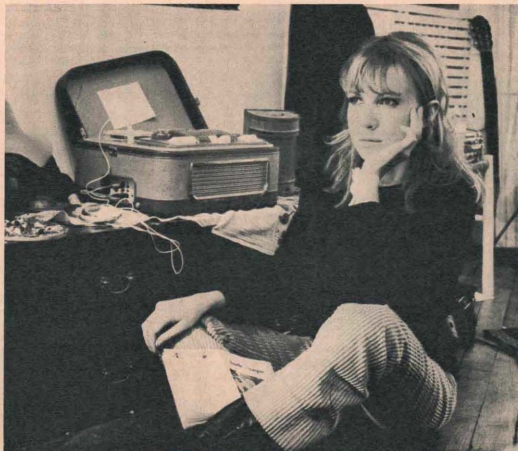
Dacă trebuie să ne înclinăm în fața acceptării realizatorului, acceptarea dictată de necesitate, trebuie să știm că sublimul absurditatea fundamentală a unei asemenea constrîngeri.

«Dragoste nebună» nu a fost gîndit pe 4 ore și 15 minute din simplu capriciu. Pentru a reînșiși totul, pentru a simți pe pielea noastră intensitatea dramei care sfîșie personajele, trebuia trăită durată muncii lor epuizante — mai ales în condiții economice foarte dificile — durata izolării lor în viața particulară. A înțusa această durată este o adevărată mutilare, foarte revoltătoare asupra soartei oricărui sistem bazat pe tirania rentabilității comerciale, socotită ca imperativ, categoric și absolut, în lîmțirea libertății de creație.

Probabil de aceea «Dragostea nebună» va fi proiectat, în versiune integrală, la Paris, dar numai într-o sală necunoscută, mică, prost pagubă, inconfortabilă, ceea ce pentru un film de o asemenea durată este o condiție agravantă.

Albert CERVONI

Repetind «Andromaca» cu magnetofon



VIRSTELE OMULUI

Fiecare cadru o imagine
a plaiurilor, datinilor,
portului și arhitecturii
țărânelui român

Un film
fără
dialog.

Un film
neretoric.

Un film
neilustrativ.

O producție a Casei de Filme «București-Intelectual» regizat de Alceu Croitoru. Distribuție: George Cristea, Mircea Mădălin, Mircea Condulescu, George Costin, C. Băgălaș, Bogdan, Carmen Răuș, Iara Costasaru, Mihaela Căraș, Văstina Roman, Mihaela Bașta, Mircea Bașta, Ioana Ciomina, Nicolae Venis.

«Virstele omului», scenariul și regia lui Alceu Croitoru, se situează pe o dublă filiație, la frontiera elastică dintre artă și document.

Prezența pe generic a numelui unui consultant științific este o primă indicație că filmul respectiv își propune să respecte, în domeniul investigat, adevărul. De astă dată, girul numelui profesorului universitar dr. docent Mihai Pop dă a priori curbă de circulație tuturor elementelor de folclor prînse în obiectiv. Acestea au două. Pentru că «Virstele omului» este un film despre folclorul poporului nostru.

Fiecare imagine este o estradă de care ni se arată plaiurile, datiniile, portul sau arhitectonica țărânelui român. Și totuși sintem departe de a asista la un film dedicat exclusiv folclorului. «Virstele omului» este, așa cum și titlul o arată, în egală măsură, un film despre treptele vieții omului. În așa fel încît complexa desfășurare folclorică e receptată ca fiind reflexul sufletului și a minții artiștilor anonimi care au creat, au păstrat și au transmis arta lor, prin valul mereu altor generații, pînă la noi. Dincolo de noi.

Filme cu sau despre folclorul nostru s-au făcut și s-au văzut multe pînă acum. Bune și răle. Alceu Croitoru are însă în pri-

mul îndr meritul de a fi încercat să ajungă la sursa de durere, de bucurie de viață a acestuia. Tot ceea ce auzim și vedem este asimilat stărilor sufletesti ale omului, la toate virstele sale. Prima calitate a filmului se dovedește a fi măsură. De fapt calitatea folclorului nostru învâzându-se în măsura de a evita prea multul, prea tipătorul, prea gălăgiosul, dar care în atitea alte dați a fost încălcată prin exacerbare.

I putem fi chiar recunoscători regizorului de a nu ne fi istovit, din nou și din nou, cu aceleași exemple atît de invocate. Ni se arată în schimb, un alt monument al artei noastre populare, tot singular în felul său: cîmîntul din Săpînta. Am fi dorit chiar, popasul mai prelungit peste fresca fragmentară, compusă din cruci și troite înflorite și pictate în cele mai festive culori, înfățișînd pe cei dispăruți, în cele mai lămușite atitudini, însoțite ici și colo, și de o vorbă de duh. Viziune laică a existenței și a nonexistenței, mărturisind de fapt filozofia și umorul țărânelui român.

În film nu se rostеше nici o replică. Deși gîndit ca un film de dialog, autorul a pus în locul cuvîntului, imaginea. Coloana sonoră este montată numai de cîntec doînit sau buciumat, din bocet sau din ritmurile care și-au dat concursul nu mai puțin de 17 sate). Sau din acompaniamentul sonor al textelor cîntecelor sau baladelor populare, culminînd cu momentul Miorîrii.

Actorii apar astfel făcînd corp comun cu natura, într-o armonioasă unitate. Remarcăm chipul lîmpeș și trăgător al Mihaelei Căraș sau cel maturo, ce sună de trăgînt lăuntric al Eugeniei Bosniceanu. Vistrian Roman și Mircea Bașta își înmînează stăfeta virstei într-o gradatie discretă.

Revenind la miezul filmului, să observăm înclinația puternică a autorului spre metaforizare. Uneori poate excesiv, sau prea forțat explicit. Imaginea scurgerii virstelor omului, din copilărie pînă la moarte, este îngemănată cu cea a virstei izvorului, și își lasă lîneretă veselă pe pietrele mîntului și ajunge molcom și resemnat peste șesuri și bătrîn în îmbrățișarea cu marea. A-ceastă metaforă, nu tocmai inedită, urmărită pe tot parcursul filmului, ne subsumează pe toate celelalte, nici ele noi, prezente aproape în fiecare scenă. Prezența în sugestiile florilor roșii purtate pe valuri, sau în muntele de piatră — urcuș aspru ce stă în calea maturității, și care așa cum arată moșneagul din poezie, lasă drum liber, oamnelor, deosebi spre stîmă.

În unele momente se produce o respirație. Repetarea aceluiași scene, oricît de poetice, ca de exemplu fata spîlîndu-și fața cu roua florilor îmbrujorate ca și chipul ei frumos, diluează, efectul. O mai puternică concentrație a simbolurilor, o ritmare mai strînsă a poveștii acestor virste, chiar dacă regizorul ar fi lăsat în urma foarfecii de montaj încă 10-15 minute de peliculă, ar fi fost mai fidelă stilului pe care și-l propune, și pe care în mare parte îl respectă. Nu din conveniență. Nici din obiceiul de a face cît se sîfîrșit cronicii turului de orizont al tuturor realizatorilor, ci pentru că reușita acestui film ne apare a fi rezultatul unei omogene munci de echipă, am să amintesc cîteva nume.

Elena Rucăreanu, machiajului, sau mai bine zis demachiajului, eludează orice stridență care ar fi putut distona cu prospețimea chipurilor trădînd în ea, siluetele ciobanilor; spînrările turmei de oi sau trunchiurile copacilor se topesc în aburul pămîntului și al văzduhului, aparatul descoperă pentru noi secretele naturii și fixează în prim-planuri de o mare puritate fețele copiilor și pe care a tînerii neveste. Un ultim cuvînt pentru preluarea peliculei Eastman-

color în laboratoarele de la Buftea, ca la ea acasă. Sperăm că toate copiile să arate la fel.

Alceu Croitoru a semnat cu «Virstele omului» regia unui film echilibrat care face să descoperi continente necunoscute, ne conduce iubitor către sursele poeziei.

Adina DARIAN

Pro sau Contra

Înt-adevăr filmul lui Alceu Croitoru se caracterizează prin măsură. O măsură, o rigoare — chiar și în pasiune — venite dinlăuntrul, imprimare în fiecare imagine și transmisie nouă. Emălia pe care o încercăm este de esență filozofică, se naște din conștiința precarității individului în fața vieții și a morții, din efemerul existențial în fața naturii și a trecutului unui popor, în fața pămîntului și a cîmîntului vesel din Săpînta.

Coborîrea spre gîrgintea unor trecuți (fără nimeni o dată la noi, bieți orșeni, deformați deesu-pura stilizări) se face în acest film cu dragoste dar și cu stîmă. Cu elavie laică. Simbolul cinematografic extras din cel folcloric are înălțimea gîntului izvorului și lîmpeș și înfîșșat cu siguranța gustului inspirat de simplitate. Am regretat poate un exces de idiliism alecsandrian în dauna umorului, care este o trăsătură caracterizantă a poporului nostru. În defînitiv, în cele patru virste ale omului, măcar înt-una el își poate persifla tristetea prin haz.

Rodica LIPATTI

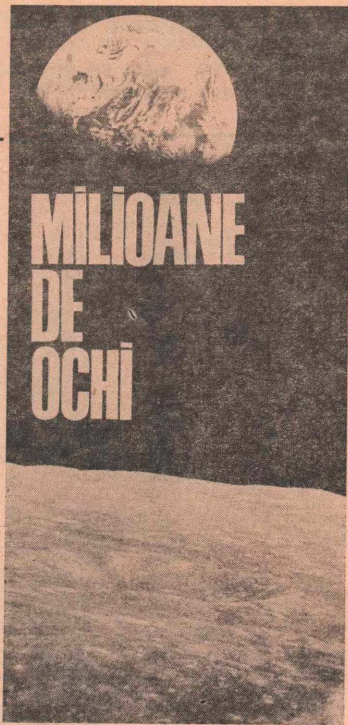
Filmul e un han spaniol. Consumă fiecare-ce și aduce-de-acasă. Nu am savurat la «Virstele...» nici labilitatea hotărului document-ficțiune, nici acuratețea folclorului sau «originalitatea» metafoarelor. Scăpată de tirania cuvîntului am ascultat cu ochii armonioze strîmte de surse plastice, vibrațiile prelungeți dincolo de imagine — impecabilă — East-mancolor, de puritate unui chip sau farmecul unei podobe. Și am ameli în hîrjoana de aer; și haz dulce a copilăriei, m-am prefăcut în norul ce tulbură o clipă privirea de început de lume a adolescenței, ochii ei ce se caută dar nu știu încă să se vadă; am înfruntat urcușul de resemnare și îndolia spre virsta soarelui-apune și am poposit, obosită, la fărul mării de sumbră seninătate. Au fost și cefuri filmate contre-jour și călșuri în relenti-uri valsanțe? N-am observat, scuzați, eu traversam golgate...

