

*Actorul!
Se poate folosi
talentul său
mai cu talent?*

*Da!
Se poate!*



Coperta I:



Coperta IV:

AVA GARDNER
Una din rarile actrițe care
înzăbesc să «trăiască» mai mult
de 5 ani cît este de obicei viața
unei vedete internaționale.

MARLON BRANDO
declara nu demult: «Sînt anti-
raizat. Am decis să cedez 12% din
onorariile mele fundației Martin
Luther Kings».

CINEMA

ANUL IX Nr. 2 (98) FEBRUARIE 1971

Redactor șef: Ecaterina Oproiu

Pag.

LA ORDINEA ZILEI:

- 3 **Actorul:** Marga Barbu, Dina Cocea, Irina Petrescu, Silvia Popovici, Ilina Tomoroveanu.
17 **Mircea Albulescu,** Ion Besoiu, Ion Caramitru, Virgil Ogășanu, Amza Pețea, Florin Piersic,
17 **Colea Răutu** — față în față cu Mircea Sintimbreanu, directorul general al Centrului
Național al Cinematografiei.

EPOCA NOASTRĂ

- 10 **Actualitatea** — Istoria la nivelul publicului — *Radu Cosașu*
17 **Însemnările unui spectator temperat** — Violenta și plictiseala — *Teodor Mazilu*
12 **Sondaj în ciné-univers** — Regula jocului — *H. Dona*
12 **Secvențe afective** — Tinere cane — *Dorina Rădulescu*

PE ECRANE, FILMUL ROMÂNESC

- 17 **Documentarul:** «Emoții», «Virtuozii», «Pe meridianele muzicii», etc.
17 **Animăția:** «Bun sosii!», «Cîmpul», «Pirații cosmosului» etc.
16 **Filmul de circulație:** «Spațiul de oprire», «Vino! ați au cuvîntul»,
«Combustibil interzis», etc.

OPINII

- 22 **Față în față:** Jean Georgescu — Savel Stîopul — Lumea nu mai știe să rîdă
16 **Cinemateca personală:** «Rapacitate» — *Lucian Pintilie*
26 **Romulus Rusan întreabă:** «Iubiți filmul, Miron Nicolescu?»
38 **Dezaccord:** Iscălturi animate — *Valentin Silvestru*
38 **Confesiunile unei actrițe:** Păstrînd distanța — *Irina Petrescu*
27 **De ce?** — Dificila alegere — *Radu Beligan*
42 **Ce filme ați face dacă ați fi producători?** — răspunde arh. Cezar Lăzărescu
18 **Scuzați, vă rog** — *Pragul — Mircea Mureșan*
21 **Film și literatură:** — Eternul feminin — *Gelu Ionescu*

PROFIL 71

- 9 **Actorii noștri:** Radu Beligan — interviu de *Eva Sirbu*, portret de *Ion Popescu Gopo*

ÎN DIRECT DIN

- 28 **Moscova:** «Arzi, arzi, o, steaua mea» — *Marghit Marinescu*
29 **Paris:** O «deschidere» optimistă — *Albert Cervoni*

PANORAMIC ROMÂNESC '71

- 40 **În fața scenariului regizoral:** Gh. Vitanidis despre «Facerea lumii»
40 **«Serata» la ora decoratorului:** Fie chiar și din carton — arh. *Nicolae Drăgan*
42 **Avanpremieră la «Așteptarea»:** Veți plînge sau veți rîde — *Șerban Creangă*
42 **Animăția:** Avertisment — *Ștefan Munteanu*
43 **Foto(d)grame**

TV

- 32 **Tele-teatru folie-ton** — Spini pentru o coroană — *Adina Darian*
34 **Telecinemateca** — Cărțile și hiena
35 **Telesport** — Timpul disprețului — *Al. Mirodan*
34 **Televiziunea la ea acasă:** Cine ne sînt spectatorii?

CINEMATECA

- 36 **Profil** — Ophüls damnat — *Savel Stîopul*
36 **Antologie** — Luna bărbatilor
37 **Letopisete** — Genica Athanasiosu, muza lui Artaud — *Ion Cantacuzino*

PE ECRANE, FILMUL STRĂIN

- 13 «Băieți buni, băieți răi», «Ultimul samurai», «Îngerii negrii», «Ceaiovski», etc.
Și difuzarea e o artă: Ce filme vom vedea în '71 — *Mihai Duță*

De la
filmului
politicVă rugăm
să nu
muriți!Georgescu
și Stîopul,
foști în fațăMiron Nicolescu,
iubiți
filmul?Hazel
nu e
meseria mea!Din
nou
școlărit.Nevoia
de
romantism

CINEMA

Redacția și administrația:
Piața Științei nr. 1 — București

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Științei» — București

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



Exemplarul 5 lei

actorul!...

- ... Se poate folosi talentul său mai rațional?
- ... Se poate folosi talentul său mai economic?
- ... Se poate folosi talentul său mai demn?
- ... Se poate folosi talentul său mai cu talent?

DA! se poate!

așa reiese din masa rotundă
la care revista „Cinema”
a avut cinstea să aducă

față-n față

pe

Mircea Albulescu
Marga Barbu
Ion Besoiu
Ion Caramitru
Dina Cocea
Virgil Ogășanu
Amza Pellea
Irina Petrescu
Florin Piersic
Silvia Popovici
Colea Răutu
Ilinca Tomoroveanu

Mircea Sintimbreanu,
director general
al
Centrului Național
al Cinematografiei

LA ORDINEA ZILEI:

ACTORUL

CUVÎNT ÎNAINTE

Ecaterina OPROIU: Poate că în momentul de față condiția actorului nu este chiar, pentru cinematografia noastră, problema problemelor. În orice caz, ea a fost și este o problemă importantă. Dumneavoastră, actorilor, vă datorăm multe din succesele filmului românesc. Dumneavoastră sînteți florile și stelele cinematografiei. Aici

Mircea SÎNTIMBREANU: De aici pornesc foarte multe. Este, într-adevăr, «pămîntul care arde» sub picioarele realizatorilor noștri.
Mircea ALBULESCU: Din cîte sînt informat, scenariștii noștri scapă din vedere un aspect. El caută o poveste

decît un film de aventuri — dar personajul meu, dacă trăiește, trăiește prin faptul că scenariul s-a schimbat cumva, a fost adaptat puțin după mine.
Amza PELLEA: Dar este inimaginabil să se creeze o cinematografie națională — și niciunul n-a proclamat astfel — scriindu-se scenarii de dragul scenariilor, fără a se porni de la actorii existenți. Aici un critic ar putea să aducă argumente, în sensul că filmul nu e plin de teatru, el e și scrisurii literară, dar în același timp e și chip concret, tipologie specifică și de cel puțin 50 de ani și americani și suedezi și sovietici și francezi constituie case de producție, scriu scenarii și fac filme ideale pentru tipul actorilor care nu s-au născut încă. De aceea nu rarori avem mari dificultăți în munca de realizare a rolurilor. Ni se dau texte grele de rostit, cu relații între personaje care nu conving, cu situații false, printre altele pentru că se întîmplă ca scenariștii să nu știe cu ce regizor va lucra sau, dacă scenariștii cunoaște regizorul, nici unul nici altul nu știu ce actori vor avea. Or, altceva este decît scenariștii și regizorul știu de la început cu cine

«Cinema: la baza unei cinematografii de calitate și de nivel internațional stă scenariul, deci vîntul înfăptuit în faptele de artă. Înspuș nivelul nostru intelectual se exprimă, cred, prin numărul de filme de actualitate, stringente actuale, care s-au cîștigat mai reprezentative pentru o cinematografie modernă, pentru ceea ce dorim să fie în viitor filmul românesc. Ceea ce putem juca, în rolurile și filmele noastre, este ceea ce de fapt trăim azi și bineînțeles viașm pentru mine. Rolurile noastre nu au altfel de unde să-și extragă substanța și cum să capete corp. Filmul de actualitate trebuie deci să fie expresia nivelului spiritual al societății noastre de azi, care a evoluat și dramatic și complex și spectaculos. Filmul bun trebuie să fie expresia dorințelor, nemîrturisite încă cinematografic, ale generațiilor de oameni care «se agită», care creează, care gîndesc, care trăiesc într-un anumit fel. Filmele noastre sînt schematică fiindcă noi nu avem încă puterea sau pricepera să înfățișăm toate aceste lucruri.
Eu am făcut filme care m-am plăcut foarte puțin. Văzînd însă curios cam toate filmele românești, mi-am dat seama că foarte rar poți crede ceea ce



Ion BESOIU: Să ne grăbim.

Virgil OGĂȘANU: Vreau un scenariu

Amza PELLEA: Sîntem florile...

e totuși un sector dificil, care are încă multe neajunsuri. E bine să discutăm despre aceste neajunsuri, deși dumneavoastră, ca și mine, știți bine că numai prin discuții nu putem să urim din loc tot ce trebuie să fie urit.

De altfel, nu este pentru prima dată cînd ne întîlnim la o asemenea masă rotundă. Dar cred că este prima dată cînd, întîlnindu-ne, putem spune efectiv că cinematografia a devenit o problemă de interes național, că ea se bucură de cea mai largă audiență, la cel mai înalt nivel. Ea a făcut în ultimii ani obiectul a două reuniuni ale forului suprem al vieții noastre culturale, la Comitetul Central al Partidului.

Știm că ne vom întîlni cu probleme pe care le-am mai discutat, ne dăm seama și de dificultatea deosebită a discuției noastre, fiindcă actorii este acel punct nevralgic la care se întînesc uneori, într-un mod incomod, toate firele unei cinematografii — scenariul, regia, imaginea, organizarea ș.a.m.d. Dar nu este în spiritul publicisticii noastre să evite punctele nevralgice. Dimpotrivă, mai de vreme sau mai tîrziu, ele trebuie abordate și în cinematografie, în același spirit critic, ascuțit și constructiv, cum au fost și sînt abordate în celelalte domenii ale vieții noastre economice, sociale, culturale.

Coleta RĂUTU: Am înțeles că nu ne invită să facem un bilanț, nici să ne improvizăm în cauzele sau critici de film. De aceea, fără introducere...

«despre» sau «despre» sau «despre». N-am auzit o dată spînduindu-se să facem un film «cu cutare actor sau actor». O singură dată s-a spus să facem un film cu Cîrășanu... Or, întîindu-se seama de faptul că, în momentul de față, România posedă un grup de nu știu cîte zeci de actori deosebit de valoroși, ar trebui să se scrie și pentru ei.

actorul, sursă de inspirație

Florin PIERȘI: Eu am avut la «Haiducii» o experiență pe care vreau să v-o relatez. Eram la Rucăr cînd a venit Eugen Barbu la filmare. El nu mă voise în distribuție. S-a vizionat materialul. S-a terminat proiectia. Mă duc la Barbu. — Trebuie să schimbăm scenariul, zice. — Cum să-l schimbăm? — Da. Nu-i bine, ai mai înmăbrînt, e adevărat, merge, dar ești altfel decît rolul. Trebuie să-ți schimbăm și numele. Și au schimbat numele, filmul începe acum altfel, au creat alte relații, au construit alte scene, din mers, fără să anuleze ceea ce se filmase.

Ecaterina OPROIU: Deci, l-ai inspirat.
Florin PIERȘI: Oricum, părerea mea este că — sigur că n-o să vedeți

vor face filmul. Regizorul îl poate spune scenariștii fel și un detaliu: — Știi că Albulescu fluiera frumos sau cîntă din frunză și din frîc îl distribuim... — Atunci în scenă cutare să nu cînte la mandolină, să cînte din frunză, să schimbăm scena, să o mutăm în altă ambianță. Și așa mai departe.

Virgil OGĂȘANU: Știu cum începe colaborarea noastră la un viitor film, care ni se anunță de obicei telefonic? Te duci la Butșa, intri într-o sală în care nimeni nu știe cum te cheamă și, după ce ești un timp degeaba, pînă la urmă întrebi: — Dar despre ce e vorba? Vreau un text de scenariu. Ti se răspunde: — Nu, pentru că nu e la bază. — Dar, ca de obicei, Deocamdată vreau să te văd la față, din profil...

Mircea ALBULESCU: Eu chiar am mai duc la Butșa. Mă așteaptă magina ioș să mă duc să dau o probă pentru un film despre care n-am cîtit încă un rînd și nu știu despre ce e vorba. Se spune: să avem vedete! Dar cum?

actorul, corp al metaforei

Ion CARAMITRU: Așa cum se spune în toate materialele revistei

se întîmplă pe ecran. Or, de la ceaastă trebuie pornit. Neorealismul italian a murit sau a lăsat un gol mare în timp, că s-a născut pe urmă pentru film feli-ni sau antonioniou, dar cinematografia italiană a avut nevoie de acel realism crud, de viața care a spart canoanele convenționalismelor. Deci, lăsați viața așa cum e, așa cum e mai real, să pătrundă în film. E un adevăr simplu, ca un al nu știu cui...

Mircea ALBULESCU: Discutînd despre roluri și despre scenarii, sigur că n-o să ne apucăm acum, noi, să indicăm surse de inspirație, și cu altă mai puțin metode de lucru pentru scenarii. Dar, ca oameni care citim și uneori mai și interpretăm ceea ce citim, nu putem să nu observăm că presa noastră, romanul românesc contemporan sînt mult mai legate de inspirație de ceea ce se întîmplă astăzi în țară, de oamenii printre care circula. Cu un plus de efort și, probabil, de metodă, e de pragmatism că ar fi posibil și în cinematografie. De aceea eu cred că este inadmisibil ca să nu existe scenarii suficiente și o serie întîmplătoare de regizori să stea. Și, implicit, regizorii sînt, stau și actorii.

Silvia POPOVICI: Ar fi bine, poate, să ne explice tovarășul Mircea Sîntimbreanu, ce se întîmplă cu vechea idee a constitui...

UNUI CORP DE ACTORI AI CINEMATOGRAFIEI

Mircea SINTIMBREANU: Trebuie să spun că este vorba despre o cerință care astăzi se vede exprimată sub forma unei indicații a conducerii de partid. Tind în vedere numeroasele defecțiuni în rentabilitatea filmelor noastre, se înțelege că nu se poate planifica nimic în activitatea noastră fără a avea la dispoziție actorii.

actorul, elementul mobil

Actorul de teatru, solicitat și de radio și de televiziune, este elementul cel mai mobil și unul din elementele cele mai incerte care, astăzi, influențează și subrezăesc capacitatea contractuală a studioului. Dar păreră mea este că ar fi ușor utopic ca, pentru 15 filme anuale,

devreme ce aceiași Comitet conduce și cinematografia și teatrele — se pune problema detașării unor actori în cinematografie, cu contracte ferme, de un an sau doi, ceea ce nu exclude posibilitatea ca alți actori să fie angajați în continuare, după vechiul sistem, la realizarea unor roluri, în timp ce continuă să joace în teatre. Trebuie să tindem însă să creăm aceste condiții necesare, ca să nu rămân ceea ce în principiu nu se pare normal.

Dina COCEA: Eu cred că sistemul care s-a propus, al unui grup specializat de actori, este în favoarea cinematografeiei. Fie că este vorba de rentabilitatea propriu-zisă, fie că este vorba de rentabilitatea artistică, această soluție nu e numai bine gândită, o și imperioasă. Adică să nu rămână o utopie și nici o simplă etendință, ci să se finalizeze practic.

Ion BEOȘIU: Știu că studioul «Bucureștii» n-a putut să scoată din activitatea de la teatru pe Amza Pellea pentru «Mihai Viteazul», sau pe mine, dar a plătit cu regulatările zeci de mii de lei pentru fiecare din spectacolele suspendate din cauza rejinerii actorilor la filmări. E cazul, cred, să ne grăbim cu crearea acestor condiții...

pe care le lua alia echipă.

Ilinca TOMOROVEANU: Pentru că n-au fost cali!

Mircea SINTIMBREANU: Pe dacă n-au fost cali, de ce v-au chemat?

Ilinca TOMOROVEANU: Pentru că n-au fost anunțati că nu au cai. E un cerc vicios.