Alice MĂNOIU

Către sursele poeziei... Matilda și Mircea Bașta



Știm
mai multe
despre
lună
decît
despre
ceea ce fac
cine-
reporterii
lumii.



ESTE destul de dificil să scrii pe care mi-o asum (de bună voie și nerelit de mine), aceea de a descrie ceea din tendințele de evoluție ale documentarului mondial prin prima unui singur festival specializat și anume prin primul tradițional festival cinemato-

grafice de la Leipzig. Dificilă — în primul rînd față de cititor: prin forța lucrurilor, aducem în discuție o seamă de filme dintre ca: marea majoritate i-au fost, li sînt și li vor rămîne „anonime”. Documentarul mondial, judecat după expozitele prezente pe ecranul

noastre, nu este tutuora mult mai străin, să zicem, decît solul lunar. „Mai rulaază din cînd în cînd, e drept, a cite un cinematograf periferic, cite un documentar de cîteva populații (produs cu o opt — zece ani în urmă la studiouri de mult demolate) despre dicotiledonate, sau despre gogașii viarilor de pituitate. Din pîcate, acestea nu sînt excepții, aceasta e regula... Dificilă misiune — în al doilea rînd, — pentru că un festival ca acela de la Leipzig, la care am asistat cu cîteva luni în urmă, este doar parțial și unilateral a zice) reprezentativ pentru ceea ce se produce la ora actuală în lume...

Ce înseamnă, totuși, festivalul de la Leipzig? Înseamnă o săptămîna de proiectii (cam de dimineață pînă seara), suprapuse uneori, în diferite săli ale bătrînilor și/ori germani... Înseamnă aproximativ 350 de filme (dacă tînem cont și de retrospectivile care întotdeauna de obicei concursul și „hors concours” (de rigueur)... Înseamnă că, pentru cîteva zile, poți să te-nîlnești în lift cu Joris Ivens și la bufet cu Roman Karmen, poți să cunoști cinești ai căror nume e clasic, precum publicistul american Julien Green sau vechicul festivalului de documentar cubanez Santiago Alvarez, poți asista la o festivitate devenită tradițională — înmînarea „Premiului oferit de orașul Leipzig” regizorilor Florica Holban, poți să fii confundat (după mustață) cu spaniolul Lorenzo Soler, și poți să faci schimb de epigrame cu glumeții monograful lui Ivens, Robert Greier. Mai pe scurt și mai altfel: te ații printre mulți documentariști de cîrtă valoare, vezi cîteva documentare de cîrtă valoare, și mai ai în față pe ecranul festivalului o multitudine de imagini surprinse la diferite longitudini și latitudi-

ni ale globului; din dreptunghiul ecranului fereastră spre lume — te privești milioane de ochi, de pretutindeni. Poate că acest semn de forță al documentarului ne-a determinat înseamnă în prezent. Sau, poate, pur și simplu, simțim nevoia unor criterii comparative pentru filmul documentar românesc...

Ivens — neobositul

Dincolo de filmele festivalului, dincolo de palmaresul său, dincolo deci de aprecierile altora (excesiv de amabile — dacă tînem seama că pe lista peliculelor premiate figurază nu mai puțin de 32 de titluri!), se pot întrezări de-a cîteva direcții tematice și artistice demne de interes, reprezentative pentru prezentul documentarului mondial.

Impresionează plăcut participarea nemiloșită a cineștilor — precum și evenimentele ale vieții politico-sociale de pe glob. Sigur, această disponibilitate reportericească a documentariștilor nu este o trăsătură nouă, ea face parte, cumva, din firea lucrurilor și stă la baza unor creații clasice ale genului. Este suficient să amintim doar cîteva exemple: septuagenarii Ivens, care de-a lungul prodigioasei sale cariere (desfășurată pe parcursul a 40 de ani, și întinsumind aproape 50 de filme, dintre care cel puțin 20 sînt lung-metraje) a străbătut lumea în lung și în lat, în parterul unor oameni și evenimente de mare și rezonant interes: de la Amsterdam la Magnitogorsk, de la Borlänge la Madrid, din Pekin la Ohio, din Australia pe malurile Senei, de la Valparaiso într-un sătuc african precum Nanguilla, din Marsilia în Laos... O adevărată istorie, în

tribuna
creatorului

Nu ești
niciodată
mulțumit
acolo unde
ești.
(„Micul Prinț”)

Sergiu Huzum, operator — dar și scenarist și regizor — inventatorul transtravului, recent înconunat cu o medalie de aur la Londra pentru această invenție, a fost invitat de Radio-televiziunea franceză și de Centrul de cercetări audio-vizuale, să facă un film experimental, intitulat documentat „Metropoem în 3 impresii”, o căruș schiță de scenariu v-o prezentăm.

Prima impresie: LUMEA

„CEI CE VIN DE NICĂIERI ȘI NU SE DUC NICIUNDE”

Planșă generală cu aparatul fixat la nivelul ochilor înere este două linii de circulație a trenurilor. Compozițiile încadrărilor sînt înfrînșoase identice și toate sînt de același metru pe care le vedem se schimbă mereu. La începutul încadrării plan se vede un tren care traversează stația într-o direcție determinată. La sfîrșitul încadrării plan se vede un tren care traversează stația în direcție contră-

ră. Prin montaj se vor scinde porțiunile din cadrul în care trenul staționează, se va obține efectul următor: în stație trenul încetinește și porționele aparagă fără să se oprească. Timpul citi a staționat trenul va fi deci condensat în timpata creată. Într-o secvență de pe peron care au aprăut sau au dispărut înrîm timp. Aceasta scînzare va fi amplificată și datorită faptului că înaintea soarelui trenului oamenii vor veni pe peron țăr după plecarea trenului oamenii se vor îndrepta spre tren. Deci încetinirea și accelerarea vitezei trenului determină schimbarea înrîm și a direcției de mers a oamenilor de pe peron. Planșurile se schimbă în timp ce se aude dialogul:

— Bună ziua — spune Micul Prinț.

— Bună ziua — spune avarul.

— Ce faci aici?

— Trece călătorii în pachete de o mie.

Trimit trenurile care îți duc, deci la drăpata

chd la alba...

— Și și pățire? Nu erau mulțumii acolo

unde au fost?

— Nu ești niciodată mulțumit acolo unde ești!

— Daș „Micul Prinț” de Antoine de Saint Exupéry.

Cine ce urmămă este un tabl de film reportaj care prezintă fregat, dar nu are privire oamenilor, țării, obștii, plăciturii, abșonii.

METROPOEM ÎN TREI

Multă vreme după Braşov

Aşadar, cei vechi își imaginau că planetele, în mişcarea lor armonioasă, pe propriile orbite și pe urmele traiectoriilor circulare, emit sunete diafane de o frumusețe și o puritate fără seamă. Dar noi nu auzim această mișcăbilă muzică a sferelor din cauza zgometelor de pe pământ. Doar uneori, prin milenii, frânturi din suava melodie celestă străbat împura atmosferă și înfioară glasul lui Pan, lira lui Orfeu sau flautul lui Arion.

Ori festivalul de la Braşov. Care a fost cea mai substanțială, mai diversă și mai elevată manifestare de muzică ușoară din ultimii doi ani.

sui-generis de televiziune, încludând și scena și sala, și cîntecul și reprezentarea, și antractele și culizele, ba chiar și propriul său proces de creație.

Elinii ziceau cîndva „muzică” la tot ceea ce se referea la muzee. Televiziunea a reluat, cu acest prilej, accepția sincretică a noțiunii, căci, deși o manifestare muzicală, Festivalul a prilejuit un spectacol foarte complex.

Capacitatea de fascinație

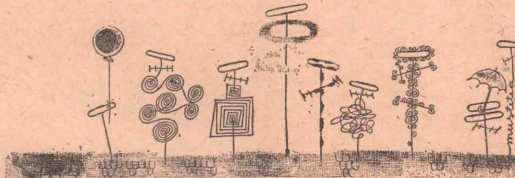
Această specificitate începe cu demonstrația capacității de fascinație a televiziunii. Cu mult înainte de Festival ea a galvanizat lumea muzicală de la noi (printre altele s-au

ilustrat în această ocazie, a Festivalului, a fost portretul.

Teleporetul se constituie din gând, lumină și umbră, manipularea unor mijloace tehnice de înaltă perfecțiune, cadrul, elemente selective de ambianță, dozați la mișcări, talent regional în deslușirea farmecului personalității. Barbara, această misterioasă coloză negră a unui timpul păgîn, a fost învaluită într-o lăună lunară care a potențat sunerile profunde, cu răscălinarea din accușări, pianului. Tereza a fost o flăcăăr fugară, apărînd pe nesimțite în mereu alt loc, cu un cortegiu nevăzut de spiriduși și licurici, ca în visul reînscăut al unei nopți de vară. Chilip de copil capricios al Margaretei s-a multiplicat în infinit, într-o corepondență uimitoare a ecoului imaginii cu cel al cîntecului. Mie Nakasa a fost o floare albă într-un

funcționat impecabil, stimind chiar, uneori, pofta de joacă a mînuitorilor; adică peredele prave frecvente de întinerire, obturări și deschideri ale pleoapei aparatului într-o clipire prea febrilă, intruziuni ciudate ale fetelor în propriile lor afogării — la un moment dat solista pătrînd ca o insectă în propriul ei ochi dilatat, ceea ce era de desăvîșire dizgrațioasă. Dar... așa se învătă...

Camerale de televiziune au fost situate astfel încît să cuprîndă mulțumitor scena și sala; paraxala privirii de la punctul spectator, la centrul astrului care evolue pe scenă a fost studiată cu luare-amînte. Macaraulă făcută care-și rotea nasela desupra sălii a născut panoramile rapide, aparatul de pe scenă ne-a relevat propriile, cel din centrul teatrului — planurile generale, Geor-



Desene de C. Musteța

Dar nu despre muzică să vorbim...

...întînd am auzit-o toți, au descris-o toate zărelor, au imprimat-o miilor de magnetofone — care o prelungește o prelătesc în infinit — au comentat-o compozitori, afoini binevoitori și melomani ai azeiticii, solistul care a spus „nu știu ce e” și solista care a declarat „e însăși viața mea”. Să depunem un buchet de toporași la statuia cenzurii și mîndră a lui Guido de Monaco din piațeta aceea perfect rotundă a orașelului Arezzo, unde au răsărit prima oară notele muziciale și să considerăm acest Festival pe care-l proclamă acest Festival, prin puterea de propulsie care care trimite cîntecul românesc pe orbitele sonore ale universului și prin forța cu care atrage-melodiile altora, împlică și o valoare de televiziune, dintre cele mai nobile și mai eficiente.

Despre spectacolul de televiziune să discutăm însă; pentru că Festivalul n-a fost transmis, ci creat. de Televiziunea română — nu numai în sensul inițierii sale (o idee de televiziune intrinseci relevantă), al concepției (excelent alcătuit, dozată și echilibrată), al organizării generale (temeinică și, pe anume planuri, exemplară): Festivalul „Cerbul de aur” a fost creat ca un program

tîpărit și răsîndit 80 de cîntece); a făcut să treacă o vibrație particule-lară prin vechea urbe a Braşovului, care și-a și renovat unele din înfățișările sale; a creat un curent general de interes pentru muzica ușoară; a recordat la acest circuit de interes douăzeci de societăți străine de televiziune; în timpul concursului a determinat constituirea unui public de milioane, într-o atmosferă de eferveșcență care a dat o aură nouă de spiritualitate acestui sector de creație și interpretare.

Și-a afirmat calitatea, foarte pro-prii, de prospect; descoperind și apoi consacrand talente tinere de la noi și de altăure; deîntînd și reinuind sub aceeași cupolă vedete internaționale care nu s-au întîlnit nicodată în altă parte; relevînd încă o dată propriul ei potențial, extraordinar, de investigație; dînt-o glumă (care avea un miez serios) a relevat că disprețuie, român vorbesc japoneza... Închipuș-vă că, într-o zi, crainicul ar întreda căută nu e cineva care poate să conducă o rachetă interplanetară; sau care să pricepe să facă altfel de pieris pe arțar, ori știe să desliceze tabelele din insula Păteluii

Teleportretul

Una din cele mai caracteristice trăsături ale creației de televiziune,

cerc de lumină, apoi o umbră orientată pe un paravan de matice japoneză.

Portretul a dat presanță scenică figurilor, le-a sport însușirile și chiar, îndrăzneață a spune, le-a explicat uneori particularitatea. Căci această însumară a urmării privirea întencată, de cafea lăbur-mărie, a Juliettei, a-i cerceta minile care înfăntuie ca o ledără trupul și a-i studia legămarea imperceptibilă în cercul fix din jurul microfonului.

Valoarea portretului de televiziune a sportit aici simțul prin adevărate la individualitățile acestea desolite — nu alt cîntăreț de muzică ușoară, cit poezi care cîntă; poezi de confesiune, al căror recital se desfășoară în clar-obscur, ca un sacerdotiu în fumul albastru de țigară și în litani de acordeon ori gîtară... Poemul, această prelungă ezitare între sunet și sens — cum îl simtea Valery — a împregnat cele mai bune portrete realizate pe ecran, lar ele au favorizat o fuziune științietărie între poezie și muzică, valorind astfel una din acele subtile esențe descoperite de geniali copii ai antichității; ei ne-au povestit că muza poeziei, Caliopei, a fost mama lui Orfeu.

Înainte de a se ajunge la imagine...

Pentru a se putea portretiza, a fost nevoie, firește, de un echipa-

ge Grigorescu, Brebu, Crăciun, Voițișki, Șerbănescu, Druga (operatori) au cules cu îndemnele imaginile; Virgil Petrovici, inginerul luminilor, iscusitul teoretician și practician al clejerului în teatru și televiziune, le-a dat contururi; miraculoasa masă cu claviatură a regizorilor a trimis „stelele” spre bolta lumii, prin telescopul ecranului bombat.

Aici, la această masă, a lucrat, cu degute fine și luți, talentul, acum matur, al lui Valeriu Lazarov, alcătuit din inspirație rapidă, știință a tranzițiilor — prin schimbarea necontenită a planurilor — ritm organic, compoziție inventivă și cadrulului, culoare și spirit în zugrăvirea ambianței. De asemi, talentul lui Alexandru Bocanet, încă timid dar cert, sensibil la nuanțe, cu aplomb și mestegul. În plin urcuș pe muntele creației.

Dar mai înainte de a fi la masa cu dansului, au fost să-și organizeze spectacolul în tăcerea odilor de repetiție, unde nu se auzau decât observațiile rituoase și exacte ale doamnei Mireille de la Paris — lucrînd mișcarea cu interpretarea — și în forțata exacerbată a scenei, pe unde trecea, eficaă, mereu, figura rubicondă și jovială a regizorului Horea Popescu, trăsînd o traiectorie pe podium și un gest original în spațiu, o mișcare vitală de grup ori un salt șotic în avanscă.

Structura inefabilă a clasicității

„Unde un cîntec este, și se pierde zădărnice, dulcea pierdere de sine”, e așa zloga și, într-adevăr, oricîd de bine ai organiza spectacolul cîntecelor trebuie să te gîndești și la „absența”, vîntului ori nu, a protagoniștilor, tulburării de feerie și emoțiune întinse.

Să treci uite în altă parte cu imaginea cînd vezi că tînrului student suedez îi tremură prea tare mâinile și bărbia. Să eviți suava călătorie, ca pe coji de nucă, a prea simpaticei lui barbisson italian. Să nu observi stăruitoră înclăcare și descălcare de pe firul microfonului a candidului irlandez cu ochi albaștri. Să remarci grația cu care Mihaela Mihai își înnoadă sub bărbie frumoasele-i plete, să te iei după acest „Isoraz venei” care sare de undă nu te așteptîși care se numește Anda Călugăreanu, să reliefezi privirea arzătoare, energia și diversitatea prezentei scenice remarcabile a Luminei Dobrescu, care a cucerit cu glasul-tîmbrat și puternic pentru ea, dar și pentru alții, trefnol suprim (pentru aceasta fiind probabil răpălită) cu cel puțin aceeași admirație generală, cu care a fost înconjurată fata ce a

trezi constante tonurile grave ale Margaretei Dimitrova, să acordezi timpanele mecanice cu vocea de clopot, pulverizantă, a Maiei Rozova.

Să temperezi, pe cit se poate, furtuna sonoră dezlănțuită de orchestra lui Rolf Albrecht, care o împinge pink și pe draga noastră Margareta Păslaru — ajunsă, altmînteri, la o înaltă calitate solistică — să desinteriorizeze toate cîntecule ca și poată surcala chitarele electrice. Nu, nu mai are sens în răcnet cîntecul „Așa e viața — ha-ha-ha/Cînd pleacă dragostea — ha-ha-ha”, tot astfel cum își pierde orice înțeles strigătul Renatei Pacini „Soi disperat!” pe o țestoară zîmbitoare, extrem de bine dispusă.

Inginerii Antone Necpărie s-a dovedit un virtuos al sonorizării, normalizînd cit-a-sa putut expozițiile și nălțînd șapele, catifelel dintrăile. Sonorizatorii n-au pierdut nimic din tonurile suave ale vocii angelice ale Gigliolei Cinquetti, nici din intonațiile șăgănele ale lui Cliff Richard, nici din melancolia de loc factice din glasul lui Udo Jürgens. Și ne-au transpărtat, cu intensitatea excepțională a unei voci cultivate, înfărcată de emoție veritabilă, în stăruințele dincolo de orizont” a Friedei Boccara.

lor fundelor, etc.), că ne aflăm într-o diligență ori într-un saloon din Far-West, în bunele vremuri ale goanei după aur. Nu era un aspect lipsit de pitoresc și chiar de amuzament, el a sporit însă la maximum caracterul eteroclit al cadrului plastic.

Evident, e foarte greu de spus cum ar fi putut fi altfel.

Rămîne numai problema; și, din nou, adevărul afirmat nu odată, și nu numai aici, că plastica la televiziune — în pre-mulă ocazii — e aproximativă.

Aspectul cel mai gingaș

Cînd au apărut pe scenă cele două feste frumoase încarcate de premii, ne-am amintit de acea strălucitoare pinză din genezelei palatului, unde Muzica e înfățișată ca o superbă tină, femeie înconjurată de lauri și tinînd în gîngășe minii o liră.

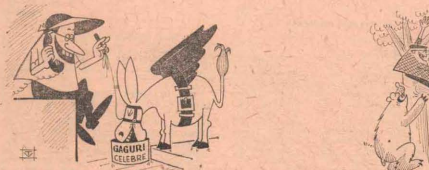
Da, a fost un festival dominat de femei — poate și de aceea mai atrăgător și mai curcior. Pinza și aminturile au fost făcute de crainice — dacă nu-l punem la scoțeață pe elegantul, impecabilul, atît de oportunității Andrei Magheru (și cum nu

tele-corespondență

ȘTEFAN NEAGU, Constanța — Într-oare care sint, motivele adevărate pentru care s-a renunțat la serialele de televiziune interpretate de Florin Piersic, actor pretut de dălmăsoș.

Motivele adevărate sint de fapt unule: serialul cu pinza s-a oțit prea jos sub nivelul de cultură al televiziunii române.

Ideea de a se face un alt serial se vehiculează de atunci încoace. Nădăjdum că această vehiculare o va fortifica (pe ea, pe ideea) în sensul că o va face să reziste în studiul ei vîntul încă o foarte bună bucată de vreme de acum încolo.



Am găsit soluția pentru umarul emisiunilor TV.

AH! Ce film fac pentru pauze!

ciștigă aruncarea sulite: la Olimpiada sau vîslăși care, învingîndu-i pe cei mai buni din lume, au făcut să fluture tricolorul deasupra străvechiului lacășis din Mexico).