Mircea SINTIMBREANU: După cum vedeți nu este vorba numai de specializarea actorilor, ci și de profesionalitate, disciplină și răspundere până la ultima verigă.

actorul și minutul de gândire

Mircea ALBULESCU: Să știți că, în anumite condiții speciale, s-a dovedit că doleanțele noastre se pot rezolva. Într-o anumită situație, când împrejurările erau extrem de ferme și am fost invitat să mi se părăsesc teatru aliat în turneu și să merg la filmare, am spus: — Nu, nu vin! Atunci s-a dezlăntat cea mai mare melodramă din lume. — Bine, am spus, vin, dar stau

Speriat, la 6 seara, cobor. Era o femeie care mătura. Zic: — Unde s-a aplea cu filmul? — Nu știu, domnule. M-am dus pe platou — nimeni. M-am dus pe cîmp — nimeni. Am rămas singura la Buftea! A doua zi, mă duc la Nicolaeșcu și-i spun: — Marea mea scenă de la Argidava, ce-i cu ea? — Măi băiete, zice, ce vrei? Dacă nu treci și tu pe aici?

În altă ordine de idei, mai gravă, să știți că meseria de actor de film este atît de specifică, încît...

NU SE POATE STĂPÎNI DECÎT DĂCĂ FACI FILM

Silvia POPOVICI: Degeaba joci în teatru, degeaba joci la televiziune. Este că totul altceva. Eu a trebuit să aștept trei ani ca, după «Gicoanda fără surte», Malvina Urganu să facă un nou film, «Serata».



Irina PETRESCU: Sute de așteptări...

Florin PIERȘIC: Am mai lăbătrînit, dar...

Ilinca TOMOROVEANU: E un cerc vicios.

actorul, lucrător cu suflatul

Amza PELLEA: Ne-ați chemat aici ca actori. Facem o meserie care se cheamă artă. Lucrăm cu suflatul, cu sensibilitatea. O să vi se pară că schimb tema, dar de fapt, eu vorbesc în aceeași ordine de idei. Este inadmisibil ca un actor care joacă rolul principal să fie adus la 7 dimineața la filmare și să tragă primul cadru de film la 11 seara.

Ilinca TOMOROVEANU: Eu am jucat în «Războiul de independență». Făcăm naveta București-Brașov, jucînd aproape în fiecare seară la București. Eram dusă la Brașov la 2 noaptea și la 6 dimineața plecam la Rupea, în virful dealului. Și stăteam toată ziua și nu filmam un cadru și plecam la 3 și jumătate după amiaza înapoi la București să joc seara și noaptea veneam iarși la Brașov și iar stăteam toată ziua degeaba.

Marga BARBU: Și nu e singurul caz.

Mircea SINTIMBREANU: Dar, comandantul, acolo, era un regizor. De ce nu filmati?

Ilinca TOMOROVEANU: Pentru că la Brașov nu prea există planificarea.

Silvia POPOVICI: Pentru că, probabil, regizorul îi trebuiau aparatele

numai trei ore pe platou. Și am plecat noaptea la 12 din Galați cu o mașină ONT, costînd mii de lei, am fost dimineața la 8 și jumătate la Selimbăr, și cînd am ajuns acolo, dublura era la locul meu, sub reflectoare, se înfrăseseră deja, cu dublura, cadrele din spate, totul era pregătit, am intrat, am filmat primplanurile, ca Belmonto, m-am suit în mașină și am plecat înapoi. Că aveam spectacol. Este cea mai bună scenă a mea din film. M-am simțit ca un Dumnezeu.

Mircea SINTIMBREANU: Se poate, dar este soluția eroică și cea mai costisitoare.

Mircea ALBULESCU: Dar de ce trebuie să fie organizatorii strîniți tare cu usa, ca să gîndească un minut mai mult?

Mircea SINTIMBREANU: Este perfect adevărat, așa este. Devenim practici numai sub presiune.

Mircea ALBULESCU: Nu știu dacă cunoașteți povestea mea de la «Dacia». Am venit la 6 dimineața la Buftea, m-au machiat și m-au spus: — Stai, că te chemăm. Din cînd în cînd, mă întrebam: — Filmez? — Stai, domnule, în cabină, ce vii să ne bați la cap? Se filma marea scenă în care, după cum îmi spusese Sergiu Nicolaeșcu, eu, cu pieptul meu, aprămam Argidava. Am visat scena asta de la Argidava zi și noaptea. Și stau așa, machiat în cabină, pînă la 6 seara. Atîpsem chiar puțin, așteptînd să vină cineva să mă cheme.

actorul și timpul

Dina COCEA: Cîți ani au trecut de la «Darcle»?

Silvia POPOVICI: Imi pare rău că trebuie s-o spun: 15. Atunci eram oprită pe stradă și mă întrebau mulți spectatori: Ce lucrați? Ce va mai urma cinematografia cu dumneavoastră? Cred că oricine dintre noi poate ceda oricînd locul altor interpreți, dacă cinematografia are nevoie de asta. Numai să se lucreze, să fie folosite, în folosul filmului românesc, acele posibilități care au fost oferite cinematografeiei: studiouri, cadre, fonduri. Dar atîta timp cît nu se fac filme sau se fac doar cîteva — iar de la un timp numărul anual al filmelor a scăzut în loc să crească, încît unora nu aveau ce scrie în revista dumneavoastră despre cinematografia românească — evident că nu vom putea să formăm un grup de actori, nici vedete, nici anti-vedete, nimic.

Dacă nu putem face filme, nu facem. Spunem din capul locului că închinăm Buftea pentru nu știu cîți ani și obținem în felul acesta niște venituri și renunțăm să facem filmele noastre proprii. Sau facem, dar acceptăm ris-



cul de a cheltui și uneori chiar de a pierde ceva pentru propagarea ideologiei noastre, a vechii noastre contemporane și a artei românești.

Arta, știu foarte bine, nu este rentabilitate sigură. Dacă vrem s-o facem, bine. Dacă nu, mai construim un laminor în plus și mergem poate la rentabilitate sigură. Dar avem tot interesul să avem o cinematografie națională, fiindcă filmele noastre sînt cu adresă. Noi facem film politic, film popular și film de artă, apreciate pentru conținutul lor și pentru calitățile lor.

Amza PELLEA: Lipsa de perspectivă a unui actor într-o cinematografie evoluată este și ea greu de imaginat. Eu am jucat pe Mihai Viteazul timp de doi ani. Dar, în tot acest timp, n-am știut dacă mai joc în vreun film vechi și, dacă am să joc, ce-am să joc. N-ar fi oare foarte important pentru noi, actorii, să știm că la anul avem de jucat cutare rol, de cutare scenariu, făcut după romanul cutare? Eu n-ai avea nici atunci liniște, dar probabil că rezultatul muncii mele ar fi mult mai bun.

actorul și planificarea

Mircea ALBULESCU: Nu vreau să dramatizez lucrurile, dar ele însele sînt foarte aspre. Cu corp, fără corp special de actori — nu asta este pro-

blema. În cazul meu și al actorilor de la Teatrul de Comedie, directorul a spus așa: — Spuneți-mi cu un an de zile înainte sau cu 6 luni cine va lucra în cinematografie — și vă dau drumul pe un an, pe doi, pe trei. Dar să știți! Dar să-mi spuneți din timp! Dar dacă îl întreb pe un regizor: — De ce nu lucrați? — Păi, zice, n-am scenariu. Saur: — N-am terminat discuțiile cu scenariul, lăta deci că toată discuția se întoarce din nou asupra celor doi vinovați esențiali: pe de o parte — scenariul, pe de altă — organizarea, sistemul de lucru.

Valerian SAVA: Nu numai ideea și esinopsisul, dar și colaborări la dramatizare, la adaptarea cinematografică, dialog, gag-uri și așa mai departe.

actorul și nasul în farfurie

Ion BESOIU: Dumneavoastră știți că Petre Gheorghiu trebuia să joace în filmul pe care l-au făcut Mircea Moldovan și Gică Gheorghe — «Frăția»? Nu știu cine și cum s-a ocupat de acest scenariu și nici cum ăra. Căci este că, pe parcurs, lucrul s-a sistat de câteva ori, în așa fel încît, așteptînd, Petre Gheorghiu n-a jucat un an de zile la Teatrul Bulandra și pînă la urmă nici în film n-a mai jucat. Nu o pierdere pentru Petre Gheorghiu în primul rînd, ci pentru teatrul și filmul românesc, că e vorba de un actor excelent. Această este oare un aspect.

Altfel, pe mine mă invită Dinu Cocea să fac «Haiducii» și-mi spune că după aceea vom face seria a doua și a treia. După o perioadă, mă întîlnesc cu Malvina Urșianu care

actorul și angajamentele

Silvia POPOVICI: Am isălit anul trecut un contract. Modul în care arată contractele noastre este greu de calificat. Nu din punctul de vedere al încadrării financiare — aceasta este altă chestiune pe care dumneavoastră, Centrul Național al Cinematografiei și Studioul «București» ar trebui s-o mai analizați. Mă refer însă la redacția acestui contract care este inadmisibilă pentru relația cinematografului cu actorii: noi avem numai obligații față de cinematografie, cinematograful n-are nici un fel de obligații față de noi.

Coloa RAUTU: E, de fapt, un fel de angajament.

Silvia POPOVICI: Insuși tonul redactării este inadmisibil pentru...

Dina COCEA: Pentru demnitatea noastră.

Silvia POPOVICI: Deci trebuie schimbat ceva, trebuie schimbată însăși mentalitatea cinematografului în ceea ce ne privește. Să discutăm despre relația scenariu-actor sau regizor-actor? Relațiile noastre cu regizorii sînt bune. Adevărate relații de discutare este cinematografia-actori.

Mircea ALBULESCU: Această relație — Silvia are dreptate — este absolut penibilă. Au nevoie de tine, te aduc cu autobuzul cum te-aduc, după care, cînd s-a terminat filmul, te lasă acolo.

actorul și brînză dat cu gaz

Amza PELLEA: E într-adevăr loc suficient pentru schimbări, din toate punctele de vedere, fără prea multe dileme; deocamdată actorii unui film reprezintă 3%, din cheltuielile de transport ale echipei unui film de mare amploare, o superproducție etc. Și mai este un aspect. Să spunem că regizorul și actorul au contracte și vor să termine filmul repede. Dar pe al treilea, de la Buftea, îl trimiți după un clocan și el are salariu și indemnizație pentru toată perioada filmărilor și vine cu clocanul poimîne.

Dina COCEA: Trebuie să adaptezi sistemul din construcții: să răspundă întreaga echipă de terminarea la dată fixă a lucrării.

Silvia POPOVICI: Eu vă mai dau un exemplu. La o filmare, trebuia să păsesc pe un covor. Covorul acela — o mochetă obșnuită — costa 3.000 lei. Eu, de exemplu, nu știu cît aș fi putut strica acest covor dacă aș fi mers pe el. Dar au preferat să mă năvălească pe podea, descult, scind covorul ca să nu se uzeze.

Mircea SÎNTIMBREANU: Sînt sau nu sînt bune relațiile cu regizorii?

Marga BARBU: Regizorii n-au nici un amestec în aceste treburile.

Silvia POPOVICI: Sînt bune relațiile cu regizorii, dar există la Buftea o mulțime de funcționari puși să pă-



Mircea ALBULESCU: Vedete! Dar cum?

Marga BARBU: Un cuvînt: organizare

Ion CARAMITRU: Ceea ce trîm azi

blema. În cazul meu și al actorilor de la Teatrul de Comedie, directorul a spus așa: — Spuneți-mi cu un an de zile înainte sau cu 6 luni cine va lucra în cinematografie — și vă dau drumul pe un an, pe doi, pe trei. Dar să știți! Dar să-mi spuneți din timp! Dar dacă îl întreb pe un regizor: — De ce nu lucrați? — Păi, zice, n-am scenariu. Saur: — N-am terminat discuțiile cu scenariul, lăta deci că toată discuția se întoarce din nou asupra celor doi vinovați esențiali: pe de o parte — scenariul, pe de altă — organizarea, sistemul de lucru.

AI. STRUTEANU: Dar scenariul acela care n-a intrat era foarte bun? Era un scenariu care merita să intre în producție?

Mircea ALBULESCU: Da. Sînt scenari care au așteptat la redacție 4-5 ani de zile. Iulian Mihai, ca să dau doar un

imi propune să joc în «Gioconda fără suris». Mă duc la Cocea: — Ulite, Malvina vrea să fac un rol: — Nu, n-ai timp deloc, zice. Trebuie să faci seria a doua și a treia la «Haiducii». — Bine. Îi spun Malvinei Urșianu că nu pot. După câteva săptămîni, auzind că seria a doua a filmului a intrat în producție și văzîndu cu că nu mă cheamă nimeni la o probă de costum sau de machiaj, mă duc la Buftea, cu un amic care avea mașină. Și-l întîlnesc pe Dinu Cocea stînd cu directorul filmului la o masă, la bufet, cu nasurile în farfurie. Zic: — Bine, dar pe mine nu mă cheamă? — Știi, noi te stîmăm foarte mult ca actor, dar ne-am gîndit că nu faci bine perche cu un actor din seria a doua. Și atunci n-o să mai joc în filmul nostru. M-am întors la Malvina Urșianu: — Știi, zic, nu mai joc în «Haiducii». Era prea tîrziu, lusesse pe altcineva.

Silvia POPOVICI: Aștepți ceasuri întregi.

Marga BARBU: Știi, dacă un cal se pierde sau moare, studioul «București» plătește 70.000 lei. Dar dacă un actor păsțește ceva în timpul filmării, contractul nu prevede nimic.

Amza PELLEA: În legătură cu contractele, eu vin cu o propunere de comunist și spun așa: să se plătească rolurile pe zile de filmare, conform unui tarif. Eu sînt de acord să termin rolul principal într-un film în 15 zile sau în 5 zile. Am făcut rolul, mi-am făcut meseria, studioul a cîștigat. Dar nu sînt de acord să fiu ținut doi ani de zile, cu un film, încurcat din toate punctele de vedere.

Mircea SÎNTIMBREANU: Cu totul de acord. Contractele cu actorii sînt în momentul de față în studiu și vor fi schimbări fundamentale.

zească obiectele. Dacă avem nevoie de o bucată de brînză la filmarea respectivă...

Ion BESOIU: O dau cu gaz!

Silvia POPOVICI: Da, o udu cu gaz, ca să nu se mîlînce. Dar brînză e pusă acolo ca să se mîlînce. E o economie stupidă, banală, ordinară.

Amza PELLEA: Dumneavoastră întrebaj de regizori. Dar care nu știți cum începe lucrul la un film, de la probe? Este igrigor cum sînt chemați actorii la probe. Se fac teste haine și se înu udu; să vadă cui li se nimeresc mai bine. Ne filmează, după care vin 7-8-15 tovarășii care au 15 păreri. Zice: — Da, dar are nasul cum lung... Mie dar place, zice, dacă-are ochii verzi... Iar regizorul, care se cheamă că este autor, că cinematograful este arta lui, e prins între aceste 15 păreri.

1



*Visez
acum, la maturitate
o adevărată
carieră cinematografică*

Cu Ana-Maria (12 ani), Lamia (4 ani), Raluca (2 ani și jumătate), Alexandru (7 luni) și soția sa, Marica Beligan.

actorii
noștri

RADU BELIGAN

fișă aproape personală

S-a născut la 14 decembrie 1918, în satul Galbeni din județul Bacău. Galbeni, anagramă de la Beligan, sau mai curînd vice-versa. Primul contact cu teatrul: ca spectator, la galeria Teatrului Național din Iași, alături de alți elevi — interni. (Nu toți au ajuns actori, nu toți au ajuns Beligan).

În 1937-38, Radu Beligan studiază Dreptul și Filozofia la București, folosind bursa oferită de facultate, pentru a-și plăti la Conservator taxele. Pe timpul secol, visa să ajungă actor de dramă. La finele primului an de conservator în vacanță, o telegramă venită de la Victor Ion Popa: «Veniți neapărat București duminică dimineață. Angajamentul, face ca primul an de conservator să rămîni și ultimul. Radu Beligan devine actor. Dar nu de dramă cum visa, ci de comedie. Așa a început o carieră care tine de 32 de ani.