Ca să realizezi cum se cuvine spectacolul de televiziune, trebuie să surprinzi la timp cum și încotro își întoarce născul amuzant Jacqueline Midinette, cînd își duce minile la cap Julo Iglesias, încotro va călăuzi pasii bucatului cîntăret scoțian, impetușul marez al cimpoșilor natalo.

Pe urmă, trebuie să vezi și să vezi orchestra de pe scenă (situația ei în acest loc rămînd încă discutabilă), să observi și totodată să eviți pe dirijorii — deși nu e ușor să eviți pe bunii, barbosii, atît de înzestrați dirijori Gelu Solomonescu și Sile Dinicu, fiindcă înșiși interperții trag cu coada ochiului la ei.

Și să îți tot timpul seama de faptul că orice festival serios de asemenea natură tînde spre o anumită disipatare a cîntecului și să subordonezi toate eforturile unei atari structuri inefabile.

Între răcnet și șoapță

Apoi — să nuanțezi și să dirigi subțire și să ai atenția la felul cum se modulează inflexiunile fonoanice din cîntecul lui Istvan Kocs, și să păs-

Foia de plăcintă sub turțuri de zahăr

Una din cele mai apăsătoare dificultăți a fost aceea a plasticii, căci televiziunea e o artă a imaginii. Această dificultate n-a fost depășită.

Pe scenă s-au așezat, placide, cîteva enorme foie de plăcintă în lăfa cărora s-au atîrnat turțuri gheată de candel (în ultima seară, foile s-au mai evizat și au apărut două triolete liniare — stilizînd cornele cerbilor — ceea ce mai agrementă instructiva bolovănosul cadru). S-au aude pe scenă un număr important de lungi lădite cu pămînt și flori care dau un aer atît de provincial multora din sedintele noastre festive în săli și care aici erau contraindicate din orice punct de vedere. (Îți sint recunoscutori lui Roy Black că da fiecare apartie a sa a rupt cu furie și a aruncat peste parapetul scenei un mare număr de flori, ba chiar, la un moment dat, a dat să extragă, cu elan, unul din inepentelele ghiwece).

Costumele, rochiile, prezențele românești au fost în genere acceptabile și Gabriela Nazarie a muncit aici cu devotament. Evident, cîntăreții și trupele vin cu ce cred ei că le stă bine și se poartă așa și, unori, am avut impresia — datorită favorizilor, redingetelor cu opt bumbi, cizme-

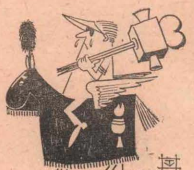
l-am pune la sacoteală oare — de vreme ce apreciem că experiența cu crainicele, utilă într-un fel, n-ar mai trebui repetată în nici-un fel). Și jurul criticilor — cel dintîi jurul al criticilor de televiziune, pentru constituirea și investirea căruia trebuie să multumim călduros conducerii instituției — juru ce a decretat cel dintîi premei al criticii de televiziune (unei cîntărețe).

Punct

Festivalul de la Brașov a fost nu numai un spectacol de televiziune. Ci — cum s-a mai spus — un act de cultură românească modernă. El reafirmă ideea că televiziunea e capabilă nu numai să transmită ci și să genereze idei. De altmînteri, așezt adevăr e, acum, în perspectiva experiențelor mondiale a domeniului, un adevăr bătîn.

La noi, în Imprejurarea pe care o tot pomenim aici, s-a întîmplat ca el să fie confirmat, ceea ce ne dă posibilitatea să încheiem cu frumoasa aserțiune a lui Iorga: „Cîntecul teatrului deschide toate ușile pentru teatrul adevăr”.

Valentin SILVESTRU



Marele maestru al dramei

Desene de V. Timoc

DAN GOGLEAZĂ, Focșani: „Pentru mine televiziunea e un film complet pe care fiecare are posibilitatea să-l vizioneze în propria-casă”. Foarte adevărat și expresiv zis.

„De ce n-am (sau nu mai avem) spectacole de varietăți, de ce nu se înceară și la noi spectacole muzicale din categoria numai „musical” (vezi „Omul de la Mancha” al lui Jacques Bre)? Dispunem doar de cîntăreți talentați, nu ducem lipsă de compozitori și nu cred să se poată spune că nu sînt subiecte”.

„Iarși adevărat. Un singur lucru n-avem încă: suficiență și cîteoareo mobilitate spirituală în sãdăria ori rãdăria ideilor noi. Da? a vom dobîndi. Climatul e propice”.

Un student bucureștan — ni se pînge că de la apariția serialului „Campionii” a fost Botezescu dăd către colega Richard, din cauza asemănării cu unul din eroii celui peletice. Nu trimite, spre convingere, fotografiile ambilor. Asemănarea e aproape indiscutabilă.

„Apropoe” se referă la faptul că diferența de vîrstă (vizibilă) se cifrează cam la 30 de ani.

Pentru a micșora înfructiva veselele necesită a propoea lui Richard din Drumul Taberei de către celdată lîmă de leu din Londra, în vînt trimite aceiași fotografia acestuia.

Chiar dacă am fi copleșiți de o avalanșă de filme de tip „Planeta maimuțelor” nu văd nici un rău în asta.

Doina RĂDULESCU — Șos. Olteniței 67, București

turul giza mai revenit puțin și, profund că cineva — critic sau spectator — de a se plăia pe decră mite. Citind scrisorile trimise de cititori, nu m-a greu de observat că fiecare se dăruie să găsească în critica de film o confirmare a propriilor păreri sau — ceea ce e mai de abia — ca totuși criticii să găsească în limbaj comun. Dar conținutul criticilor, în general, ne ține în capul în strâmbătate. Criticii vorbesc la unison! Nu mă dăde, omne de ori nu! Nu putem pretinde criticilor să spună câte acesii opinii. Ai fi înrolat! Cum se arde revolta „cinema” fără pro sau contra, fără cronica spectatorilor și, în consecință, critica spectacolului, învinovăți — fără polemici! Putem pretinde însă criticilor noștri să facă cinstii, materia, exprimând liber numai ceea ce au simțit și înțeles din film, născându-se influența de fapt că filmul a fost un mare succes sau a avut altele o crenelă proastă. Sînt convins că atunci când criticilor le vor mai bate cap în cap, filmul va fi înecă și mai rău în artă.”

ADRIAN POPESCU
București

„Nu mi sînt de loc cîmănt dacă cineva — critic sau spectator — de a se plăia pe decră mite. Citind scrisorile trimise de cititori, nu m-a greu de observat că fiecare se dăruie să găsească în critica de film o confirmare a propriilor păreri sau — ceea ce e mai de abia — ca totuși criticii să găsească în limbaj comun. Dar conținutul criticilor, în general, ne ține în capul în strâmbătate. Criticii vorbesc la unison! Nu mă dăde, omne de ori nu! Nu putem pretinde criticilor să spună câte acesii opinii. Ai fi înrolat! Cum se arde revolta „cinema” fără pro sau contra, fără cronica spectatorilor și, în consecință, critica spectacolului, învinovăți — fără polemici! Putem pretinde însă criticilor noștri să facă cinstii, materia, exprimând liber numai ceea ce au simțit și înțeles din film, născându-se influența de fapt că filmul a fost un mare succes sau a avut altele o crenelă proastă. Sînt convins că atunci când criticilor le vor mai bate cap în cap, filmul va fi înecă și mai rău în artă.”

DUMITRU POPESCU
Str. Alex. Morzi nr. 14
București

Cititorii și revista

◆ **DIONISIE VIȚCU** — (Teatrul Național-Iaj) — „După părerea mea, singurul participant la masa rotundă consacrată condiției actorului, singurul care a fost în obiectiv se numește Virgil Căsanu. Să aștei să lucrezi foarte bine”. De Astăzi: Condiția actorului, principala condiție. Singura. Condiția actorului, român cred că este actea de a fi artist și meseria meseria și artist. Filmul românesc, are nevoie de meseri care să ignore vorba lungă.

◆ **LEANCA ION** — student (Facultatea de Filozofie) — „Mă plăcuse înnebesc articolul semnat de Ov. S. Căminănoșu sau ca răspuns la întrebarea de ce se bat cap în cap criticii criticilor noștri”. Am găsit acolo o expunere foarte bine deli pe care le susțin și eu. Mi pare bine că oprimile mele au căpatat un plus de autoritate.”

◆ **MARCEL SLOANON** (Str. Poni Tatu nr. 7, București) — „Am exprimat admirația pentru felul spontan și clar în care un cititor și-a făcut cronica Zilelor Filmului britanic, chiar dacă nu sînt intru totul de acord cu el, dar sînt intru totul de acord cu dumnezeavului filmului și-a publicat articolul.”

◆ **NR.** — Am reținut și epinele dumnezeoase critice și pe cele ologogice ale adreselor revistei. Între ele mîi deparie la curent cu tot ceea ce creșteră despre revistă.”

◆ **PAULA STROE** (Erlina — Galați) — „Aplaud ideea de a publica în interiorul revistei fotografiile mari și colorate.”

Anunțuri

◆ **VREAU SĂ CUMPAR TOATE NUMERELE REVISTEI „CINEMA” DE LA APARTINENȚA PÂNĂ LA NUMĂRUL 218 (1965-1966)** (Gh. Bănu, com. Orbeasa, jud. Teleorman).

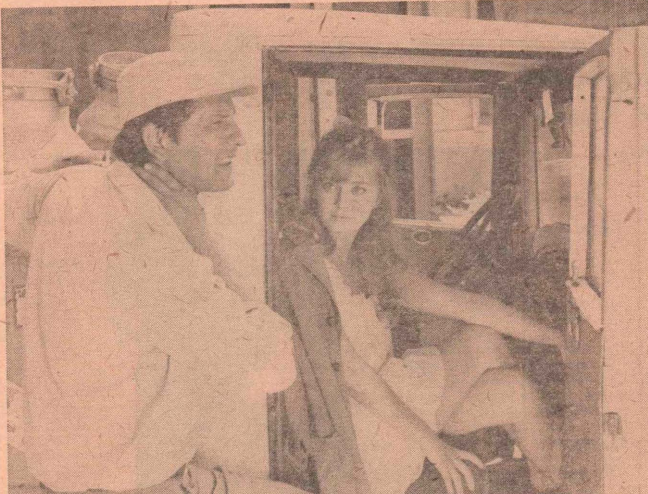
◆ **RUN LA DISPOZIȚIA CĂLOR INTERESAȚI** COLECȚIA „CINEMA” A REVISTEI „CINEMA” (Pete Sorbici, str. L. Caragiale nr. 28 — Arad).

◆ **VREAU SĂ CUMPAR NUMERELE 7-8-9-10/1964 și 1-2-3-4/1965. OFERTIND ÎN SCHEM ALTE NUMERE.** (Haziu Păscov, Alena Tinerilor 6, Pt. Neam).

Dialog între cititori

◆ **PROF. SERBAN ALEX.** — (Orădeni) — (Societate) — „Sînt interesat în a cunoaște prefața lui Virgil Căsanu.”

◆ **D.R.C.D.P.**, în selecția filmelor în care privește „Forșate Susu” — nu mă mira, bărbate.



Nelu CĂRUNTU — Leningrad: „Sînteți gînd la gînd cu Geo Saizescu”.

„Papaiani și născut pentru a-l juca pe Păcală” ...

na dvs. (întind stema că socotit „Dumnezeu la ora 9” un film reușit. Să-mădă tot, Dumnezeu, mi permiteți să fiu de acord cu opiniile dvs. din nr. 218/65... îl din Cluj) — scriu în revista „Cine, intră-dvs, să și se explice un film, nu să prezint-ozează neajăsură! Dar să fiți drept! Cum veți gîndi când veți fi mare!”

◆ **MARIN TUDORACHE** (Str. „Căminănoșu nr. 9, București) — „Sînt perfect de acord cu unele scrisori de Eva Șirbu în legătură cu filmul „Profesioniști”. Socotesc că este cea mai justă părere exprimată de un criticilor asupra acestui film. Găsesc că nu e bine să se pună-tezeze câștigul unui film. Acest lucru e bine de făcut între oamenii de specialitate, întrucît cadrul mai restrîns. Am văzut multe sînt toate la capodoperă...”

◆ **PAUL PETRU** — (str. Magistruilor 22, Cluj) — „Mă întrebă cineci dacă trebuie Andreu nr. 9 și văzui filmul „Winosoft”. Pentru un pumn de dolari” — ce ar mai fi rămas din marele film „Hombro” despre care a scris în nr. 218/65? Dacă țineți Andreu la placut măna cu celelalte două filme, să mi văzui-mănece odată după ceo reși la examen de maturitate. Nu! În frunte, dar vîrsta ar un cuvînt de spus...”

◆ **SUKAS ANASTASIE** — (Calea Griviței 401, București) — „Pe ce îl batează afirmatia abotata „Amușina” cînd scrie că dintre toate filmele produse de cinematografia noastră nu are film „Hombro” și „Dumnezeu la ora 9” sînt reușite!”

◆ **C.E.L.** — (Șos.) — „Sînt abasuri de dumnezeu la ora 9 și Cluj) și de dumnezeu G.P.S.D. din București — „Prințesa” merita toată admirația.”

◆ **SĂSCĂ AGNETA** — (Gălbenețu — jud. Bihor) — „Am văzut în emisiunea cu mîna plăcută „Prințesa” din nr. 14 în care s-a vorbit despre mîi mult chiar decît „Un bărbat și o femeie” — NR. — (Șos.) — „Cred că Sabina, Tăcu din Teacă m-a prădă de departe cu navălată el. Invatații sînt profesorii nu sînt oșii ca să spună elevilor că „Oscar” e un film prost și „Hiroșima” e un film mai bun...”

◆ **DONNA BURJA** — (Cluj, nr. 5 — Timișoara) — „Nu sînt de acord cu Sabina Tăcu din Teacă cînd spune că un critic trebuie să rostască un „nu răspăsat” filmilor socotite de el proaste. Dacă s-ar spune pe deplin despre ce e bun sau rău într-un film, atunci garantat că nu neșam mai duce să-l vedem. Critica trebuie să fie onestă!”

Scuze întîlniri

◆ **FAM. COMAN** (Tigina, Galați) — „Am vrea să vedem filmul bunc cu Irina Petreșcu și Irina Dărie pe care socotim că sînt mai buni actori de film romînișca.”

◆ **AUGUSTIN PRATEA** — (tef colonașu Cluj) — „Producătorii noștri înveșă botezului că actorii romîni nu sînt înalt, înocofier în cinematografia mondială. Să se punem la dispoziție scenarii cu subiecte bune și atunci sîntem actorii botezului!”

◆ **IRINA BĂRBUȘ** — (str. Bizacului 16, Pt. Neam) — „Ce formalități sînt! Fost să fi avut la scola ora de ore cinematografișca... Ce se mai așteaptă! Cum sînt crescuți spectatorii ce mîi în Dărie) să scrie în nesfîrșit, plume stupide și sunete obșcoace la „Femola nisipului”. Singurataia alterațiilor de cursă lungă sînt „Un bărbat și o femeie”

Sîntem de acord cu opiniile cititorilor

◆ **N. DEMETRIADE** — Rim, Vlcea; MEUS SIMONA RODICA, str. Cîmpia 12, BUCUREȘTI; VASILE ALEXANDRU — Cluj; G. BRUC-

MAIER, Bd. I.M.I. 6 — Suceava; V. TUDOR-BĂN — Iași; SZCHERBIŁ EWIRNA, str. Flămînda 5 — Sibiu; STELIAN LUPU, str. Moldovei nr. 14 — T. Mureș; MARIA HĂCĂVEȘ, Alena Vîrșelilor — Orășel Gh. Gheorghiu Dej; NICOLAE RUSU, str. Ștefan cel Mare nr. 8 — Vaslui; CONELIU VOINEA, București; E.M.A. — Fîștești; Ne înteresează în continuare toate părerile domnilor nr.

Telegrame

◆ **COSTEA RĂDULU** elev al. Xst. Ce vă putem spune! Succes la învățătură.

◆ **COLECȚIVUL DE MEDICI AL CLINICII CHIRURGICALE „COLENTINA”** au donat în posesia unui răspuns limpede.

◆ **INGI. ALEXANDRESCU ALEX.**, București. Sînteți succesiv de mulțioșii de mai scrierile.

◆ **HOLDORVANU GABRIELA**, Mediești. Nathalie Dărie nu fost partenera lui Alin Dărie în „Am fost cîndva noi”. Artista se numește Ann. Margareta.

◆ **RUSINDIAR BRINDUSA**, Rădăuți. Vîrsta lui nu sîntă dimpotrivă. E cît se poate de proșteră.

◆ **G.B.** — Brăila: Jan Marai trăiește. 9 (Foarte bine).

◆ **G.P.** — Covora, sold. ION DUCULESCU — Cluj. TIBERIU SIGHETI — Făgăraș. Adreșă-și în problema care vă înteresează societății Actorii a Studoului București, Bd. Gh. Gheorghiu Dej 45 — București.

◆ **HINCU ADRIANA**, str. Odobotești — București. Adreșă-și secretariatului Institutului de teatru și cinematografișca, în care privește numărată — scrierile rezistorii respective pe adreșă: Studoul București, Bd. Gh. Gheorghiu Dej 65 — București.

◆ **DOBEL IOLIAN**, Bala Bora — Maramureș; în „Acord de fabricație”.

◆ **LUMINIȚA CONSTANTINESCU**, București. După cum și observă actorul Peteș O’Toole a aparut pe coperta revistei noastre nr. 218/65.

◆ **INGI. ALEX.** — Arad: Încolo data și încă o dată: nu răspundem celor care cer adreșe unor actori de film romîni și străini.

PROMISIUNI FĂCUTE DE DIFUZARE

Vom
vedea
în curînd
pe Elisabeth
Taylor și pe
Audrey
Hepburn.
Pe Yves
Montand
și pe
Richard
Burton.
„Deșertul
roșu” și
„Splendoare
în iarbă” și
alte multe
splendori.

Știm bine că ultimul cuvînt, oriunde în lumea asta, îl are publicul. Statisticile consemnează în primul rînd numărul „întrărilor” la un film și nu numărul cronicilor favorabile. Știm bine că el, publicul, este instanța supremă care da verdictul final al succesului sau înuccesului unui film. Dar ca ori și ce instanță, supremă sau nu, să admitem că poate și greșim.

Știm tot atît de bine că publicul trebuie menajat și ademenit că, doamne fereste, nu trebuie dezamăgit. Încrederea sa e un capital. O dată pierdut cu greu poate fi recuperat. Și iată că după multele SOS-uri ale cronicarilor, publicul a fost aștept în fotoliul 1. Încrederea îi este, spunem noi, onorată și iată cum. În cursul lunilor urmă-

toare îi vom vedea în producții foarte recente pe: Elisabeth Taylor, Catharine Hepburn, Monica Vitti, Audrey Hepburn, Julie Christie, Spencer Tracy, Richard Burton, Tom Courtenay, Sacha Pitoeff, Yves Montand, Dirk Bogarde, Sidney Poitier și încă mulți, foarte mulți alții. Surpriza programă ne va oferi și înțînăria în premieră cu alți actori de prestigiu internațional: Vanessa Redgrave, Terence Stamp, Anthony Perkins, David Hemmings, Warren Beatty. Lista rămîne deschisă.

Cred că nu va fi neștie să forțăm pasul spectatorului nici la penultimile două filme ale lui Antonioni „Deșertul roșu” și „Blow-up”, nici la filmele lui Joseph Losey. Poate că va fi nevroze înesă să-i atragem atenția să rețină numele regizorului belgian André Delvaux pentru a nu pierde filmele sale „Omul cu craniul ras” și „O scară, un tren”, sau pe cel al lui Jacques Rivette a cărui „Călugăria” multă hula, multă apreciație, o vom vedea. Am anticipa și cît de complex reconfortant va fi poposul la „Splendoare în iarbă”, semnat de Elia Kazan, regizorul american care a inițiat cea mai renumită școală de artă dramatică din Statele Unite, The Actor's Studio, al cărui film „La Est de Eden”, l-am văzut și eu de mult.