32 de ani, 72 de roluri pe scenă, 11 roluri în film. Între cele 72 de roluri pe scenă trebuie amintite:

Abram din «Căderea cerului» de V. Katsen — rol care l-a determinat pe criticul Carandino să scrie: «Acest tânăr actor poartă în ranișă bastonul de marelăș; Vincenzino Esposito din «Banii nu fac nici două parale» — un mare succes al vremii și o mare experiență pentru Radu Beligan, pentru că juca alături de Ion Iancovescu (stagionea 1940-1941); Mircea din «Căneau fără nume» — rol care a însemnat un fel de prefață la un viitor teatru poetic (stagionea 1943-44); vagabondul din «Omul care a văzut moartea» de Victor Eftimiu; Dubedat din «Medicul în dilemă» de Bernard Shaw; Doctorul Knock din «Knock de Jules Romains»; Dudu din «Vis de seclătură» de Mircea Stănescu; Gabriel Lamy din «Clasa 8a B» de Roger Ferdinand — un alt mare succes de public al stagiunii 1947-1948; Tommy din «Tommy, Helen și Joe» — de James Thurber.

Apoi galeria personajelor caragelești deschide în stagionea

1948-1949, cu:

Dandanache în «O scrisoare pierdută» — continuată cu Rică Venturiano în «O noapte furtunoasă» — și catindatul din «O ale carnavalului».

Din 1950, repertoriul lui Radu Beligan începe să devină mai complex:

Tuzenbach din «Trei surori» de Cehov; Hlestakov din «Revizorul» de Gogol; Cavafu din «Mielul turbat» de Aurel Baranga; Doctorul Smil din «Apus de soare» de Barbu Ștefănescu Delavrancea; Filippetto din «Bădăranii» de Carlo Goldoni; Trinculo din «Furtuna» de Shakespeare; Horace și Frédéric în «Invitație la castel» de Anouilh; Cheryl din «Celebrul 702» și Gore și seful în «Șeful sectorului suflute» — de Al. Miron; Béranger în «Rinocerii» de Eugen Ionesco; Clirviș din «Capul de răitoia de Gh. Ciprian; Chitlaru în «Opinia publică» de Aurel Baranga; Béranger în «Uciga fără simbrile» de Eugen Ionesco și în sfîrșit: George în «Cui îi e frică de Virginia Woolf?» de Edward Albee.

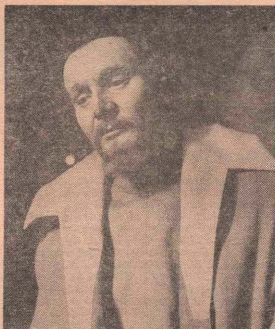
Filmografia lui Radu Beligan este, din păcate, mult mai săracă: «O noapte furtunoasă» (1943) — regia Jean Georgescu; «Visul unei nopți de iarnă» (1945) după Tudor Mușatescu, în regia lui Jean Georgescu; «Răsună Valea» (1948) în regia lui Paul Călinescu; «Balevardul vînzător» — scurt metraj (1950), regia Jean Mihail; «Lanțul silăbiciunilor» (1952) după Caragiale — regia J. Georgescu; «O scrisoare pierdută» (1953), regia Sică Alexandrescu și Victor Iliu; «Alăcerea Protraru» (1955) după Mihail Sebastian — în regia lui Haralambie Boros; «Celebrul 702» (1962) după Al. Miron, regizat Mihail Iacob; «Pași spre lună» (1964) — înțînire cu Ion Popescu Gopo; «Castelani» (1967) în regia lui Gheorghe Turcu; «Șeful sectorului suflute» (1968) în regia lui Gh. Vitandiu.

Rică Venturiano
«O noapte furtunoasă» (1949)





Catinat în „D'ale carnavalului”
de Caragiale (1950)



Doctor în „Apus de soare”
de Barbu Delavrancea (1955)



Béanger în „Ucigaș fără simbric”
de Eugen Ionescu (1964)

dialog

Hazul nu e meseria mea

— Miar place să vorbim despre haz. Hazul e doar meseria dumneavoastră.

— Da' de unde, Vocația comică mi-a descoperit-o Victor Ion Popa. Și pentru că reper-toriul meu're consuma mai mult comedia, am fost împins, ca să zic așa, în brațele comicii. În primul și unicul meu an de conservator, jucam dramă și nici prin cap nu-mi trecea să miu joc vreedată comedie. Dintroutdeauna am crezut despre mine că sînt un actor grav și abia acum încep să devin ceea ce știam că sînt. E adevărat, nu pot să-mi repudiez biografia teatrală comică, pentru că ea e însemnat un minutul mijloc de contact cu masele largi de spectatori, dar nu e mai puțin adevărat că sînt înțet să joc și alte roluri cu sens mai profund, roluri de „personaje” contemporane (puse în fața marilor probleme ale existenței — ca să mă exprim în termeni de specialitate). Ele au și început de altfel cu „Rinocerul”. Și chiar în film, dacă aș mai dori să fac film, tot asemenea roluri mi-ar place să joc.

— Și cum s-a desprins publicul de imaginea pe care și-o crease în anii zile despre dumneavoastră?

— Greu. Am trăit o perioadă de prestigiu comic atît de mare, încît ajungea să pășesc pe scenă ca lumea să rîdă. Eram etichetat și a trebuit să duc o luptă destul de serioasă ca să depășesc eticheta asta de pe numele meu, ca să sterg din concepția publicului imaginea de actor violent comic, lupta a început, cred, cu „Steaua fără nume”. „Medicul în dilemă” și „Tre surori” care erau, de fapt, introducerea la un teatru poetic. Apoi „Zăririi”... De altfel Moni Gheleter a făcut un act de mare curaj distribuind, la ora aceea încărcată de prejudații, un actor cu reputație de comic într-un rol de erou pozitiv.

— Dumneavoastră nu aveți prejudații?

— Nu numai că nu am dar sînt un înamic înverșunat al lor... Virgiliu spune: „Poți abandona totul, exceptînd nevoia de a înțelege”. Or, prejudațiile este dușmanul nr. 1 al înțelegerii. Din fericire, n-am fost niciodată robul vreunei pre-

judecăți. Am o curiozitate veșnic deschisă și poate că în asta stă secretul tinereții mele interioare. De pildă, acum, foarte multă lume e revoltată aprioric de ideea că se face un musical după „Steaua fără nume”, iar eu, care sînt afectiv legat de această piesă, și aș avea deci și o scuță la revoltă, abia aștept să-l văd și ași fi foarte fericit să-mi placă. Iar dacă n-o să-mi placă, nu va fi în nici un caz pentru că e „musical”.

— E aștia vreme de cînd n-ați mai făcut film, înțit asta seamănă aproape a divorț. De ce?

— Pentru că în nici un mariaj nu există dragoste în sens unic. Eu am fost gata să ofer oricînd cinematografului amorul și resursele mele, dar el nu mi-a oferit niciodată rolurile pe care le visam. De altfel, cred că nici nu se poate vorbi despre mine ca actor de film. Cu trei excepții: „Răsuna valca”, „Castelani” și „Pași spre lună” — toate celelalte au fost ecranizări după piese de teatru. Aș putea spune că n-am fost înțit încercat ca actor de film.

— Și ce miracol ar trebui să se întîmpe pentru că să reveniți în condiții ferice pentru toată lumea?

— Să-mi cadă în mînă un scenariu ca „Z...”. Yves Montand, care este senzațional în acest film, m-a făcut să mă gîndesc încă o dată la faptul că un actor cîștigă înmăș cu vrsta. Atunci cînd poartă în spate și întipărită pe figură o întreagă biografie. O fată netrăită nu are nici un dumezeu. Uitați-vă la toți foștii juri-primi: Alain Delon, Belmondo. De-abia acum încep să devină cu adevărat intereșanți. Pentru că au trăit și pe fețele lor se vede asta. Mai ales în film.

— Deci tot am vorbit puțin și despre film, deși se pare că marea dumneavoastră dragoste e teatrul. De altfel o dragoste cu acte în regulă: sințeti direcț Teatrul Național.

— În mod fatal te atașezi de copilul cu care-ți pierzi cel mai mult timp, iar la ora asta viața mea se consumă între teatru și familie. Cele

două familii ale mele... La mine cred că teatrul e mai mult decît o vocație. E o intoxicație. Pînă și copiii mei privesc în perspectiva de viitori actori. Ca pe vremea celebrelor familii de actori care-ți transmiteau meseria din tată în fiu. Nu am deloc prejudațiile părinților de azi, care se gîndesc să dea copiilor o meserie mai sigură și mai bănoasă decît aceea de actor. Dar n-am nici prejudațiile meserilor intelectuale. Dacă copiii mei nu vor avea vocații artistice, îi voi îndrepta spre meserii manuale. Oricum, o creolitoare bună e mai de respect decît o acrită dubioasă.

— Și iar am vorbit despre prejudații. Ca să schimbăm subiectul, ce planuri aveți cu Teatrul Național?

— Va fi o mare instituție, cu rolul pe care-l merită în cultura noastră, pe care l-a avut dintotdeauna și pe care sper să-l îmbă și de azi înainte. Dar voi veghea cu strînicie să nu se „instituționalizeze” niciodată.

— Ce credeți despre discuțiile care s-au purtat în jurul spectacolului „Regele Lear”. De ce au fost astă de înfocată?

— Ruperea bruscă cu un anumit stil convențional al spectacolului shakespearean a fost, bineînțeles, o cauză, mai ales că fenomenul se petrecea pe scena oficială, ca să spun așa... Și pe urmă, pentru că, probabil, spectacolul merită să fie discutat, nu?

— Fără îndoială că da... Orice interviu se termină cu: „ce planuri aveți pentru viitor?”. Eu v-aș propune cinci minute de visare. Să începem cu vișurile imediate.

— Să trec cu bine examenul greu al intrării în noua sală a Teatrului Național. Ceea ce presupune o toaletă spirituală specială a ansamblului și pregătirea unui repertoriu demn de una dintre cele mai bune clădiri de teatru din lume... Printre vișurile personale: „Shylock”, „Richard al III-lea” și „Cyrano de Bergerac”...

— Și vișurile îndepărtate? — Să pun în scenă „Tre surori” de Cehov, cu cele trei fiice ale mele.

— Nici un viș legat de film? Chiar niciunul? — Visez să fac, cu Jean Gabin — la maturitate și după o lungă întrerupere — o adevărată carieră cinematografică. Toutes proportions gardées, bineînțeles.

Eva SÎRBU

portret

Beligamul

Eram deja mușcat și bolnav de cinematografie, de la cursuri mă duceam glori la studii și ascuțindu-mi ghiozdanul printre reflecții, priveam hoblat facerea lui din peliculă. Încercam să miu util, să aprind un reflector, să fiu ut un decol și era o deosebită cinste dacă regizorul Jean Georgescu mă trimitea după țigări. Pe Radu Beligan l-am cunoscut mai tîrziu, întilî am lipit mustata lui Rică Venturiano și pe urmă am auzit că e un tînar foarte talentat. De atunci, Radu

Beligan aparține vocabularului meu. Mă interesează tot ce face, îl admir cum gîndește și cum folosește această gîndire în arta sa.

— Și într-o zi biatului cu ghiozdanul s-a făcut mare și-a început să facă filme... L-a invitat pe fostul tînar, dar tot talentat, să joace rolul principal în „Pași spre lună”. Era un film foarte greu. O temerară interpretare a unei aspirații: zborul, omul zburînd. Erou filmului, omul, era lipsit de legile clasice de dramaturgie, era singur, înconjurat de per-

sonaje abstracte care apăreau și dispăreau pe-o scară lungă, fără știință, care se spîrșeau doar pe memorie. Ideea unui scenariu independent de legile clasice mă atrage și mă înșeștează în călătoria fantastică și răsăntă spre necunoscut.

Aveam în centru pe Beligan, construiam în jurul lui, îl prelungeam privilei, îl croiam decurivile pe dimensiunea pautilor lui, umbra și lumină și căutam să cîntrez gîndurile pentru că nui permiteam să vorbească Beligan era, într-adevăr, un actor total.

Este cunoscută tuturor vocea lui Beligan, timbrul, umorul și ironia ei. El a acceptat totuși să interpreteze un film de o oră și jumătate, renun-

țînd la o floretă sigură. Cascador îndrăzneț, plin de fantezie, zboară pe mașinării fantastice, se împodobește cu pene, sare în apă, se plimbă pe covorașe fermecute sau dansează pe fire de lînă.

Cineva îmi spunea că în acest film Beligan a dat un recital de măiestrie actoricească. Așa că toate multele de spus, „Beligamul” actorul, opera sa în teatru, în școală, cetățeanul și românul.

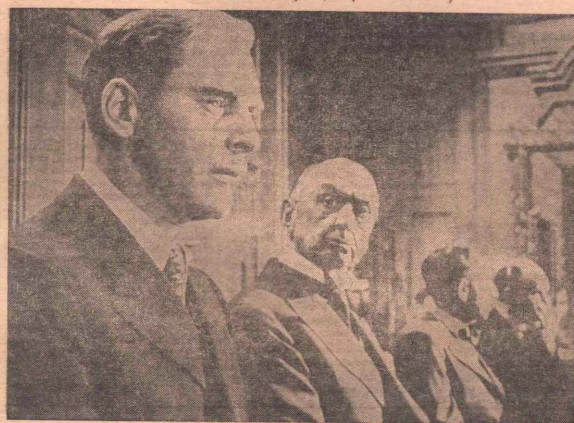
Aș dori lui Beligan, vișul oricărui mare artist, după toate meritele și aprecierile primite, un loc într-un colțior, pe-o pagină din Abecedarul copilor.

Ion POPESCU-GOPO

istoria la nivelul publicului

Lumea n-a început cu „Z”, dar „Z” e martorul principal într-un nou proces: filmul politic nu mai poate trăi fără filmul polițist.

„Procesul de la Nürnberg” — judecata politică, dar cu asinul conduși de ministrul Justiției (Burt Lancaster)



Sint interogant, cam în stilul filmului:
— Cum ți s-a părut „Z”? Nu te-a întors pe dos?
— Nu.
— De ce?

Ca om de specialitate, mă duc la specialiști: „Télé-cine” (nr. 151-152, martie-aprilie 1969) discută pe larg cu Costa Gavras:

— „Există în „Z” o conjuncție uimitoare. Filmul e mai întâi pasionant la nivelul interesului dramatic, să zicem „polițist”... După aceea la alt nivel. Nu e ceva nou în cinema! Înainte de „Z” au mai fost filme cu caracter politic, dar clărea, se pare, le era rușine să cadă în spectaculos.

Costa Gavras: — În Franța, da, dar nu în America. S-a putut observa asta în multe filme cu conținut politic (sau social, căci sint noțiuni foarte bine legate). Aceasta e foarte important fiindcă e singurul mijloc de a șoca oamenii pe care nu poți să-i șocezi altfel. Un ricoșeu, desigur, dar un ricoșeu necesar pentru a avea o anumită audiență.

— ... Ați făcut „Z” ca un film captivant și spectaculos, pentru că așa l-ați simțit sau pentru rațiuni de eficacitate?

Costa Gavras: — Nu știu cine a spus că regiunea este primul spectator al istoriei. El trebuie să vadă istoria la nivelul publicului...” (s.n.)

Tutungeria și cinemateca

Ca om între oameni, mă duc la nivelul a ceea ce se numește public. Sint într-o tutungerie, pe Bd. Hristo Botev. O doamnă bătrână către tutungioaică: — Și mor toți, moare procurorul, doamnă, mor martorii, mor toți... Nu se mai dă de nici o urmă... Procurorul și doctorul sint grozavi... — Și unde joacă? — La „Patru”, doamnă, e grozav că nu se mai poate... „Sint în autobuzul 34, vin din Vitan, unde m-am dus să plătesc abonamentul de telefon, dar un afiș mare m-a trimis din nou în Calea Victoriei, unde pledeam. Doi tineri, la 28-29 ani tehnicieni după, străie, luni dimineață, eu citind „Sportul”... — Ieri am fost la „Z”. — Am auzit că e tare. — Nu e cine știe ce, dar are niște poante locale formidabile. E unul care plăcea să fie martor la poliție și se trezește la spital”, etc., etc., ha, ha, ha, omul povestește episodul martorului agresat pe stradă, accentuând pe chestia beției, ținând minte replica-pivot: „Totdeauna cind ești beat trece o mașină pe lângă tine”. Ha, ha, ha, etc., etc....