Faceți coadă în liniește și pentru Alain Resnais la „Anul trecut la Marienbad” și la „Te iubesc, te iubesc”, ultimul său film. Faceți coadă pentru partenera și regizorul lui „Billy mindinosul” — Julie Christie și John Schlesinger — în „Departe de multimea dezlănțuită”, ecranizarea după romanul lui Thomas Hardy.

Nu treceți indiferenți!

Dar seduși fiind de nume strălucitoare să nu omiteți, pentru nimic în lume, cîteva remarcabile filme care se ascund sub titluri sau nume de actori, doar aparent modeste. Un prim sfat, dacă nu este îngiduit, este acela de a nu pierde cîteva din producțiile cinematografilor vecine.

Din școala de film maghiară vom vedea ultimele două filme ale lui László Mîklos care au înscut critica internațională cu sifflatul la gură, „Roșii și albi” și „Liniește și strigăt”, sau filmul lui Istvan Szabo, „Tata”. Școala poloneză ne va aminti indirect de regretatul Zbigniew Cybulski cu „Totul de vinzare”, film dedicat de către Andrzej Wałda memoriei aceluia mare actor.

După „Oameni împietriți”, notat în reviste noastră cu capodoperă, filmul de debut al regizorului sovietic Leonid Oșka, vă recomandăm să nu pierdeți dintre filmele sovietice „Ploaia de iulie” a lui Hutiev, și „Contemporanul tău” de Iuri Raizman, și „Ultima lună de toamnă” de Vadim Drebenev.

Dacă nu ați văzut „Accuzatul”, „Colivie pentru doi” sau „Vară capricioasă”, nu lăsați să treacă zece ani spre a le vedea în programele de Cinematocă, unde cu siguranță vor figura. Nu pierdeți ultimul film al lui Jiri Menzel „Crimă la cabaret” și nu treceți indiferenți prin fața titlului „Apela primăneni” — una dintre cele mai măiestrite ecranizări (după Turghenev) care ne-a amintit de stilul lui Visconti atunci cînd a transpus „Ghepardul” lui Lampedusa.

V-am ajutat mai puțin la capitoul film-divertisment cu-pumn-și-pistoale sau la cel al Anghelilor mai mult sau mai puțin imblăzite, unde fierul personal este cel mai sigur arbitru.

A. D.



În curînd,
pe ecrane:
Terence Stamp
și
Julie Christie
în
„Departe
de multimea
dezlănțuită”.



O primă
înțînire
cu Elzbieta
Dzyzawska

JANE

MISS
MAI

FONDA



Foto: Paramount Pictures

CE IDEI ANIMĂ ANIMATORII?

*După festivalul 1968,
Animafilm
a intrat într-o perioadă
de oarecare acalmie.*

*Să sperăm
că e relaxarea
de după efort...*

De la caz la caz și pe larg despre fiecare în parte. Așa s-ar putea discuta filmele — cele mai reprezentative — din producția studiului Animafilm de pe-o jumătate de an. Așa s-ar putea să respiră de oboseală și de anemie periculoasă, dacă n-ar avea ambiția să nu spună nimic nou despre creații lor. Sau chiar să nu spună nimic. Nimeni nu cere cu tot dinadinsul mesaj în fiecare film și finalitate moralizatoare, dar spectatorul mare sau mic (și cel mic mai ales) cere să nu fie obligat să întrebe permanent ce vrea să însemne una sau alta din șirul de imagini care i se perindă prin față.

Am văzut «Pașea», de exemplu, și mi-am adus aminte cu încinare de numele lui Benone Sovăllă care a făcut grafica la «Fovețe pe gheam înțigăta». Nu știu să spun despre personajul pașiei dect că, stilizat, decupatul păstrează ceva din somptuozitatea gravă a costumului din vechiul teatru oriental. Nu rețin nimic însă din exhibițiile personajului, pentru că observată e doar amintirea unui fundal de ovalitate, umplute cu un fel de albaș fără bănuț, care inundă mereu ecranul în aceleași rinduri paralele și cu aceeași înclinație alternativă de la stînga la dreapta și de la dreapta la stînga. Cînd, pînă la urmă, începe să se dezlege și în fiecare contur din acesta tulburare-alburii, au început să se distingă trăsăturile feței omenesti, am înțeles că trebuia să înțeleg mai de vreme, că aceia era mare de fapt spectatorii. M-am mutat rîu pentru nerecuvățitate la simbol, dar pașia dispăruse definitiv.

Am văzut pe genericul filmului «Cuvinte» numele lui C. Musteștea și iar m-am bucurat. Și nu pot nega că pentru un prim moment, am fost chiar interesată. Deci nu numai linia continuu-curgătoare, ca cea din povestea «Pe fir», poate avea o mare compresivitate. Poate spune ceva ca forță a imaginii și ca mijloc de sugestie și gruparea literelor în cuvinte, pot deci și semnele alfabetului să palpite, să dea formă și viață cuvintelor. Deci, dacă pe verticală se așteară lui O (de tipar) un M (de tipar), omul este astfel graa construit și dacă mai e și animat, demonstrația e încheiată. Și tot așa cu cuvintul avion și elefant și rinocer și crocodișii cu ce se mai poate. Și iar am terminat un film, pentru că asta a fost tot. Ce era de demonstrat s-a demonstrat. «Cuvintele» și-au făcut datoria.

Un alt film, și din nou memoria mea afectivă e stîrnită, de data aceasta de numele regizorului G. Sibianu. La vremea reprezentării lui, m-am numărat și eu printre entuziaștii «Mimetismului» (făcut în colaborare cu B. Găneșcu) și dacă unora li s-a părut arsemă filmul acela, mie unuia-mi-a spus destule și destul de limpede. Repetarea formulei de multiplicare a imaginii și de standardizare a ei, în «Boul și vitelul», nu mai are însă aceeași putere de soc, mai ales că filmul nu are bob de umor, ceea ce este scîngîrit pentru străvechia fabulă a lui Grigore Alexandrescu. Că să nu mai vorbim de ideea transformării în libret de operă a versurilor onestului nostru scriitor național.

Și pentru că tot a venit vorba de versuri, un alt film mă obligă să gîndesc ceea ce nu pot crede. Imi vine să le spun creatorilor filmului «Zece căței»: — Domnule, dumnea-voastră nu lubiți pe Arghizi și nici pe Hota și nici pe Zmeu și ne niciunul din cîinii evocari cu adevărat marele poet. Pentru că alfel n-ați fi lăsat să spună versurile ale voastre «în travestisă falsă de la început pînă la sfîrșit și egală cu ea însăși într-o stridentă plîngătoare de copil ariat». Și mai ales, pentru că, din punct de vedere plastic, cei zece căței din care pînă la urmă rămîne numai unul, nu sînt dect niște cîinute reprezentări de fapturi mișcătoare, cu urechi și cu ogădă, dar care pot fi foarte bine luate drept și altceva, fie prin formă sau prin expresia capului. Și micărc dacă un singur cățel, ultimul, ar fi adus prin ceva aminte pe Zdreanță ecel cu ochii de faianță, încă ar fi fost o mare mișcare.



Nostalgia balonului roșu («Băiatul și porumbelul»)



Boul din fabulă («Boul și vitelul»)



Pot deci și semnele alfabetului să palpite... («Cuvinte»)

Am mai văzut încă un film și pe urmă alt film, și mi-gîndire tot nu m-am alfat. Scutită de intervenția inoportună a comentariului, atenția se poate concentra acum exclusiv asupra imaginii. Spectatorul înțelege ce și că poate dori din filmul «Dan Năzdrăvan» (regia: Ion Truică) și din filmul Liane Ghișor; «Băiatul și porumbelul». Personal, din legenda viteazului urmărit de anșarii mustăcișor, printre tropote de cai și focuri de pistoale, am reținut destul de puțin: șevceța bălălei cu buzdușgul și o alta, în care boierul beat are asupra lucrurilor din jur o perspectivă răsturnată. Din filmul Liane Ghișor, ca întîmplări, am reținut și mai puțin. Porumbelul pieșea și se întoarce mereu lîngă băiat, cu nostalgia «balonului roșu» din filmul lui Lamorisse. Pleacă și se întoarce, pînă cînd, într-o noapte, hulușăria rămîne goală și băiatul îngrozitor de trist și de singur, într-un peisaj cu copaci de dantelă și cu balcoane roșu. Într-un film anterior («Vine soarele la circe»), regizoarea acordase ritmul violent al culorilor cu

vivacitatea animației. Aici, într-un albastru pur, rarefiat de lumina nevăzută a lunii, se plimbă lent silueta singuratică a băiatului, ca într-un timp ireal. E frumos dar e puțin. Sîrar trebui să adăug: E puțin și e păcat, pentru că ce obține Liana Ghișor; cu filmul ei se pierde într-o impresie generată de insatisfacție. Pentru că toate celelalte filme și pe lîngă ele altele, nu reușesc să spargă plafonul comediații și să împingă ceva mai departe peresii solizi ai indiferenței.

Ce s-a întîmplat la studioul Animafilm după importanta competiție internațională din iunie trecut? Se spune că după un efort deosebit, obligatoriu intervine o perioadă de relaxare. În vederea Festivalului, s-a cheltuit într-adevăr foarte mult și printre altele, multă energie nervoasă. Ar putea să fie aceasta explicația? Că de inhibiție nu poate fi vorba în niciun caz. Avem și premii și trofee.

Letiția GIȚĂ

Orizont '69 Studio '43

La Paris, în luna martie, cinematograful Studio '43 a organizat un ciclu intitulat «Cunoașterea cinematografului maghiar» — manifestare fără precedent în Franța. Timp de patru săptămâni, au fost vizionate filmele: «Tata» de Istvan Szabo; «Zidurile» de Andras Kovács; «Drumul meu» semnat de Miklos Jancsó și «Primăvara la Budapesta» în regia lui Felix Mariassy.

Un bărbat sau o femeie

Casa de filme «20 th Century Fox» i-a oferit lui Elisabeth Taylor rolul titular în «Myra Breckinridge» — film realizat după romanul lui Gore Vidal. Un purtător de cuvânt al firmei Fox a declarat: «se pare că vedeta e gata să accepte rolul». Eroina acestui bestseller american este «un travestit» care, după o operație, reușește să-și convingă anturajul că este într-adevăr femeie. După aventuri rocambolesți, el (sau ea) se căsătorește și ajunge să trăiască o viață conjugală armonioasă și senină.