Ca om de cinema mă duc duminică la catedrală. La Cinematecă, să vadă „Espoir” al lui Malraux. („Unul din primele zece, dacă nu unul din primele cinci filme ale lumii” — Claude Mauriac).



Scriitorul Malraux (1933) — înaintea „Speranței”, 30 de ani înaintea lui „Z”

Film făcut cu 30 de ani înaintea lui „Z”. Și la doar 10 ani după „Octombrie” al lui Eisenstein. Nu știu și cum sint în sală, nu știu cît înțeleg, nu știu și nu mă interesează dacă, cum se zice, le place, nu știu dacă sint la nivelul lor, știu că eu sint la nivelul meu — am dreptul să fiu la nivelul meu! Eu nu sint public! Dacă Gavras susține că el ca regizor e primul spectator al istoriei, atunci eu ca spectator mă scotesc primul regizor al istoriei, căci eu — conform definiției — o fău resc, ba mai mult: o și suport.

„Octombrie” și „Speranța”

Pentru a face „Octombrie”, în 1927, film consacrat aniversării unui deceniu de la revoluția din octombrie, film eminamente politic, Eisenstein a folosit o figuratie demnă de orice superproducție Dino de Laurentis-Bondarcich: 11.000 oameni. Bugetul lui „Octombrie” a fost enorm: jumătate milion de ruble. Armata Roșie i-a pus la dispoziție tancuri și artilerie. Pentru ca filmările să aibă curent electric s-au lăsat în întinerie cartiere întinse. „Octombrie” e un film politic căruia nu i-a fost deloc rușine să cadă în spectaculos”. Spectacolul e grandios — măceluri, bombardamente, asalturi se țin la un capăt — orice superproducție. „Octombrie” e un mare spectacol cinematografic care prefigurează tot ce va fi spectacol în arta filmului, peste ani: e o superproducție experimentală, cu toate furiile filmului experimental, prima și unica superproducție experimentală. O superproducție în montaj Godard — „Pierrot le fou”. O superproducție cu toate obsesiile lui Antonioni (și Malraux) privitoare la arhitectură și integrarea obiectului în dinamica imaginii. O superproducție istorică în ritm de western galopant, în ritm demn de comedie americană demnă. O superproducție cu suspens-uri mai suspendate decît în Hitchcock și cu întrebări politice mai răspicite decît în „Z”: Lumea II va urma sau nu pe Lenin? Kerenski va rezista sau nu? O superproducție politico-istorică atingînd vizul și halucinația supranaturală un cal alb trage o trăsură pe un pod arcat peste Neva. Podul se desface, o parte a podului — ridicîndu-se spre cer — rupe calul de trăsură și îl ia cu ea în cer. Lui Eisenstein nimic din ceea ce e spectacolul nu-i era străin.

Zece ani mai tîrziu, în plin război civil, în Spania, André Malraux regizează cel mai politic film artistic (nu documentar, nu jurnal de actualități) care se putea atunci realiza în lume: „Speranța”. Cu un an înainte apăruse „Espoir” („Speranța”), romanul celui mai adine strigă anti-fascist, romanul pentru care și azi mi-aș

da min
extrage
veste d
de non
filmul
studiu
rupă d
Eisen
manie,
camili
și rican
mo-on
acel de
a se fi
ale sec
(în prim
după g
filmam
de pe c
avioane
realizat
ne erau
Ce se l
se încon
buturie
inamici
întunece
să simu
Adevăru
sint toc
rile lor
gîndesc
cu o or
să rîsc
Impres
tă oră
a capta
planare
material
spectaco
bucil la
o expres
a înaint
omului
pentru
filmului
la răsc
ca artă
sint nec
„Octomb

Da r
și dacă
că lumen
secret c
împutur
care ră
ridică p
fața un
unde cî
în el cu
sint sco
rupți
sunt totu
la „Proce
politice
cul e dep
enorm, c
și repud
nimeni n
Eu nu cr
după cur
mai purt
mea, fire
alibă la
cinemate
plină atu
azi „a în
mulla ac
Gavras se
cum să p
Inghier
intelctua

Malra
romanul
toate pro
sintetică,
neamă, c
clară. Dre
genere, la
cître, la

da mîna dreaptă să-l fi putut scrie eu. Malraux extrage un episod și concentrează în jurul lui o poveste cu cîțiva actori anonimi și cu zece și zece de non-profesioniști, luptători republicani care filmau între două atacuri și două retrageri. În studiul din Barcelona filmările sînt zilnic întrerupte de alarme. Curentul electric e tăiat ori de cîte ori avioanele fasciste bombardau orașul. Exteriorul sînt turnate în două zile, două bombardamente. O noaptea, în ciuda ordinului de camuflaj, colina de la Monjuich e iluminată intens și răscânt pentru a se filma o decolare nocturnă, moment-cheie al spectacolului. Mai mult — cu acel doștin straniu care la acordat dreptul de a se fi înțeles cu cele mai patetice întâmplări ale secolului său — Malraux are de făcut față (în primul și singurul său film) unei situații, unică, după știința mea, în viața unui regizor: „Noi filmăm privirile oamenilor ridicate spre avioanele de pe cer. Dar, conform subiectului nostru, aceste avioane ar fi trebuit să fie escadrate alate. În realitate însă, ocaziile de a filma asemenea scene ne erau oferite de apariția avioanelor francheiste. Ce se întâmpla sistematic? Chipurile alore noastre se încordau, se înspășiră, în loc să capete o bucurie senină pe care o dădăm. Ei recunoscuseră înamicul... Nimic nu-i putea împiedica să se întunece la față. Ne-a fost foarte greu să-l simim să simuleze speranța și în locul urii, fraternității”. Adăvîrul e că spectacolul suferă al acestui film sînt tocmai chipurile celor aflați în luptă, chipurile lor la o oră înaintea morții, aș zice, dacă mă gîndesc că Malraux susține în roman că „doar cu o oră după moarte, de pe masca omului începe să răsară adevăratul lui chip”. Or, prin film, am impresia că Malraux a încercat să comprime această oră „de după” cu ora dinaintea morții, pentru a capta adevăratul chip de sub mască. Această planare a morții peste chipuri, peste întregul material, dă filmului spectacolul cel mai grav, spectacolul cel mai profund la care lumea, publicul larg ajunge cu greu. Tot așa cum, după o expresie a lui Hernandez în roman: „Pentru a înainta cu un centimetru în domeniul libertății, omului îi sînt necesari mulți morți” — tot așa pentru a avansa cu un milimetru în înțelegerea filmului ca artă a surprinderii chipului omenească răscrucea dintre ora dinaintea și ora de după, ca artă a difuziei speranței la capătul fricii, ne sînt necesare multe „Speranțe”, multe filme ca „Octombrie”.

De la A la „Z”

Dar asemenea filme nu se mai fac azi în lume. Și dacă le evoc, e din clasică plăcere de a arăta că lumea n-a început cu „Z”, ci cu A. Nu e un secret că la Cinematocă ele fac totuși goli și rece. Imputarea evidentă e lipsa spectacolului. Cel care rămîn fascinați în fața podurilor care se ridică peste Neva și duc cu ele cai în „ser, sau în fața unui stol de porumbel care se înalță pe locul unde cîțiva oameni distrug un tun fascist intrînd în el cu o mașină de piață — asemenea cinefilii sînt socotiți fie anacronici, fie „un grup de elită”, ruși firește de nivelul publicului care se înghesuie totuși la „Z”, la „Procesul de la Nürnberg”, la „Procesul maimuțelor” — filme de bună seamă politice la care se stă ca la evanghelie, căci publicul e departe de a fi apolitic, în care se vorbește enorm, cu dialog la fel de abundent cît în vechile și repudiatele „filme cu gîndine”, dar cîndora nimeni nu pare a le imputa lipsa de spectacol. Eu nu cred că publicul e nebun sau că greșește după cum nu cred că pe Eisenstein îl interesea mai puțin decît pe Gavras cum să șocheze mulțimea. Firește, peste 30 de ani, „Z” s-ar putea să albe la Cinematocă — dacă va ajunge film de cinematocă — cînta filmului lui Malraux. Dar până atunci trebuie să ne întrebăm ce înseamnă azi „a înțelege istoria la nivelul publicului”, formula aceasta atît de secretă ca și care Costa Gavras se laudă că a priceput mai mult decît alții cum să șocheze doamne, domni și domnișoare, ingineri, tehnicieni, tîntungioace, și pînă la urmă intelectuali.

Politica și poliția

Malraux spunea despre Faulkner că a introdus romanul polițist în tragedia greacă. „Z”, păstrînd toate proporțiile, nu e străin de formula aceasta sintetică. „Z” este o dramă politică mediteraneană, condusă și structurată ca o anchetă judiciară, drama politică, crima politică, politica în genere, e veche în teatru, de la Shakespeare cître, iar de la „Potemkin” sau „Nașterea unei

națiuni”, politica domină cinematograful, dacă nu este chiar cinematograful (și va veni o vreme cînd se vor scrie studii despre „Politica în western” și „Politica la Mălec”). Cinematograful s-a născut polițist și politic va muri.

Cel mai mare spectacol al lumii? filmul despre cirul acela nemăpomenit al lui Cecil B. de Mille, meșterul meșterilor în grandios, pare un fleaculeț față de „Octombrie”. Dar între „Octombrie” și Cecil B. de Mille — azi e preferat „Z”, după cum ieri „Procesul de la Nürnberg”. Ce stă la baza acestor filme ca spectacol? Se vede cu ochul liber un proces. Filmul lui Kramer e static, frîzînd teatralul, dar nimeni din public — „la nivelul publicului”, cum ar spune Gavras — nu-i va imputa că regizorul filmează chipuri și iar chipuri, ca Malraux în „Espoir”. La „Procesul de la Nürnberg” ca și la acela al maimuțelor s-a stat nu ca la evanghelie, ci ca la proces. Cîci procesele, ancheta judiciară, procurorii detectivi, sînt spectacolul cel mai frapant al secolului XX. Nimeni — de la tîntungioace pînă la marele filozof György Lukács — nu mai poate trăi azi în afara lui. Kennedy și Maigret, Martin Luther King și săptămînal Incurpabili, Lee Oswald simulan cu colecția „Aventura”, „Enigma”, „Série Noire”, „Ben Barka” și „Războinătorii”, procesul soților Rosenberg și al multor altor Rosenbergs simulan cu Hitchcock — iată ce a înțeles foarte

bine Costa Gavras că este „istoria la nivelul publicului” și nu avem nimic a-i imputa, cîci în acest proces el vine ca martor esențial. „Z” e mîntuitor irefutabilă că pentru noi, azi, spectacolul cel mai captivant a devenit tehnica descoperirii unei crime. „Z” e martor că oriunde apar o procuror, un cadavru, fotografi și experți în criminalistică, lumea se adună fascinat, lumea vibrează, lumea arde să afle „se s-a întîmplat” și cine a fost? Politica abordată ca un story polițist, poliția politicizată pînă la saturare, ideile cele mai grave ale lumii trecute prin libretul anchetei: numele, pronumele, profesiunea, aceasta a devenit foarte important, e singurul mijloc de a soca oamenii pe care nu-i mai poți soca altfel”. Dar de ce? Gavras nu o mai spune. E totuși o întrebare. Și înainte de a o deslega, înainte de a o analiza, cred că e necesară o enormă psihanaliză a lumii: pe ce traumă intimă a omenirii s-a consolidat această „noutate”? Cum a ajuns lumea să fie dominată de asasinat, detectivi, procurori, asasinii și experții judiciari? Tăcere. Lumea deocădată face și mă întorc încă o dată la „Espoir” — unde un bărbat spune: „Nimic nu-mi mai greu decît să-l faci pe oameni să se gîndească la ce au de făcut”, și un alt bărbat îi răspunde: „și totuși nimic nu-mi mai serios decît asta”.

Radu COȘĂȘU

„Z”, o dramă politică mediteraneană



epoca noastră

sondaj în
cine-univers

regula jocului

Abundența de filme cu tematică politică, inclusiv filme care contestă la modul cel mai radical modelul de viață capitalist în aceste secole esențiale sau mai puțin esențiale, nu trebuie să ne facă să uităm unele coordonate fixe ale activității cinematografice.

Că un număr tot mai mare de artiști (regizori, scenaristi, actori etc.) se revoltă împotriva alienării valorilor umane în societatea de consum, împotriva falșilor idoli, a inegalității și a asupririi, împotriva bestialității politice și a umilirii ființei omenești, nu trebuie să mire pe nimeni. În definitiv, de ce ar simți și ar gândi alții artiștii filmului decât colegii lor scriitori, pictori, muzicieni, oameni de teatru, decât majoritatea intelectualității creatoare din occident? Dar să nu uităm (banalitatea banalității) că pentru a crea un film și a deajuns să pozezi un creion și un top de hirtie sau o pînă și o pensulă, că pentru realizarea celui mai modest film e nevoie de numeroase forțe și mai ales de fonduri importante, de capitaluri. Cinematografia este — și va rămâne — un număr o artă, ci și o industrie, și atunci, apare firesc întrebarea: De unde aceste capitaluri? Cine învânte filmele politice, inclusiv pe cele contestatoare?

Tocmai din cauza independenței absolute față de destinații de capital, cinematograful a evitat, deconectându-se de la rîndul, temele sociale, cele mai acute, reprezentarea directă a luptei de clasă. Exemplul pot fi numărate pe degete. „Pînă noastră cea de toate zilele” al lui King Vidor, „Timpuri moderne” al lui Chaplin și încă cîteva (care, cel drept, nu depășeau din punct de vedere ideologic, o pașnică platformă general-democratică). Germinalul lui Zola a apărut acum o sută de ani, dar pînă nu de mult, pe ecranul occidental n-a putut fi văzută o grevă și doar foarte, foarte rare, muncitori autentici (chiar în filme neorealiste italiene). Lumea muncitorilor putea fi cel mult, bogie a lajitișilor, trădătorilor și violenței, ca în „Pe frontul docurilor” al lui Elia Kazan, marcat pe frunte pentru eternitate de stigmatul delatimii.

Documentare și scurt-metraje de stînga se mai realizează din cînd în cînd, cu un buget extrem de restrîns (constituit din subscripțiile — fatalmente limitate — ale unor

intelectuali generoși) și bucurîndu-se de o difuzare evasiv-confidențială. Dar, atît. Or, astăzi, dacă cîreala pe ecranul lumii atîtăa filmă politică, și pentru că a bună parte (cea mai mare parte) dintre ele a produs de marile case de filme.

Cum e posibil acest lucru? Răspunsul nu e, desigur simplu.

Există, în primul rînd, o anumită logică a societății de consum, o anumită presiune, mai tare uneori decît impedimentele politice și ideologice. O piață atît de mare și atît de flămîndă își dictează legile și asupra producției (dar într-o economie de penurie ignorarea sau subaprecierea pieței este posibilă). Or, piața, respectiv cerințele milionilor de spectatori, o puteronică și sferică forță fenomenologică, într-o formă mai conștientă sau mai confuză, mase tot mai largi înțeleg că politica este intrinsecă contemporană a destinului. Și, sub presiunea cererii de piață, sau în început se se produc lungă serie de pelicule de „politică-ficțiune” (de la „Ultimul tîrîm” și „Zile în luna mai” încoace), sau imaginile cenzurării contemporane de la „Gineta” lui Godard la „Ultimul Leo”, de la „China e aproape” la „Anchetă cu privire la un cetățean mai presus de orice bănuială”, de la „Dacă” la „Woodstock” și „Z”, ca să nu dinădă decît cele mai recente succese de politică (ci că să nu amintim de cinematografia sub-americană, sau de atîtea pelicule suedeze, vestgermane și chiar franceze).

S-ar putea spune că realizarea unor asemenea filme de către marile case capitaliste e un semn al tiriei sistemului. Conștiința noastră progresistă se grăbește să replice cu indignare la o asemenea înșirare: Nu! Dar onestitatea noastră profesională nu se poate abține să nu recunoască existența unei firme de adevăr. Sau, mai bine spus, nu atît sistemul (burghiez e tare, cît contestația occidentală are încă, în bună măsură, un caracter, în fond, inofensiv. Filme (sau albtre producții artistice) apotomote radicale pot să joace în aceste condiții un rol de catharsis, de sublimare a miniei populare.

Indiscutabil că producția cinematografică violent politică, ar se putea, și ne udeva, și în altă producție artistică inspirată în sensul grosier al termenului). Mai bine spus, într-o asemenea viațune, viața cu problemele ei cele mai acute, devine spectacol, iar oamenii din marea mulțime devin din sensul lui, dar și rîd al (cîvîntului) spectatorii. E, în fond, exact reversul concepției rinascimentiste despre lume văzută ca un teatru. În fine, să nu uităm că într-o societate atît de intens și com-

plex dezvoltată cum este cea occidentală, sistemul are o capacitate colosală de a înghiți și a asimila totul, inclusiv propria sa contestație (exclusiv, însă, demersurile esențiale revoluționare). Această asimilare și modelare privește, mai ales, regulile jocului. Ne-am permite, în această ordine de idei, să evocăm o întîlnire autentică, în cursul anului trecut, un important partid muncitoresc într-o țară scandinavă se pregătea pentru alegerile generale. Or, în țara noastră, și, mai ales, într-o țară dezvoltată, o campanie electorală costă terribil de scump, iar fondurile de care dispunea partidul, fonduri rezultate din contribuțiile muncitorilor erau, în rest, anecdotice. În aceste condiții, conducerea partidului s-a adresat uneia dintre cele mai mari bănci, solicitînd un credit rambursabil în cîteva ani, cu dobînda corespunzătoare. Proprietarii băncii nu s-au arătat umiliți de această cerere a inamicilor lor ideologici, ci au cerut doar să li se acorde un scurt termen pentru a putea examina la fond implicățiile economice ale solicitării. A fost comandat un temeinic sondaj de opinie pentru a vedea ce șanse are partidul în alegeri, a fost examinată dinamica subscripțiilor și cotizațiilor, a fost calculat cuantumul diurnei pe care ar putea s-o încașeze eventualii viitori deputați. Aceste sonde și alte asemenea mînaștore au dus la concluzia că este rentabilă acordarea creditului. Drept care a fost semnat un ce în valoare de mai multe milioane de coroane. Datorită lui, a doua zi, din rotativele tipografilor, ieșeau primele alife, chemînd populația muncitoare la luptă pentru lichidarea capitală sistemului.

H. DONA

însemnările
unui spectator temperat

violența și pictiseala

Nu-mi plac filmele politiste, nu-mi plac filmele de groază și din această pricină am foarte mult de suferit... Că sînt privit cu ironie, asta n-are fi cine știe că. Sînt acuzat de snobism și de ipocrizie, toți oamenii sînt conștienți că, de fapt, la ador, că fug la cinematografele de cartier și acolo, nevîzuit de nimeni, înghit unul după altul cele mai cumplite filme, cele mai teribile împuscături și cele mai pedante violențe... Alții mă acuză de trădare, că și cum cine nu se dă în vînt după „Incoruptibili” se pune în afara societății. Și totuși unii care, citîndu-le pe Freud, sînt conștienți că disprețuiesc violența din artă fiindcă o practică în realitate... Că nevoile mai are bestia asta, de ficțiune? Ficțiunea e pentru noi, aștia, cu suflet de copil. Alții vîd în acest refuz al meu o înfrîmîtare, un îngrijorător proces de devitalizare.

Cum se poate, domnule, să nu-ți placă „Incoruptibili”?

Nu te deconectezi?

Pasunea pentru filmele politiste ar fi, așa, un fel de impozit pe care trebuie să-l plătim cu toții. Eu, ce pot să fac? Dau din umăr evadînd rușinat... Dacă nu mă deconectez, nu mă deconectez... N-am înțeles niciodată cum o împuscătură în noaptea te poate relaxa, n-am înțeles niciodată cum o crimă bine organizată te ajută să te trezești dimineața mai bine dispus.

S-ar putea ca pe unii — foarte mulți de alfel — filmele politiste să deconecteze, să le echilibreze metabolișm bazal — nu e cu păcat, dar nici faptul că pe mine mă plictisează de moarte nu poate constitui un păcat de neiertat. Cînd vîd cum niște bijeri oameni căută cu disperare — în schimbul unor onorarii substanțiale — ne provoacă groază, cînd vîd că alții oameni, la fel de onorabili, se lasă cuprîși de groază laa ficțivă, trasă de pîr, tăvălită prin toate rețelele, mi se face o milă nesfîrșită. Hăiar nu sînt actori și regizori ce o moarte și totuși se joacă dragă-lui cu ea, a atîta zădărnici stupidă, e atîta inconștiență, înclt nu se poate să nu te întrebri cînd și se înfîpte cu aceste oameni cînd, în loc de o moarte ficțivă, o să dai cu ochii de una al dracului de autentică... Ci, ca să fiu și mai sincer să nu negul pe rîni, mă supără la filmele politiste, de groază, lipsa de emoție în fața morții.

Dar cine vrea să se deconecteze, n-are decît să se deconecteze cît timp e tîrîr și moartea există numai pe peliculă...

Teodor MAZILIU

secvențe afective

tinere cane

Cinematograful e singurul loc pe care-l joc la risc.

Era lumîniă cînd n-am așezat amîndoi, pe scunele alăturate. Tu mi-ai simbit. Nu ție, tîner, ci perfectul tău, înalt, la care ar trebui, poate, să tînd artiștii.

Cine ești băiete?... Cel mai bun copil al părinților, nepotul preferat al bunicii, cel mai bun student din serie, absolvent cu o diplomă binemeritată care îți va deschide porți pe trepte din ce în ce mai înalte.

Ești tînr, ești frumos, ești puternic, idealul la care tînde orice părinte pentru copilul lui.

Ți-am zîmbit. Nu-ți zîmbeam ție, ștîi. Zîmbeam bucuriei mele de a fi zărit, a nu știu cîta oară în viață, perfectiunea.

Și filmul a început. „Monde Cane”. Fiecare scenă demasia dureroasă, trăsăturile cele mai brutale la care poate fi supus omul în lupta lui pentru existență, într-o lume nedreaptă, într-o orînduială de exploatare.

Do, re, mi, fa, sol, la, și erau note reprezentate de cei paște înșiși cu portativele pe pîpt.

Mucîntăn trăgea palme. Din obraji mălțuri ieșeau sunetele — note. Întîi, si-ului, mai puțin rezistent, i-dă dorul pe nas. Apoi solidului d — pe rînd aceste „gamă” de oameni scoteau melodia barbară din palmele date cu dexteritate pe obraji.

Era mai mult ca perfectul creierului istoric la care poate duce un sistem.

Clătar dăc-tol răsădă pînă, scîndîl apertății, ajunge să vezi acest film ca să devii revoluționar, revoluționar sadas.

În interiorul nu mai era nimeni, numai pelicula și revolva care creștea în noi.

Decodată un bobot nestăpînit, la fiecare palmă o exaltație, o rădăcorant, ca o covîră plină de noroi, un murmur, un țîrîr de lîngă mine, cîrta aceste scene le dezîngănușu și stare euforică.

N-am înțeles. E-am privit prin interiorul. Nu înțelegea bine? Ba da, înțelegea... Dar pînă înțelegea pră, de ce ești în sală? De ce nu erai printre mari închinătorii din film, acolo-ți gîdea cine, tîner, cane!

Dorina RĂDULESCU

<https://biblioteca-digitala.ro>

Te ecran

Un italian în America

★ ★

Regia: Alberto Sordi. Scenariu: Sonego — Sordi. Imaginea: Benito Fratardi. Cu: Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Alice Gandon, Lou Perry, Gray Frederickson, Bettina Brenna.

În dubla ipostază de actor și realizator — înedită, aceasta din urmă — Alberto Sordi se dovedește a fi un Dino Risi plăcut. Nu fără calități însă, dar lipsit de incisivitatea, sarcasmul chiar, al celui care semnează „Operațiunea San Genaro”, „șigrii” sau „Monstru”.

Convertit întru ale regiei, Sordi nu abandonează, fapt previzibil, genul care l-a adus, ca interpret, consacrarea: comedia. Filmul său se înscrie într-o tradiție cultivată cu predilecție de italieni, anume aceea a satirilor de moravuri, condimentată cu elemente ale comediei de caracter.

Nu mai că de asta dată obiectivul satiric se strămută de pe bătrânul continent în Statele Unite, în așa fel încît „Un italian în America” este exact ceea ce sugerează titlul său, altfel spus, America văzută de un italian. Aș adăuga: America văzută de italianul de condiție submedie, în cazul nostru, un umil funcționar la o stație de benzină, atras și respins în cele din urmă, de o lume mirifică, de universul fabulos al unei civilizații care i se va revela dreptat bietului slujbaş, teribil de complicată și ostilă nechemărilor la compromisuri.

Este puțin probabil ca Alberto Sordi să fi intenționat a face în acest film operă de sociologie profundă. „Un italian în America” este o glumă, nu într-un totu inofensivă, la adresa „știrii tuturor posibilităților”, în care, spune regizorul, în ciuda acestor posibilități nu poți parveni la o situație înaltă fără puțină excocherie și mult noroc. America din filmul lui Sordi este America rechemei și a zgirilor-norilor, America mașinilor superbe, a cabaretoarelor și cazinourilor, țara publicității colosale, a magnaților petrolului și a gangsterilor de toate categoriile. Sordi face aici mai degrabă o operă de „demitizare”, operație care, parțial, îl reușește cu aportul personal nu numai al său ca regizor, ci și al excelenților actori: Alberto Sordi și Vittorio de Sica. Drumul eroului său, care traversează Atlanticul în căutarea fericirii, se desfășoară în cerc. Fericirea era de fapt acolo, la stația de benzină. O va regăsi dincolo de ocean tot la o benzinărie, alături de o văduvă cu ochi albaștri. Filmul, cu dubla lui morală (America e o iluzie; omul poartă la locul potrivit), este o invitație la modestie, la viață trăită modest dar cinstit, departe de lumea deziluzantă.

O peliculă curată și cuminte, fără mari defecte, dar și fără strălucirea pe care, virtual, l-o putea conferi amploarea temei. Aș fi însă nedrept să-l reproșăm lui Alberto Sordi ceea ce nu a intenționat să facă.

Petre RADO



Înțelegerea privurilor: „Strada lătrălnică”

Pro sau Contra

Colegul Petre Rado face o analiză exactă a acestui italian pornit, fără vicle, să cucerească pământul Făgăduinței, pe parcursul căruia recunoaște, de fapt, celele atuurilor ale filmului. De ceea înțeleg mai puțin să cu începe prin a compara aoturul său cu un Dino Risi plăcut. O mențione pentru fermecătorul recital, de autentic și inimitabil cabotinaj, în care își dau replica De Sica și Sordi.

A. D.

Strada lătrălnică

★ ★

Producție a studiourilor din R.P. Ungară. Regia: Tamas Rényi. Scenariu: Akos Kertész și Tamas Rényi. Imaginea: Otsa Forgács. Cu: Mari Töröcsik, Gábor Kconcz, Sándor Horváth, István Dégi.

Viața, așa cum e, nu întotdeauna limpede, nu întotdeauna logică, cu aerul ei de întimplare, alungind tălinc și iremediabil pentru a te topi în timp și a se pierde. Viața deci se strecoară în filmul maghiarului Rényi Tamas de la primele imagini și depășind premeditarea ficțiunii își lasă aerul tare de adevăr și autentic în fiecare gest și privire,

Regizorul a evitat orice tic cinematografic, orice procedeu în caracterizarea personajelor, blândul și fata își trăiesc povestea lor banală și în același timp întortăcoasă și obscură, fără a reuși să o domine, să o influențeze. Neistoricizării fetel, nehotărârilor muncitorului vin să le tulbure existențele și semnul din adinul propriilor lor conștiințe, impulsuri în care se amestecă cauze materiale explicabile și date caracterologice în proporții greu de delimitat. În încercarea lor de apropiere, lupta principală se dă în eul fiecăruia, luptă cu propriul său necunoscut, afectiv și spiritual. Actorii nu crează tipuri anume și evoluția lor surprinde mereu, prin contrarietăți și reveniri, fără ca vreodată să dispară complet zonele de umbră ale profilurilor lor. Povestea se termină în fapt divers, filmul se sfârșește, dar nimic definitiv nu s-a spus, iubirea sau atracția, sau poate doar căutarea dintre muncitorul singuratic și tăcut și fetele care avea copii, vibroză neîmplinită și totuși reală, ceva independent de ei, dincolo de întimplările lor, ca o cheie la lungilor priviri pe care le schimbaseră, priviri care voia să spună multe dar nu reușiseră.

Peste această poveste spusă în tonuri bressoniene planează și o meditație asupra timpului și istoriei. Sintem la începutul deceniului cinci, undeva într-o vitrină întrezărim o clipă fotografie lui Stalin, alte detalii fugitive, aparent oarecare țeș în decorul o epocă. O resimțim aproape cum o resimțim și personajele, firea, nu dinafară, nu agresiv sau declaratorie. Aș sublinia, în sensul acesta, momentul unei întil-

niri dintre muncitor și fată, pe fundalul sfârșitului unei defilări, grupuri de oameni costumați sărbătoriste, cu steaguri, trecind încete și încolo, în tăcere, într-o zi cenușie, Este povestea unor ani.

Sint, în acest interesant film și stingății care nu ar apare nici în filme de studenți. Mă refer la unele cadre care prind și elemente din armamentul tehnic (un microfon etc.).

Dar dacă ne gândim la atitea filme ireproșabile din punct de vedere tehnic și lamentabile ca substanță, putem trece peste aceste erori.

Dan COMȘA

Cealkovski

★ ★

Producție a studiourilor Lenfilm. Regia: Igor Talankin. Scenariu: Iosif Gilman și Roman Tikhomirov. Imaginea: Aleksandr Cilov. Cu: Inno-kenti Smoktunovskii, Antonina Suranova, Maia Plisetskai, Vladislav Strjelic, Alla Demidova, Evgheni Evstigneev.

Biografiile celebre par predestinate să nu depășească, atunci când sint filmate, anumite tipare. Viața, și creația de-o viață sint turnate în forme fixe care uniformizează totul, care împiedică reliefulurile particulare. Variațiunile sint minime, efortul lui de invenție este și el minim. Biografiile titanilor muzicali n-au avut o soartă mai bună (un singur excep-

Vă recomandăm:

capodopera
neapărat
pe răspunderea noastră
pe răspunderea dumneavoastră
nu vă deranjați

★★★★
★★★★
★★★★
★★★★

plu: „Rebelul magnific”). Și ele au fost romănate, confecționate după legile succesului efemer. Și ele au trădat nu de puține ori adevărul despre cel în cauză. Și ele s-au refugiat în clișeele melodramelor. Igor Talankin a încercat, în dimensiunile uriașe ale panoramicii, să refacă portretul lui Cealovski, să închege cinematografic dialogul artist-muzică. Talankin a avut șansa să desvăluie resursele intime ale creației. A vrut să ne facă să reținem nașterea unui capodoperă: „Lacul lebedelor”, „Dama de pică”. Reușita este numai parțială, pe fragmente, pe secvențe de atmosferă, pe momente strălucite de inspirație. Fiindcă portretul total al lui Cealovski la care a tins regizorul se

adună cu greu din imagini. Grandis locvent, încrețit cu detalii de epocă (necesară pînă la un punct, pentru definirea eroului, dar împovărată dincolo de acest punct) filmul firimitează biografia compozitorului. Ecranul panoramic copleșește totul. Unor eroul se pierde în aglomerația din cadrul; alții eroul erou este così ostentativ în evidență, transformat în „monumentul”. Ochii săgetători, expresivi, jocul de o rări sugerează al lui Ilnokenti Smoktonovski rămîn înși o solidă punte de legătură cu personalitatea reală a personajului, dau contururi pregnante, vii, dincolo de scăderile vizionii regizorale.