Profesioniștii... din Londra

De două ori transpusă pe ecran de Bella Bálasz, readaptată de Monicelli, re-ecranizată de americanul Frank Borsage, povestirea lui Ferenc Molnár, «Tinerii de pe strada Paľsz», inspirat ultimul film al regizorului maghiar Zoltan Fabri. Distribuția acestei coproducții ungaro-americane cuprinde doi actori consacrați ai ecranului maghiar — Mari Töröcsik și Sándor Pécsei — precum și 60 de actori copii, dintre care mulți sînt profesioniști, aduși de la Londra.

Fifi la Praga

Încântătorul «Fifi-la-plume» — Philippe Avron — a fost angajat de regizorul ceh J. Jakubisko, pentru a filma în Cehoslova-



«Cum să furi puțin liniște?»

Natașa, Natașa...

După «război» — pace. După zgometosul divorț de Mel Ferrer, Audrey Hepburn trăiește o viață liniștită, asaltată de impresari cu zeci de contracte în buzunare.

cis — «Părerile, orfanii și nebunii». Partenera sa: Magda Vasariova.

Odiseea spațiului

Trei luni de discuții au fost necesare lui Henri Verneuil pentru a obține de la autoritățile americane autorizația de a zbură, cu un cvadrir motor, la joasă înălțime, peste aeroportul Manhattan — secvență necesară pentru filmul «Clanul sicilienilor» (în rolurile principale Jean Gabin, Lino Ventura, Alain Delon). Verneuil susține că obținerea acestei autorizații pentru spațiul aerian i-a pricinuit de o sută de ori mai multe supărări decît afacerea Marcovici-Delon. Călătoria lui Delon peste graniță nu a ridicat nici un fel de probleme autorităților franceze. «Pentru echipa noastră, nu există nici o afacere Delon...» — susține regizorul.

Einstein ucis!?

Oldrich Lipsky, realizatorul acelei neuitate paradiei western, «Joe-limonada», pregătește pe ecran cinematoscop și în culori, filmul «Domniilor. I-am ucis pe Einstein...» — poveste jumătate comică, jumătate filozofică,

de fapt un sciencie-fictionism. Scenariștii își imaginează că pentru salvarea omenirii de pericolul atomic, cineva se decide să-l asazineze pe Einstein... În principalul rol feminin — Jana Brejchova.

My Fair Barbra

Cunoscutul regizor american Vincente Minnelli semnează un acord cu celebra universitate americană Fordham din New York pentru a turna, în incinta instituției, secvențele studentesti din filmul «Pe vreme frumoasă se poate vedea foarte departe». E vorba de versiunea cinematografică a unui musical de pe Broadway scris de Allen Jay Lerner — coscenarist cu G.B. Shaw la «My fair Lady». Interpretii principali sînt Yves Montand și Barbra Streisand. Actorii francezi interpretează rolul unui profesor «centric care-și propune să hipnotizeze o fată, transportînd-o în secolul al XVIII-lea. Conform scenariului, studentii manifestă în favoarea profesorului și împotriva universității care interzice acest drept. Casa de filme «Paramount» s-a angajat să acorde universității două burse de cîte 2 500 dolari pentru studenții negri și portoricani.

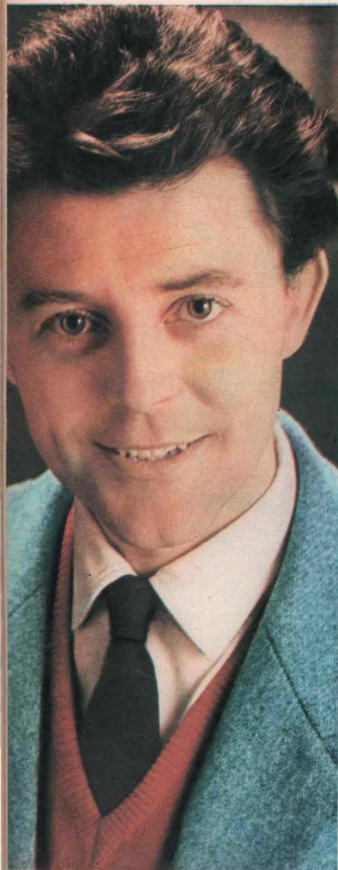
Pentru un miliard de dolari

În ultimul său «Matt Helm», celebrul detectiv-rival în faimă cu James Bond-Dean Martin are de recuperat nu cîteva dolari în plus ci un miliard ascuns în Danemarca. Cum? Prospectul publicitar spune: «E atît de secret încît s-oai să vorbești despre asta...» Unul din obstacole se numește Tina Louise.

O dușmancă de moarte a marelui detectiv Matt Helm: Tina Louise



Frumusețea diavolului



«Valoarea nu așteaptă ca vârsta s-o măsoare...»

Intrăm în al 10-lea an de când Gérard, Philippe nu mai e printre noi, fulgerat de o criză cardiacă. Sint mulți acei care numără anii de la moartea celui ce a fost «cel mai pur seducător al filmului francez» — așteptând apariția unui nou Gérard, unui nou Faust, unui nou Cid-Calgula. Nostalgic, în retrospectiva celor 20 de ani de la apariție, «Paris-Match» susține că numărul consacrat morții actorului deține și azi recordul de tiraj.

A treia «condiție»

● Versiunea lui Fred Zinnemann la celebrul roman «Condiția umană» de **André Malraux** constituie a treia încercare de ecranizare a acestei opere literare. Prima i-a aparținut lui Eisenstein, care n-a putut, din diverse motive, s-o aducă și pe ecran. O a doua, aparținând însuși scriitorului, a dispărut în timpul războiului în arhivele Gestapo-ului.

Femeia invizibilă

● Scriitorul italian **Alberto Moravia**, despre relațiile dintre opera sa și cinematograf: «S-au făcut 15 filme după romanele și nuvelele mele. Cele mai bune? După părerea mea «Disprețul», «Indiferenții», «Provinciala». Următorul va fi «Femeia invizibilă»: un bărbat este într-atât de obișnuit să vadă lumea prin optica soției sale, încât într-o bună zi, la vânătoare, el trage în vinat, împușcându-și soția... A scrie este pentru mine o funcție vitală; în timp ce scriu nu mă gândesc ci tuși de puțin la cititori, și cu atât mai puțin la eventualii spectatori. Găsesc deci inevitabil și normal ca autorul unui film, plecând de la o povestire de a mea, să realizeze o operă personală. Infidelitatea este obligatorie în acest domeniu. În ce mă privește, mă simt incapabil de a mă trăda pe mine însumi.»

20 minute căscăm!

● Iată cum definește suspense-ul cunoscutul scriitor francez **Marcel Pagnol**: «Imaginați-vă o persoană care-și citește ziarul într-un parc. După 20 de minute, cinci bărbați ascunși după arbori, sar și-lucid. Timp de 20 de minute vom căsca, în calitate de spectatori. Dar arătați-mi mai întâi cei 5 bărbați complotinți în timp ce omul își va citi ziarul; vom tremura pentru viața lui. Pentru ca să existe un suspense, trebuie ca, spectatorul să încerce pericolul pe care eroi nu-l bănuiește deloc.»

k.o. la Rio

● **Marele Premiu** al celui de-al doilea Festival Internațional de la Rio de Janeiro a fost decernat filmului argentinian «Martin Fierro» al regizorului Leopoldo Torre-Nilson. Premiul celui mai bune interpretări feminine i-a revenit actriței americane **Mia Farrow** pentru rolul ei din filmul lui Roman Polanski «Copilul lui Rosemary». Premiul de interpretare masculină actorului francez **Amidou**, pentru «Viața, dragostea, moartea», regizor **Claude Lelouch**. Premiul pentru regie a fost atribuit regi-

zorului francez **Jacques Deray** pentru «Piscina». În ziarul «Le Monde», Jean de Baroncelli — membru al juriului — după ce se arată rezervat față de calitatea filmelor premiate, subliniază: «Se poate spune că din Est ne-au venit surprizele a acestui festival. Filmul maghiar al lui **Pal Zolnay**, care povestește confesiunea unui om aflat în prada unei depresii nervoase, s-a dovedit un concurs foarte onorabil. Cit privește «Miazăa iugoslavului **Purisa Georgevici**, ea ar fi meritat mult mai mult decât «Nisipurile mișcătoare» ale polonezului **Wladislaw Slesicki** să fie menționată în palmares... Până în ultima re-

priză, festivalul de la Rio a fost lipsit de forță. Dar cu filmul lui **Godard** «Inclinație spre răutate» toată lumea a fost pusă knock-out. Un super-Godard, cel mai revoluționar probabil dintre filmele sale, cel în care se definește cel mai limpede structurile cinematografice la care visează...»

Premii, premianți

● **Oficiul Național Catolic** pentru filme anuntă la New York premiile sale pentru 1968: lui **Paul Newman** — regizorul filmului «Rachel, Rachel»; lui **Joseph Strick** — regizorul

Dacă toate fetele

Noua stelută americană **Sydne Rome**, între două filmări la Londra, a avut ideea roz-bonbon să meargă în pas cu soldații regali în timpul celebri schimbări a gărzii la Buckingham-Palace. Firește, nu e o idee la îndemina oricui... De altfel titlul filmului e simplu și enigmatic: «Unele fete o fac și pe asta...» Doar unete... Căci dacă toate fetele ar asista la schimbarea găzilor londoneze — unde am ajuns?

O mică regină la poarta lui Buckingham-Palace



filmului «Inima este un vinător singuratic». Mențiuni: «2001, Odiseea spațiului», «Nazarin» al lui Buñuel, «Felix» al lui Cassavettes și «Submarinul gabeln» al Beatlesilor.

•Globul de Aur al Asociației Presei Străine din Hollywood: «Leul în iarnă». Filmul englez «O-liver» primește recomandarea pentru filmele muzicale. Sidney Poitier și Sophia Loren primesc globurile de aur ale actorilor.

Marea stea neagră

•Numele adevărat al cântăreței de jazz Miriam Makeba, marea stea neagră a muzicii americane, este următorul: Zensi Miriam Makeba Ocwashu o-gu Vema Yi Keti Le Nene-xomga Sittu Xa Saku Aga Ba Ukutsha Sigha-ghe Izitasha Sizi Hlati Siveke Ngomso Sizi Chole Ezoziqhe Bikha Nalo Silkalalamu Singa Mangamia Nagithi... (eventualele greșeli de ortografie nu ne aparțin, numele e transcris după «Le Figaro»). Mare succes, totuși, la Paris.