Un alt film inspirat de o viață ilustră — cea a lui Cehov — izbutise să fie firesc, delicat, de o mare sensibilitate artistică. Mă gîndesc la „Subiect pentru o schiță” în regia lui Serghei Luketiev. Dacă Talankin ar fi încercat o astfel de cale în abordarea biografiei lui Cealovski, ar fi avut la dispoziție un interpret extraordinar cum este Smoktonovski, ar fi reușit, poate, portretul complet al compozitorului, așa cum a dorit-o. Nu e puțin înși nici bucuria de a reactualiza muzica lui Cealovski pe care ne-o oferă filmul.

R. POPOVICI

Pro sau Contra

Cred că fîrîmîtorul pe care o conștientiza și conștientiza o tub-linază idiosincrazia regizorului față de clișeu și romănate. Talankin o ecrusat tiparele anecdoticului și l-o semăna, cu gesturi degajate, aproape imprudente, pe un cîmp plastic de funcțională frumusețe. Dacă vom căuta exela filmului aici și nu în parametri biografici împușcăm de tirană genului, dacă vom face abstracție de monumentalitatea tehnică și vom fi atenți la rețeta subtilă dintre personaj și simbolistica plastică, vom ajunge la cu totul alte concluzii.

Sint însă de perfect acord cu privire la Smoktonovski.

R.R.

am mai văzut...

Triplă verificare

★

Regia: Alois Brancu. Cu: Igor Ledogorov, Viktor Cekmarev, Igor Vladimir, Paul Bucevici, Via Artime

Un alt film de război al regizorului care a semnat și „24-25 nu se înșală”. Simțim în septembrie 1943, Leningradul rezistă cotoșilor naziste. Recuzita insufletită și neînșefetă a frontului e prezentă. Dar „Triplă verificare” urmărește, în deseori, lupta de pe frontul secret, a corăurilor și spionilor, care nu mai puțin dect linia de foc a avut eroul și trădătorii ei, a deciziilor războiului, Convenția și șablonul genului sînt adinicate, dar nu, intru nimic, modificate. Pentru amatorii de a băștior drumurile unui suspens deja văzut, filmul poate reînnoi sentimentele bărbătești ale căruia și devotului în luptă.

Genoveva de Brabant

★

Regia: José Luis Monter. Cu: Maria José Alfonso, Alberto Lupu, Angela Rhu, Stephen Forsyth

Legenda sentimentală, de origine germanică medievală, despre fidelitate și calomnie, a Genovevei de Brabant, este de astă dată pretextul unei jalnice compilații cinematografice. Decorurile unui castel italian și costumele din epoca primară cruciată sînt dinghere, și prea sărace, atu-ori ale filmului lui José Luis Monter, lipsit altfel de cea mai primară personalitate. Un joc melodramatic și retoric alușe intriga naivă. Un alt fet de „Călăria din Monza”, lipsit vulgarității de care ne-am fi lipsit bucuros.

A.D.

Orologiul Kremlinului

★

Regia: Viktor Gheorghiev. Cu: Iuri Kalurov, Anatoli Falkovici, Valentina Serova

Filmul lui Viktor Gheorghiev este — în modul cel mai evident — o ecranizare. Sursa e bine cunoscută: piesa de teatru cu același titlu de lui Vasodol Pogodin. Funeraria strict funcțională în cadre color a personajelor știute are curșitate și relief, grădindu-se concursului unor actori consacrați și cîtorva înșerturi cu peisaje autentice din jurul Kremlinului. Un anumit efort de detașare se face, fără a se lăsa, îndepărtat înși de litera teatrală. Întruchipat cu aplicație de către Iuri Kalurov, este văzut coborînd încoștino din cetatea rugine cu zid crenelat, schimbînd o replică cu o bătrînă moscovită — moment remarcabil de firesc, rar apoi întîlnindu-se cu lucrătorii de la tramvale, pe o stradă reconstituită, sub lumina artificială a aparatelor de sudură. Figura viștoșului de la Kremlin, surprinsă mai puțin ca atare în cinematografi, are — în fața primelor hărți de electrificare a Rusiei — cînd precizia unui tablou în ulei, cînd prestația unui bronz. În celelalte roluri — o pleiadă de actori emeriți.

V. S.

Ochi ageri

★

Regia: Han Sen Sun. Cu: Kim Ken Hak, Ten Du En — artist al poporului.

Un film pentru, desigur și cu copil. Lupta plină de curaj și ingeniozitate a unui grup de copii ce prind o bandă de spioni pătrunși pe teritoriul Republicii Democrate Coreene este prilej pentru regizorul Han Sen Sun nu numai de a compune un film de aventuri, ci și de a investiga universul copil

lăriei. Primul erou al peripețiilor, un băiețel cu „ochii ageri”, așa cum o indică titlul, este cel ce conduce o serie de momente politiste palpitante. O face cu firesc, aducînd un nou argument în lăvoarea mirajului creat de interpretărilor pe ecran. Totuși rezolvări, nu rațiuni banale, aduse pe peliculă într-un stil grandilocvent-eroic, slăbesc încoștabilul tonus dramatic al povestii.

Monica STANCIU

Ambasador al Uniunii Sovietice

★★

Regia: Gheorgi Natanson. Cu: Iulia Borisova, Anatoli Kotorov, Gumar Tillașki

În cluda titlului foarte general, și cu toate că sînt oarecîte trimiteri documentare expresive, ne aflăm în fața unui film biografic sau cel puțin inspirat din biografia unui personaj istoric real. Este un gen în care cineștii de la Mosfilm au o experiență îndelungată. De data aceasta, eroul nu e Năhimov, Suvorov, Ușakov sau alții, nici Mîclurîn sau Popov, ci o femeie celebră — Kolontai (rețebotată Koljova), care a intrat în istorii prin activitatea ei revoluționară și prin serviciile aduse statului sovietic. Îndeoșt în preajma celui de-al doilea război mondial. În locul marilor războinici sau al marilor inventatori, urmărim de o mare ambasadoare, căreia interpretarea lui Borisova îi atribuie o încoștabilă grație.

Prima inovație dramatică este renunțarea la înșiruirea tuturor episoadelor unei biografii. Asistăm la un moment, suficient de amplu înși pentru a sugera biografia în ansamblu. În orice caz, finalitatea nu lipsește, ambasadoarea fiind de față în ultimul cadru la celebrarea zilei Victoriei. În Piața Roșie, lîngă tribuna (citate bine marcate din jurnalele vremii), ca o recunoaștere supremă a serviciilor aduse.

Filmul se recomandă de asemenea printr-un dialog fluent, bine lucrat ca replică și curșitate și prin jocul modern al interpretărilor. Așturi de Iulia Borisova, cităm pe Anatoli Kotorov, în rolul regelui pe lîngă care ambasadoarea e acreditată.

Val. S. DELEANU

Trimis extraordinar

★

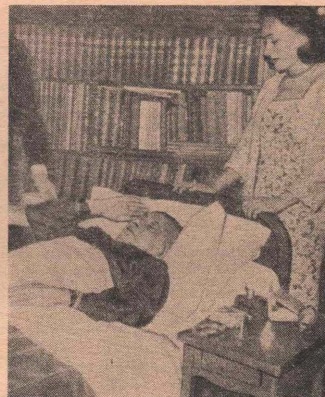
Regia: A. Kamraev. Cu: S. Ciockmurov, A. Dîlgarhanian, S. Iakovlev, N. Rahimov

Asistăm la o vibrantă lecție de eroism revoluționar în această transparență cinematografică a conjuncturii social-politice a anului 1919 — 1920, moment al desăvîșirii cuceririlor revoluționare în Uniunea Sovietică. Unii spectatori poate vor considera filmul de la bun început o nouă versiune a unei teme mult dezbătute. Este adevărat. Dar să nu uităm că omeniarea nu-și poate uita trecutul, chiar dacă prezentul o interesează în mai mare măsură, astfel că, filme de război, despre înfrîngerea nazismului, despre lupta popoarelor pentru autodeterminare s-au făcut sau se vor mai face.

Vulnerabilitatea filmului constă înși în didacticismul cu care se abordează momentul istoric amintit, în verbalismul personajelor, în conventionalism. Am reținut ca reușite secvențele lucrate în stilul jurnalului documentar alături de câteva momente bine tensionate, de plîdă confruntarea comarului special cu șefii basmalilor, și cîteva portrete umane care au o forță realistă, impresionantă.

Medeia IONESCU

„RAPACITATE“



*Stroheim: realismul vizionar, sumbru, atroce.
Îl cunoașteți? Priviți-l cu atenție!*

„Rapacitate” — film blestemat al unui autor blestemat — mutilat, distorsionat de cenzura americană, redus de producători de la 18 bobine la 9 bobine, strălucște astăzi — chiar în condițiile acestei monstruoase mutilări — ca una din capodoperele fundamentale ale cinematografilor, film-manifest, film arhetip al întregului cinematograf-adevăr, cinematograf-conștiință — el neagă, din interiorul acestei „mașini de fabricat cîrnați” care era Hollywood-ul — cinematograful-drog. Soarta autorului este bine cunoscută: după câteva disperate încercări de a compune opere cumpilate, prin sinceritatea și cruzimea lor, opere al căror punct culminant este „Rapacitate”, Stroheim este suspendat definitiv din activitatea de creație de mafia producătorilor, moare, deci, împrumutând masca sa mortuară cinematografului comercial, pînă la cea de-a doua moarte a sa, cea fizică, cea nesemnificativă. Cinematograful comercial a transformat imediat nașca lui Stroheim într-una din mîștile-cheie ale sistemului său manicheist de mîști: masca monstrului clinic.

„Reprezentarea exactă a vieții — este scopul suprem al realizărilor mele. Cel mai mare handicap al cinematografilor americane este acest manicheism moral care impune personajele cu totul virtuose sau cu totul antipatice, primele triumfînd întotdeauna, cele din urmă primind o severă sancțiune. De aceea prezint sau incerc să prezint publicului american închinată exactă a vieții” — scria Stroheim în perioada în care realiza „Rapacitate”. În perspectiva acestui text, destul său de actor, de masă, pare o farsă macabră. Dar de fapt, în această lungă a unei arte constrinse, chipul său a fost doar un ostatic, încredințat producătorilor, pentru

mată mereu (atunci, azi) — aceea a artei, cum spunea Andrei Bazin. „Rapacitate” inaugurează realismul vizionar, sumbru, atroce, acel tip de realism inacceptabil, de fapt, pentru că denunță în fiecare fotogramă drogul, „Rapacitate” inaugurează cinematograful blestemat, agresiv, în fond acesta e, după altceva cîntec călăd, cuvîntul cel mai activ pentru a defini filmul, da, „Rapacitate” inaugurează filmul agresiv. Primul gest al acestei inversunate contestării este eliminarea decorului iluzionist de tip Mollis. „Un film făcut în studio nu poate fi decît de studio, viața nu se reconstituie, se captează. Adevăratele filme realiste nu pot fi decît acelea turnate pe locurile directe ale acțiunii”. Secvențele cabinetu-

siune pentru conștiențe, Stroheim combină monstruositatea cu canoarea, obținînd savante și cutremurătoare amestecuri. Monstruosul, pentru Stroheim, e o condiție umană firească, comună, nicidecum o condiție excepțională. Un animal chinat, sinistru, zace în oameni și se trezește deșteptat de lumina unor sete nefaste. Monștrii pe care noi cunoaștem și care urlă în noi, sfîșindu-ne cînd intrăm în unghia acla de lumină neagră. În condițiile unei societăți nedrepte, absurde, somnul monștrilor nu poate fi controlat. Această conjunctură obligată (și ignorată) ca monștrii explică la Stroheim imensul val de sentimentalitate pentru oamenii-victime: solidaritatea lui celulară cu oamenii-victime.

țali pe un canal de scurgere, iar în spatele lor zace o bălta imundă, oxidată de reziduri.

La nici un artist mare al filmului nu a existat o asemenea sete demențială de concret. Concretul la Stroheim vibrează, se descompune în unde de semnificații — devine magic. (Așa cum ghețele lui Charlot devin două ghețe magice. De le-am privi sub o vitrină de sticlă, le-am privi ca pe ghețele unui sfînt). Această acumulare de concret e cunoscută sub numele de naturalism grotesc al lui Stroheim și a fost calul de bătaie al criticilor americani, ani de-a rîndul. Ei nu au înțeles, așa cum în general nu se înțelege de altfel nici azi, ce fond neoplatonic de revelații există în acest tip de tehnică și de vizuine.

Nici un artist al filmului nu s-a împotrivit cu asemenea frenetă și înverșunare minciunii — nimeni nu a propus vreo dată în film acla adevăruri sfîșietoare și neplăcute, atîtea adevăruri inavabile. Producătorii se fereau să-l dea să cearăze pînă și „Văduva veselă”. Într-un asemenea grad avea Stroheim forța magică de a transforma schemele cele mai banale în revelații cumplite despre existență. Dar totuși, în fine, nu mai era îndrăgostit. Stroheim, obosit, renunțase. Ceva mai tîrziu, el va spune despre „Văduva veselă”: „De cînd cenzura a mutilat „Rapacitate”, unde mi-am pierdut total realismul. Și dacă mă încrebati, totuși, pentru ce am făcut un astfel de film, nu-mi e rușine să vă spun adevărul: am o familie de hîrîni”. Apoi, pentru a nu mai trîda niciodată, el și-a vîndut chipul. Restul vieții și l-a trăit în spatele mîștii. Pe patul de moarte, masca lui a fost decorată cu Legiunea de Onoare, lăsată masca lui salind. Publicăm fotografia. Priviți-o atent.

Lucian PINTILIE

- „Rapacitate” e un film blestemat al unui autor blestemat.
- El e cinematograful-conștiință.
- El neagă, din interiorul acestei „mașini de fabricat cîrnați” care era Hollywood-ul, cinematograful-drog.

ca spiritul său să rămîna liber, chiar dacă neproductiv. Și această libertate, neapune spiritului său, este una din puținele lecții de demnitate și artă în istoria cinematografului — istorie minijată de atîtea și atîtea compromisuri.

Ce este într-adevăr revoluționar în „Rapacitate”? De ce este — după părerea mea — cel mai stimulant film din istoria cinematografilor?

„Rapacitate” dinamitează toate bazele cinematografilor convenționale. Niciodată pînă la „Rapacitate” contestată mistificări nu a călăd format atîtea de întregile și de inversunate. „Rapacitate” restituie Realității chipul ei înstrăinat, mecanismele, semnificațiile — iar cinematografului, funcția sa esențială — supri-

lui dentar au fost realizate într-un veritabil cabinet dentar din Polk Street; Stroheim a închiriat o mîna de aur pentru începutul filmului, scena finală este filmată chiar în Valea Mortii, într-un aer fierț, respirabil. Actorilor care se tirau pe jumătate asfixiați prin cenzura fierbinte a nășiiului, el le striga: „băte-vă... urli-vă... încercați să vă urliți, așa cum mă urliți pe mine”.

„Rapacitate” este apoi contestarea psihologiei primitive manicheiste — negarea mîștilor. Personajele se scung unul în colțalt — o mîna amestecată circula prin ele. Reanimate, eliberate din acel muzeu de ceră al caracterelor, personajele descoperă caracterul miraculos, imprevizibil al existenței. Din aver-

„Rapacitate” înseamnă apoi contestarea formelor dramatice tradiționale, cursa miserabilă în care artistul mediocre vrea să capteze fluxul vieții, înțelept și misterios, înseamnă dispreț deci pentru acla manicheism al situațiilor dramatice tradiționale. Înseamnă evlavie pentru Existență. Cea mai frumoasă scenă de dragoste pe care am văzut-o vreo dată este scena îndrăgostirii dentistului Mac Teague de Trina, în timp ce-l perforează dinți cu freza. El, Stroheim, pentru prima oară — el, cel mai mare dăgnan al cîlofiliei din istoria cinematografului — descoperă cum poți adora o femeie pe a cărei bărbie se prelinge un fir de scuipat și de singe, cum doi îndrăgostiți pot să-și spună înfricoșătoare, dulci timpeni, coco-

animăția

Bun sos

Regia: Ion Gănescu. **Scenariu:** Ion și Benedict Gănescu. **Dese:** Benedict Gănescu. **Imagine:** Sandu Ștefan.