Star super-star

Henri Langlois, celebrul domn, secretarul general al cinematecii franceze, va face parte din comitetul de selecție al filmelor la festivalul de la New York (16 septembrie — 2 octombrie).

Elvis Presley va fi un medic îndrăgostit de o călugăriță și va interpreta patru cîntece în filmul lui Richard Morris, «Să-ți schimbî năruvul».

Alberto Sordi e regizorul filmului «Dragostea mea, ajută-mă» — o criză a unui cuplu modern, tratată tragi-comic. «Soția lui Sordi în acest film», Monica Vitti.

Louis de Funès va începe probabil anul viitor al patrulea episod al jandarmului său din Saint Tropez: «Jandarmii la pensie». Se zvoneste că celebrul comic ar avea intenția să interpreteze rolul lui Harpagon într-o crânzare a «Avarului lui Molière».

Steve Mc Queen definește rolul principal în «Yukatan» — un film de

aventuri scris, după o idee a actorului, de Harry Kleiner.

Jean Gabin va fi un feroviar care visează la o mare călătorie pe micul său vas, într-un film regizat de celebrul dialoghist Michel Audiard.

Eminențe necenușii

Jacques Tati asistă la marile meci de fotbal Ajax-Benfica în căutare de gag-uri pentru filmul său intitulat: «Yes, Mr. Hulot».

Renato Castellani («De doi bani speranță») revine la cinema, după o lungă tăcere: «Scurt anotimp» — o poveste de dragoste cu Christopher Jones și Pia Dagermark.

Robert Enrico — autorul «Aventurierilor», face un nou film, «Un anotimp de dragoste»: povestea unui bărbat căsătorit alături — ca de obicei, vai — între două femei.

Stanley Kramer va realiza un film muzical inspirat de Cyrano de Bergerac.

Paolini a terminat la Roma «Porcăria» — film axat pe cele două teme obsedante ale autorului: supunerea și contestarea. El prepară un nou film («Medeea») cu Maria Callas. Medeea — după cum se știe — este sora lui Circe, cea care transformă oamenii în porceluzi. «Porcul reprezintă pentru mine societatea modernă și acest porc, conform scenariului («Porcheria»), devorează literalmente atît pe băiatul cel rău, canibal și revoltat, cît și pe celălalt, care este gata să i se supună și să-l asculte».

Ingmar Bergman montează la Stockholm celebra piesă «Yngveck», acceptînd ca public să asiste la toate repetițiile: «N-am inventat nimic, ci Molière și-a deschis teatrul pentru public în timpul repetițiilor». La Hollywood, reprezintă-nul regizorul lui anuntă că Bergman va filma anul viitor versiunea cinematografică a lui «Peer Gynt» de Ibsen.

Raoul Coutard, celebrul operator al «Nouvelles vague»-ului francez, filmează în regia sa la Saigon «La jumătatea toamnei» — drama unui mic vietnamez orfan în orașul atît de încercat de război.



Glorie '49

Glorie '69

Gloria, gloria, gloria

Douăzeci de ani despart aceste două poze-color. În 1949, Danielle Darieux cucerise Hollywood-ul cu al ei «Welcome to Paris» (bine ai venit la Paris)». Costumiarii abia lansau primele elemente accesorii ale noii femei seducătoare: fularul, umărul, doar unul, descoperit... Poză de muzeu. Jacqueline Bisset, în 1969, e o fată a Hollywood-ului adusă cu mare tam-tam în Europa. În ciți ani va deveni și ea «piesă» a muzeului nostru imaginar? În concluzie, inteletul spune: «Fiecare epocă acordă gloria pentru alte motive» (M. Ralea)

Constelații comete

Julie Andrews e vedeta filmului «Spune-o pe muzică» al cărui scenariu reconstituie viața și opera celebrului compozitor american de muzică ușoară Irving Berlin.

Rita Hayworth filmează în Florida într-o comedie de mare suspens — «Mănușă», în regia lui William Greffe.

Johanna Shimkus e protagonista filmului «Inviata» (titlu provizoriu) în regia lui Vittorio de Seta, cunoscut nouă din «Bandiții din Orgosolo».

Raquel Welch a semnat un nou contract pentru «A lua urma» — finanțat de o companie americană recent creată.

Sylva Koscina îl va avea ca partener pe Laurence Harvey în viitorul film al lui Mauro Bo-

logini — «Absolutul natură».

Sara Montiel turnează la Buenos-Aires — sub direcția lui Marcel Camus — un film despre «Maja» lui Goya.

Brigitte Bardot, reînunțînd la proiectele americane, turnează în Franța. În regia lui Jean Aurel — «Femeile», unde va juca rolul unei secretare a unui om de afaceri fermecător; cea mai mare parte a scenelor se desfășoară într-un tren. În luna mai, sub direcția lui Michel Deville și în compania lui Jean-Pierre Cassel — «Ursul și păpușa», o comedie veselă, dansantă dar nu muzicală. Povestea unui violențel mizantrop care, retras la țară, înfîlșește o snoabă rătăcită prin apropiere, în urma unui accident de mașină. Amor...





Noi și «Cinés d'Orient»

Singura revistă de cinema în limba franceză din Orientul-Mijlociu, «Cinés d'Orient» își consacră numărul din martie, în întregime, cinematografiilor noastre. După o introducere despre cultura românească semnată de Alain Plisson, care ne-a vizitat recent țara, cuprinsul revistei își împarte interesul și paginile între un panoramic pe platouri și o trecere în revistă a regiunilor mai importante, între o analiză a filmelor, o vizită la studiourile Buftea, Sahia, și Animafilm și o prezentare a vedetelor.

«...Studiourile pot rivaliza cu cele de la Cinecitta... spune printre altele Alain Plisson vorbind despre Buftea, iar despre lucrătorii de acolo: «o pepinieră de talente care nu așteaptă decît să fie folosite pe măsură». O dovadă de interes față de cinematografia noastră care ne bucură, dar ne și obligă. Să nu o privim doar cu politețe.

bibliografa

ION CANTACUZINO:
«RENÉ CLAIR»
Ed. Meridiane, 1968

Fără a încerca neapărat ierarhizări care nu folosesc decît în mică măsură, îmi permit totuși să afirm că monografia lui Ion Cantacuzino despre René Clair este cea mai bună lucrare publicată în 1968 de Editura Meridiane în colecția «Biblioteca cineafilei». Critic și istoric de cinema cu o vastă experiență, Ion Cantacuzino a reușit în cele aproape 60 de pagini

un cuvînt de spus în cea de a 7-a artă. «Cînd privesc, una lîngă alta, figurile lui René Clair — scrie criticul — diverse și totuși aceleasi, insirate de-a lungul anilor și al filmelor, întotdeauna de ce în filmele acestea s-a adunat o mînaunchi de imagini atît de diverse și totuși atît de asemănătoare... De aceea, privind figura lui René Clair, chipul său subțire și prelung, cred că poți înțelege mai



ale studiului său să ne dea o radiografie cinematografică, un decupaj publicistic despre arta și viața lui René Chomette-Clair. Capitoarele cărții sale («Generica», «Primplan», «Flash-back» etc.) izbutesc să sintetizeze o biografie, un destin de artist, o evoluție a unei personalități care a avut

bine filmele sale. Eșul lui Ion Cantacuzino, erudit și în același timp accesibil cititorului cărții i se adresează colecția «Biblioteca cineafilei», scris cu eleganță de stil și bogat în informații interesante și nu de puține ori inedite este, cred, un model despre ceea ce ar trebui să se tipărească și pe viitor.

După «Prostănacul» și «Hoinăreala cea mare» — filme comice de succes notoriu — Franța cunoaște prin triumful «Creierului» fenomenul Gérard Oury. Neuitînd de Jacques Tati, critica îl socotește pe Oury ca adevăratul descoperitor al adevăratului cinema comic de mare acces la public.

— Aveți maestri, recunoașteți clasici în cinematograful comic?

— Bineînțeles, există maestri și eu îi am pe ai mei. Ceea ce este teribil în comicul de gag, și asta chiar avînd cea mai mare cultură cinematografică, este că nu știi niciodată dacă cineva n-a găsit gag-ul înaintea ta. Evident, totul e să fii cinstit. În ce mă privește nu mi s-a întîmplat niciodată să găsesc ceva descoperit de altul, dar mi se poate întîmpla. Deci, maestri mei... Mai întîl Stan și Bran pentru care am o admirație fără

Un ultim gag —
Oury;
«Statuia libertății» —
decor în «Creierul» —
doarme într-o curte a studioului...



— Aveți chef să faceți un film ne-comic?

— Nu. Mă amuză grozav comedia. Pentru mine e o plăcere imensă. Și

obositare. Într-o zi, la Hâvre, în timp ce turnam «Creierul», aveam pe cap 1 500 de figuranți, pachetoul France, Statuia Libertății, majoretele etc. Aveam șase aparate care filmau și alegeam ca film nebun de la un aparat la altul. La un moment dat, i-am spus producătorului meu, Alain Poiré: «Grozav ce pot să mă amuz!» El mi-a răspuns: «Da, ai disfracțiunea costisitoare!»... În sfîrșit, ca să faci un film comic trebuie să fii fără milă.

GERARD OURY:

Cruzime pentru comedie

marginii. Altădată erau considerați ca saltimbanci și acum sînt socoțiți mari clasici ai cinematografului. Mă gîndesc deasemenea la Keaton care este foarte important și la alți clișiva. Rîd mai puțin la Harry Langdon. E foarte bun dar

decada
23 mai-
1 iunie


bucuria copiilor

SURPRIZĂ

noi sortimente
de îmbrăcăminte
și încălțăminte
pentru copiii de
toate vârstele,
jucării,
jocuri distractive
și instructive,
dulciuri



fericirea părinților...



în numărul viitor:

*Cît de prost poate fi
un film?*

nr. 5
ANUL VII (77)
REVISTĂ LUNARĂ
de cultură
**ci
ne
ma**
c i n e m a t o g r a f i c ă