Bună parte din filmul de animație contemporan trăiește cu obsesia înfrângerii, reflex, probabil, al unui nejustificat complex de vârstă minoră. Acuză de superficialitate, animația o repudiază, în ultima vreme, cu deosebire vehementă. Riposta este un surplus de gravitate. Animația s-a problematizat. La Animafilm, contaminarea este, uneori, evidentă. Filmul fratilor Gănescu, ingenios grafic, prin geometrizarea formelor, comportă riscul incomprensibilității. «Bun sos» este o parabolă, cred, despre omenirea supertehnicizată, care, în expansiunea ei către cosmos, uită propria planetă. Intrăm sau putem intra în contact cu extraterestrii dar neglijăm semenii noștri și dramele pămîntene. Nu e rea istoria, chiar dacă nu cu totoul nostru, desenul n-a părut cu adevărat frumos plastic, dar, dificultatea în a înțelege filmul vine de la concentrarea mult prea aglomerată de simboluri grafice. De aceea, «Bun sos» riscă destul nu merită, să rămână un film nefinite. Vina, totuși, nu e a publicului...

P.R.

Pro sau contra

Justificată exigența față de neîmplinirea unui film cu pretenții, cu altă mără decât înseamnă de carte de viză a realizatorilor. În ciuda neîmplinirilor sale, filmul fratilor Gănescu este viu și personal. În grafică, inventiv în crearea formelor și miștură simbolurilor vizuale și bine animat. Am credință că revenirea realizatorilor asupra sa, într-un moment de inspirație, ar putea aduce acele grăunde de excepționale, care azi lipsind, filmul rămâne ratat.

B.T.R.

Confuzia vine din viziunea plastică (paradoxal, nu?) unde sînt încă multe nerezolvări și greutăți, unde linia nu are decît rareori tensiunea necesară. Dar, sînt convins, studiul ar trebui să adevărat, în continuare, atenție echipei.

I.M.

Pisica, iepurele și nevăstuica

După o fabulă de La Fontaine. Regia și scenariu: Horia Ștefănescu. **Animația:** Dan Dumitrescu. **Imagine:** Anca Barbu.

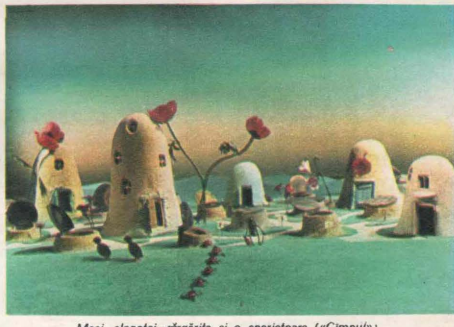
Cu nelcredere ascunsă în vocația filozofică a filmului animat, tress la clipa de unor, mișcarea curvată și coerență, la culoarea frumoasă și desenul elegant. E altă de puțin originalitate în filmul de animație, înclint simț: măsurile echivalează totdeauna cu o performanță și trebuie aplaudată. Ceea ce se fac în fata filmului lui Horia Ștefănescu, «Pisica, iepurele și nevăstuica». Respectiv pentru condiția acestui gen — care nu e alta decît divertismentul întîm unei o morală — clișeul în acest film un galon de nobilitate printr-o meserie de bună calitate. Tot preambulul fabulei este excelent, cu discordia aceea dintre neamuri sfîrșit și crime, persoana care se mișcă cu haz, au reacții spontane și acțiuni fulgurante. Preambulul se continuă firesc cu fabulă, năguri sars sprintră din fiecare cadru, așa încît densitatea gumei per centimetr pătrat de piculă este destul de ridicat.

I.M.

Cimpul

Regia și animația: George Sibiuanu. **Scenariu:** Renée Reggiani și Lucianțio Ruggeri. **Imagine:** C-Ńin Iscrucule.

La nivelul exigențelor primului contact pe care spectatorul-copil, foarte copil, îl are cu cinematograful de animație, la nivelul exigențelor unei cărți cu poezie, «Cimpul», lui G. Sibiuanu poate să placă integral. Primul lăsa poezie de respirație necesare recunoașterii personajelor, lăsa timp pentru ca micul spectator să identifice jucăriile văd pe ecran sau propriile sale jucării, cele de acasă sau cele din dorințele sale. Și, totuși, curge pe comentarii sonor, cîmpurile copioase permanente, toată în mișcare grafică. La acest nivel de exigențe ce se cere luat în considerare, avem de-a face cu un film din acele care ar trebui să ocupe



Maci, clopoței, gîrgărițe și o sperietoare («Cimpul»)

nouă sute din cele șase mii și una de seri ale copilului, pentru că restul de o sută una le-am rezervat poveștilor minunate, pline de fantezie, venă și haz, care aparțin altui domeniu decît filmul «Cimpul».

B.T.R.

Șoricelul și stridia

După o fabulă de La Fontaine. Regia, scenariul și desenele: C-Ńin Crismărel. **Imagine:** Rad Codreanu.

Și această coproducție are ca subiect o fabulă de La Fontaine. Dacă am crede însă că fabuliștii fac filozofie în fiecare vers, ar fi din partea noastră o prejudecată. Șnoralele acestea versificate, cu morală la sfîrșit, sînt bune dacă ălii să fugi la timp de ele. Deci, fabuliștii gîndesc încă medieval — condamnd un biet șorcel care și părăsește domiciliul vrînd să cunoască lumea — și uită că experiența este mama științei. Obșcurantist (îuși-o cu mama pîndă rigido) și casnic, La Fontaine eșuează cu morală lui în agorabote. Filmul lui Constantin Crismărel înfruntă handicapul cu mai puțină imagine. Prologul — după cum se vede, ca nu jază, improvizată conținea mai mult decît tema — este destul de banal și gaguri, nici n-ai ce să rițmezi. Doza de umor este mică, iar înșușirile desenului (intelectul eficient al lui) lăsuă loc pentru mai mult.

I.M.

Pirații cosmosului

Regia și scenariu, desene, animație: Mircea Toia. **Imagine:** C-Ńin Iscrucule.

Umbrela James-Bond-ului desenat de M. Toia în maniera satirică a revistei «Crocodyl» este singurul personaj care prezintă interes în aventura pe care ne-o propune filmul. Mai întâi, pentru că această umbră ne amintește că avem de-a face totuși cu un film de animație. Și apoi, pentru ca de ea sînt legate cele cîteva puține și anemice — gaguri ale filmului. «M-am întrebant meru cărei nevoi reale îi răspunde prezența filmului de pseudo-aventura, pseudo-poiștit, pseudo-western, pseudo-stintinc, senai și unicat, parodie sau din serios» — în producția unui studio pentru care un film slab e un lux, de vreme ce mobilizează același efort de producție ca și unul bun (sau mijlociu). Acolo unde marja «de serie» este și un produs de serie, iar înfrîntărea artistică echivalează prețul de cost scăzut, este firesc pentru asemenea filme o rațiune de întrebantare firească, cea comercială. Altfel...

B.T.R.

P.S. În această situație, ne vedem obligați să preferăm, la același nivel artistic, orice fabulă moralizatoare sau banda publicitară pentru, tipuri de filme ce-si au, cu puțin, o justificare utilitară.

documentar

Emotii

regia și scenariu: Mirel Ilișiu. **Imagine:** Paul Holban, Dorin Segal, Constantin Ionescu-Tonciu, Ștefan Fischer, Petre George.

Prima bucurie pe care ne-a făcut-o acest film este bucuria clișeului sfîrșit. Am văzut astfel aconcurări Enescu în care aparțin de filmat era spectator modest și indiferent, înclint ne temeam că se putea fiina numai așa. Mirel Ilișiu refuză să

accepte tiparele, refuză comoditatea. El pătrunde pe aise de serviciu a concursului și ne dă o doză bucurie, cu nimic mai redusă decît prima bucuria sincerității. Regizorul și echipa de operatori ferește imaginea înolte, surprind emoția manifestată spontan, nemăscată de lumina rampei. Emoția în gest (viziunea care și înălțare la neîfrînt minile, solista care-și cașcă caderea respirației), emoția în umblat (pași înclint, nesiguri, apoi pași brusce, hotărîți, pași color întorși victorioși și pași înfrîntor), emoția în contact cu obiectele (un pahar cu apă care trece din mîna în mîna, un instrument abandonat pentru o clipă, o ușă care se trîntește). În fine — bucuria muzicii, unică, solemă, prăgătită de mîinile și de clipa pe care acelea pe care le-a reținut pelicula. Spunea

Enescu: «Să vizezi în mod rodnic, să urmărești un vis activ — iată către ce trebuie să tindă un artist. Începutul acestui vis activ!» Îl consemnăm pentru istoria de mine a marilor solisti, filmul lui Mirel Ilișiu.

Virtuozi Cei trei B Cerul muz-muzica

regia și scenariu: Mirel Ilișiu. **Imagine:** Paul Holban, Petre George, Ștefan

Fischer, Constantin Ionescu-Tonciu, Dorin Segal.

Și celelalte filme dedicate Festivalului Enescu — anuntate în titlu — dovedesc propria optine a cineastului, strădania de a reflecta, nu doar de a ilustra cinematografic evenimentul artistic, încercarea meticuloasă de a pătrunde într-un univers particular, victorios muzic. Filmele acestea ne dezvăluie un regizor receptiv, rășcit de muzică dar refuzînd în același timp să se manifeste patetic. Mirel Ilișiu și-a produs, rămînd discret în umbră, să lege un dialog între confesiunea de creație a lui George Enescu și muzică. Cele trei filme devin o sinteză iubită între mîrturisirea

Pe meridianele muzicii

artistului, între lumea intimă a compozitorului și muzică care, în interpretarea virtuozilor, redevine atotputernică. Cinematograful ne oferă astfel posibilitatea nu numai de a vedea și a asculta. El explică, printr-o didactică muzicală, unii Bach, unii Beethoven, unii Brahms, unii Enescu prin cuvinte (rostiti fără nici o nevoie, dar cu necesară vibrație de Ion Marinescu). Muzică plus imagine plus gând — iată ce a vrut și ce a reușit Mihail Ilișiu. Și nu zădărnice, căci dacă glas strigător al sufletului, cum scria Enescu, trăiește din plin în acest film.

A.I.R.

Pe meridianele muzicii

*

Regia: Mihail Ilișiu.
Scenariu: Dan Negreanu.

În fine, o singură formulă de film lipsea din suita de pelicule inspirate de festivalul Enescu, pentru ca grupajul să fie atotcuprinzător: un film documentar monografic. În ordinea cronologică și nu numai, în logica a realizării, el este ultimul, dar filmul acesta îndeplinește funcția unei cărți de vizită, și ca atare poate sta în fruntea grupajului, în cazul unei vizionări în suită.

Ca orice carte de vizită, filmul este rezultat, firesc, al unei comenzi. În cazul de față din partea organizațiilor directoare la festivalului, răspund unor exigențe precise și multiple, atât în conținut, cât și în aparență. Și trebuie avut în vedere că o carte de vizită se oferă nu pentru a fi supusă unei aprecieri și unei judecări în sine, ci pentru a informa și a fi luată în considerare. Ce este festivalul Enescu, cine a participat la editia din 1970, de ce este conținutul din câte zone și din câte țări sînt participanții, cum au sosit acestia la aeroport sau la gară, cum a început, cum s-a desfășurat și cum s-a încheiat festivalul (în ordinea reală a faptelor, fără artificii de compoziție), cine a fost la tribună și în jur, cine a luat cuvîntul (fragmente foarte pe viu), cum s-au succedat etapele concursului și concertele de gala (fără pierdere de timp, fără ambianțe și senzații — e doar de la sine înțeles că festivalul s-a desfășurat în București), care au fost premii și premianți, cum s-a desfășurat festivitatea de premiere. Punct. Fără eșii așa mai departe, fiindcă o carte de vizită nu ueză de aproximativ, iar această carte de vizită este impresionantă, prin faptul că, desi de dimensiuni duble față de cele obișnuite, nu are nici un spațiu alb. Pe întinderea a două etaje (600 m public), într-un ring riguros, în așa fel încît comentariul explicativ de-abia reușește să țină pasul cu imaginea, se înșiră toate capetele de albe și toate titlurile care comun bazonul acestei importante manifestări culturale naționale și internaționale.

Este un film introductiv care, cum spunem, poate deschide o serată cinematografică-muzicală sau poate foarte bine sta, ca material prețios, în arhivă, orișicînd utilizabil. As fi vrut să spun că el poate fi și un bus mesager, pentru a purta departe faima muzicii noastre și a festivalului.

Val. S.

Marmura

*

Regia și scenariu: Titus Mesaros.
Imagine: Petre Georgehe.

O femeie coboară niste trepte croite într-un munte... Cîndva, regiștii Titus Mesaros a avut o metaforă tregilor în 4000 de trepte spre cer, încercînd și reușind — să ne ofere o imagine grăitoare despre lupta dură, două pe verticală, a oamenilor cu sfîrșita, la vremea de început a Hidrocentralei de pe Argeș. Ne-am bucurat să reînfrînăm motivul simbol al tregilor în creația documentaristică a tregilor Titus Mesaros. Nu asta, dar metafora acestuia are, meritu, gîrul realității. Acum, în «Mar-

mura», treptele conduc spre o carieră de marmură, și ea scîldată în trepte. «Seara» filmul (ca să nu spunem «marmura» filmului) o conferă oamenilor. Cel care scot și înalță, din stîncurile Terrei, această piatră solemnă și gravă, străbătută de nerururile vieții și ale morții. Oamenii sînt ei însuși, neconștienți, și tocmali de această firmă are adevăr. Îi vedem și îi ascultăm privind și comentînd o «ilustrată»: statura lui David «înalt», din marmură de Michelangelo. Gîndul lor este viu, spontan, nealterat de conveniențe. Și îl vedem, apoi, la jumătatea zilei de muncă, eșezat, pe blocurile de marmură pe care le-au răpit muntelui, mîncînd în tăcere. Cu gesturi simple, ei omeneșc marmura statului și cavouriilor ulterioare. Acesta este filmul: un contrapunct. De aceea nu e mai avea roșt emonajul într-un același cadru a unei cutii de conserve (cîmășă de la pinzuli marmuri) cu fotografia statului lui David. Ideea treceu ermapa.

C.C.n.

Ciclu Brâncuși

*

«Atelieru» și «Ovidiu».
Regia și scenariu: Pavel Constantinescu.
Imagine: Constantin Ionescu-Tonciu.

Ultimile două pelicule din ciclul Brâncuși l-au cerut lui Paul Constantinescu mai puțin dificilă decît primele, intrucît de data aceasta nu avea a se confrunta direct cu exigențele stricte ale filmului de artă (de analiză a unor opere de artă). «Atelieru» este în mare măsură și în mod justificat un raport în pasant, cu câteva imagini de bună calitate din atelierul care a apărut sculptorului. În timp ce «Ovidiu» este în întregime un documentar de filmare, filmul de artă este un document Brâncuși n-a apucat s-o realizeze. Filmul ne prezintă planșele proiectului și chiar o serie de studii de arhitectură, dar nu ne spune prea mult (în fraze precum: «era un sculptor cu totul deosebit» interesul și meritul informativ-cultural al acestor ample serii de documentare este incontestabil).

Val. S.

Sportul și școala

■

Regia și scenariu: Florica Holban.
Imagine: Paul Holban, Roman Chiriac.

Studioul «Șahia» execută, adesea, economii ale unor întreprinderi și instituții, și foarte bine face, deoarece filmul are o forță de convingere care nu mai trebuie demonstrată. Foarte bine a procedat, de asemenea, încredînd un subiect precum «Sportul și școala» Florică Holban, studiul fiind pasul necesar pentru subiectele prieluate de vîrstă școlii. Imaginea filmului sînt, de altfel, concludente: este bine, e necesar, e recomandabil să facem cît mai mult sport încă din anii primii tinereți, și ar fi bine, necesar, recomandabil să avem la dispoziție cît mai multe baze sportive adecvat amenajate. Astfel de filme însă suferă de o boală cronică: comentariul plin de egorisme, de fraze ufnlate, care, chiar dacă — sau tocmai pentru că — sînt rostite de o voce dură de copil au darul să ne trezească, braș, indoieli și neliniști...

C. C.n.

Val. S. — Valerian SAVA
C. C.n. — Călin CĂLIN
A.I.R. — A.I. RACOVICĂ
I.M. — Iulian MERUȚĂ
P.R. — Petre RADO
B.T.R. — B.T. RÎPEANU



Spațiul de oprire

Nu o dată, cu rotile scîrbind de frîna prea bînat, cel de la volan își face cruce în gînd și-și spune: «Am scăpat și de data asta!» Valabil, evident, numai în cazul în care Fortuna a avut amabilitatea să-i dăruiască și pe cel din spate cu aceeași reflexe prompte. Avînd de a face cu un sofer fințit, orice sofer bălînt va declara cu încredință că cel mai important lucru la o mașină care pleacă în cursă, este, oricît ar părea de ciudat, sistemul de frînare. Putem însă vorbi și de cei care vor argumenta afirmația cu datele pe care le expune Erich Nussbaum. Pe baza unor calcule științifice limid demonstrează imposibilitatea frînării instantanee. Pentru orice oprire, este necesar un timp de reacție pentru conducător și un al doilea timp de acționare a frînelor și de învingere a inerției vehiculului (acesta din urmă fiind în funcție de viteză). Pentru a concretiza acești timpi însemnă de fapt distanța, iar distanța la rîndul ei, dacă este tratată cu indiferență, poate însemna accident, pentru că oricît de bune ar fi reflexele celui de la volan, legile fizicii rămîin legi.

Vinovatii au cuvîntul

Fără divagatii, mergînd drept la tîntă, aspru, bărbătește, raportajul-reconstituire, al lui Ion Moscu a accidentului de pe soseau Constanta—Medgidia reface pas cu pas împrejurările și neglijențele care au

dus la tragicul deznădămint: doi morți, șoferul închin, un camion și un trailer făcute praf. Întrebările se înlanțuie logic și eficiente, odată cu ancheta întreprinsă de organele militare: «ce clăta noaptea la drum, fără semnalizare luminoso-fonetică, de care s-a izbit camionul? Parcurgem în imagini elocvente un filmier al nepăsării și irresponsabilității, al spiritului birocratic al unor oameni și al unor întreprinderi. Justificările lor sînt false; ce un om al legii obiectivelor le surprinde intențiile de așa scundă, sub ploaia de vorbe, culpabilitate. «Dar șoferul? De ce nu încercă să frîneze chiar în ultima clipă?». Șoferul, alături, schînd un plîns nervos, nu și mai amintește. Mai amintește poate care au fost ultimele cuvinte schimbate cu șoferul? — Nu discut încălțînd cînd sînt la volan — ascunde morocănos și aspru vinovatul cu circumstanțele atenuante. O însingurare durmănoasă, desti justificată, planșată ca o fatalitate asupra acestor ultime momente de viață, cu altă precizie și finetă psihologică surprinse post-factum. E mai mult decît un film de circulație rutieră, e un film de circulație umană, de tristete și neputință, clipă de artă, deci adevăr: semnat Ion Moscu.

Combustibil interzis

Asta da, pilulă moralizatoare. Conșcî, amuzant desaturat, pe ideea conducătorilor care lea mult, auzind departe... Opreți în ceruri. Găgii e simplu, inteligibil: vinul înroșește năsele șoferului și îl transformă într-un termometru de măsurat alcoolul. O amintire alteră, amestecînd comicul cu tragicul, exact în dozaajul în care își face efectul.

scuzați, vă rog...

pragul

Luati loc, aniversarea a trecut, 75 de ani, de 3 ori 25, o viață sau 2 cariere împlinite frumos, cită strălucire, cît faze, atîtea umbre atîtea cărări, multe vorbe, unele scrisse, cernale, altele în vînt, rădăcini, rădăcini, ploii plouate, zăpezi zadarnice...

* Numele proprii nu sînt realitate, sînt simple proiectii imaginare ale propriilor realități, de altfel ca tot restul.

luzii cojite, ciorapi cîrpiți, vise înmulate cu 126.114.909, coșmarul unei nopți de vară și de toate zilele, o Viață de Maupassant, în cîminte fide doamnei Bovol, și tu și voi, sînteli în prag, trecuți fără teamă, un pas mic și vă așteptați dincolo, aici sau în lîună, un nou pătrar de vecac... nu fiți defetști, colegi, nu e ultimul, 2001... 2002... vitezele cresc, cereți din

time
sign
Că
acul
ghe
inter
în d
imag
celui
obi
a rî
năci
pe
recu
cel a



VA RUGĂ SĂ NU MURĂ

*Filmul
de
circulație,
un film
necesar,
un film
de văzut
cu atenția
mărită!*

Gândiți-vă la...

Sînt și cazuri cînd cineastul nu se mulțumește să fie un corect executant al temei de circulație date. Ion Moscu de pildă, în «Gîndiți-vă la mutarea următoare, dovedește că filmul comandă se poate face și cu fantezie. Ideea sa de a compara jocul de sah cu jocul mult mai grav al circulației rutiere este ingenioasă. Că în orice joc de sah, pe stradă ori pe șosea avem imprvizibilele safturi ale calcului, ca și în sah banda de asfalt cunoaște mișcările neprevăzute ale neobișnuitelor sale peste 100 km/sînt nu de puțin ori fatale), și tot ca în sah, regele (fericitul stăpînitor al automobilului) trebuie să aia să stăpînească regina (numinată mașină). Ca unul dintre numeroșii pionii (adică pietoni) care străbat zilnic străzile, am urmărit cu atenție lecția de circulație predată de Moscu. Morala ei evident: în viața de automobilist sau de pieton n-ai voie să te joci cu mutarea următoare.

Depășirea și fortuna

Depășirea este o chestiune de orgoliu. Umilit sau măgălin. În orice caz la o depășire orgoliul a doi conducători intră în joc. Se pune însă întrebarea: «Cînd de joc este jocul?» Din nou părerea pînă de curaj a celor de la volan pare să se bazeze pe reflexe. Părerea celor care au făcut filmul însă (regia G. Morav), este mai puțin meteforică. Jocul nu există. La rușea volanului nu se poate pierde decît o singură

dată. Deci, soferi, asigurați-vă, semnalizați: și angajați-vă, sau nu vă angajați în depășire, destul de a vă angaja nu vă obligă să și depășiți. Credeti? pe cei ce vă vor binele, mama vitregă a soferilor este Fortuna. Cea bună se numește Prudenta.

Prudenta nu are vacanță

Concediu, vacanță, munte, mare, irezistibilă atracție a personajelor zgometos colorate, strident sonoritate, ca să vădă tot omul ce bine e să te recrezi... «Prudenta nu are vacanță» de Gh. Morav nu scapă de poncele, aceleasi cadre convenționale imbieltoare ca să justifice graba cu care se avîntă unii spre odihnă, periclitîndu-și viața lor și a familiilor lor. Scurs, convînștor, accidentul fatal te pune pe gînduri. Dar și usurîta cu care divanhează uncoi autori pe imagini zblînte de dans. Nu, n-au rost aici parantezele așa-zis spectaculoase, electul e departe de cel scontat: veselia pe care o vădăm și moartea care ne pîndeste. Ne-ar fi multumit cu mult mai mult comentariul sec și prin asta dramatic, pe imaginea totilor mașini sfărîmate invîlîndu-se în got: «Intru ei vacanța s-a sfîrșit înainte de a începe».

Semnalizarea rutieră

Ar fi nedrept să cerem unui astfel de film să fie altceva decît își propune. Adică



Unde se joacă copiii dumneavoastră?

Filme-placat sînt un fel de cărți cu poze pentru adulți. Fantezia nu are voie să tulbure claritatea, precizia, concizia ideilor-morale. Un film-avertisment de genul amăme, aveți grijă unde se joacă copiii voștri primejdii în plîndesc la tot pasul, trebuie să arate asta și altă. Tema devine idee, ideea-subiect, într-un asemenea S.O.S. film. Dar regizorul pierde multă vreme cu descrierea minusculei a tandrele fetițe fată de păpușă și — Indusolat de gesturile e materne — uită să strecoare spaima care ar trebui să ne taie nouă, mamelor, respirația. Camionul ce se pregătește de plecare exact cînd fetițe vrea să se adăpostesc sub umbra lui păpușă, e arătat

altceva decît un corect film de educație rutieră. Autorii sînt vor să ne învețe, temeinic dacă se poate, pe noi automobilisti sau pe noi pietoni, însemnările semnelor de circulație. Pentru a face acest lucru ei nu se feresc de tonul didactic, de accentele instructive. Limbul semnelor, de pe fațete sau de pe asfalt, ne este astfel descis-



De data asta este trucul

frat, dacă nu-l știam, sau repetat, dacă ne mai înfîlșăm cu el. Aparatul de filmat este de data asta un personaj cumințe și ascultător care înregistră tot ceea ce este necesar fără nicio mișcare de prios. Poate că lecția despre semnalizarea rutieră pe care ne-o dă pe peliculă regizorul Dumitru Done putea să fie mai ingenioasă. Dar chiar în monotonia ei, în stereotipia imaginii, ea servește cauza.

doar în cîteva cadre neutre, ritmul e desilnat, primejdia nu ne îngheta sufletele. Exact în momentul care ar fi trebuit să devină culminant, operatorul taie, stîngaci, imaginea, multumindu-se doar să ne asigure în comentariu, cine știe ce s-ar fi întîmplat dacă nu revenea, la timp, mama. Un deus ex machina forțat, care micșorează efectul psihologic, deci moralizator asupra mamelor ce-și lasă copiii singuri. Nu zic că ar fi fost necesar să se reconstituie un accident, dar cred că așa cum e conceput, filmulețul nu ne convinge de gravitatea drobului de sare ce amenință capetele micuților noștri.

dine, în faptul zorilor, în fapt de apus, caft cotidian, cu coaste, cu umeri bărbatești, fluierat în carac, 11 metri, fluierat în templu, 3 x 11 m/sec. Nimeni la cîrmă, înaintași la tușă, buetru duș poartă, gooli f, f, film, fotbal, lumea începe cu f, lumea sfîrșește cu f, gooli, înainte și după ecran, fu urgent cu primul tren, direcția cunoscută, destinația indiferentă, să nu ne facem probleme, cine mai are răi. Scrie, adică Părele cu apă, tusea seacă, canarui și marele, prea mi cad pe un lighian atît de mare, Barbăcot-Păcăla, parametri proiectei, proiecte parabolizate, pietoni pasageri prin subterane cau-

Mircea MUREȘAN

...și
difuzarea
e o
artă

CE VOM VEDEA ÎN



Cea mai frumoasă poveste a tuturor timpurilor
(«Romeo și Julieta»)



Una din cele mai
gigante monturi
din istoria filmului
(«Waterloo»)



Una din marile fresce istorice ale Angliei
(«Cromwell»)

În liniile lui mari, repertoriul anului 1971 a fost pregătit încă din 1970 și, pe măsură ce se vor mai selecta și achiziționa alte filme, el va fi completat. Dar atât prin numărul cit și prin valoarea lor, filmele de care dispunem la acest început de an formează scheletul repertoriului pe anul în curs. Am pornit de la ideea că spectatorul de azi nu mai merge doar la cinematograf, ci își ia dreptul de a merge la cinematograf numai dacă știe că are de văzut un film. Nici o vedetă mare nu mai salvează astăzi un film dacă filmul propriu-zis nu interesează. Indiferent dacă e dramă sau comedie, muzical sau de problemă socială, filmul își atrage spectatorii dacă răspunde condiției de a fi un film bun. Astfel că în alcătuirea repertoriului nu ne-a preocupat altă idee de a selecționa anume categorii de filme, ci în special de a putea programa cu precădere filme bune și foarte bune.

O simplă enumerare — fără preocupare de gen, școli etc. — vorbește, credem, destul de elocvent.

Vom vedea deci:

● **ROMEO ȘI JULIETA**, cea mai frumoasă poveste de dragoste a tuturor timpurilor. Filmul lui Zeffirelli va fi difuzat încă în primul trimestru al anului. Este cea mai recentă versiune cinematografică a nemuritoare capodopere shakespearice. Franco Zeffirelli este de altfel cunoscut la noi prin «Femeia îndrăgăstă vizionată în 1969. Pentru prima dată, Romeo (Leonard Whiting) și Julieta (Olivia Hussey) au vârsta personajelor indicate de Shakespeare. Succesul enorm de care s-a bucurat în toată lumea l-a creat popularitate.

● **FLOAREA SOARELUI**, coproducția sovieto-italiană, realizată de Vittorio De Sica, având ca interpreți pe Sophia Loren, Marcello Mastroianni și Liudmila Savienko, va însemna cu siguranță un moment din viața spectacolului cinematografic al noului an ca și...

● **BĂTĂLIA PENTRU ALGER** — o coproducție de astă dată italo-algeriană în regia lui Gillo Pontecorvo. Filmul a fost premiat cu «Leul de aur» la Festivalul de la Veneția și este socotit drept unul dintre cele mai convingătoare filme politice.

Ne vom întâlni cu doi mari actori, Peter O'Toole și Katharine Hepburn, într-un film ca

● **LEUL ÎN IARNĂ**, realizat anume pentru ca ei să ofere un recital actoricesc pe o temă de amploare shakespeariană. Filmul a fost distins cu 3 premii Oscar în 1969.

Seria marilor filme va continua cu:

● **CRIMA ȘI PEDEAPSA**, ecranizarea romanului omonim al lui Dostoievski, în regia lui Lev Kulidjanov.

● **GRAND PRIX**, în regia lui John Frankenheimer, cu James Garner, Yves Montand, Toshiro Mifune — distins cu trei premii Oscar;

● **CORTUL ROȘU** — coproducție sovieto-italiană, cu Claudia Cardinale, pe tema celebrei expediții în dirijabilul spre Polul Nord a generalului italian Noblie;

● **BUNĂ SEARA D-NĂ CAMPBELL**, coproducție italo-americană, în regia lui M. Frank, cu Gina Lollobrigida;

● **FLOAREA DE CACTUS**, după piesa cu același nume a lui Barillet și Gredy cu Ingrid Bergman, Walter Mathau și Goldie Hawn, pentru care tină actriță Goldie Hawn a primit premiul Oscar 1969, pentru cel mai bun rol secundar.

Doi mari comici Bourvil și Louis de Funès s-au întâlnit în



JEAN GEORGESCU

ACTOR: «Țigăncușa de la iatac» (1923), «Milionar pentru o zi» (1924), «Năbădăile Cleopatrei» (1925), «Maiorul Mura» (1927), «Așa e viața» (1928).

SCENARIST: «Milionar pentru o zi» (1924), «Așa e viața» (1928, cu Marin Iorda), «Se potrivește» (Ca Colle- 1933), «O noapte furtunoasă» (1942), «Visul unei nopți de iarnă» (1946, cu Tudor Mușatescu), «Două lozuri» (cu Gh. Nagy și Aurel Miheles), «Mofturi '1900» (1964), «Pantoful Cenușăresei» (1968, cu Alex. Culescu).

REGIZOR: «Milionar pentru o zi» (1924), «La Miniature» (Miniatura — 1932) «L'heureuse aventure» (Fericită aventură — 1935), «Les compagnons de St. Hubert» (Prietenii Sf. Hubert — 1937), «O noapte furtunoasă» (1942), «Visul unei nopți de iarnă» (1946), «Petrulul», «Pădurile» (1949 — documentare), «În sat la noi» (1951 — cu Victor Iliu), «Arendașul român», «Vizita», «Lanțul slăbiciunilor» (1955), «Directorul nostru» (1955), «Lanterna cu amintiri» (1963), «Mofturi '1900» (1964), «Pantoful Cenușăresei» (1968).



Regizorul Jean Georgescu stă de vorbă cu elevul și prietenul său, regizorul Savel Stiopul.

LUMEA

nu mai știe să ridă!

Savel STIOPUL: Maestre Georgescu, am avut șansa să vă fiu student, apoi asistent, și acum am cinstea să mă număr printre prietenii dumneavoastră. Vă cunosc aproape de-o viață. V-aș întreba, de ce iubiți atât de mult filmul?

Jean GEORGESCU: Nu știu; îmi plăcea încă din Conservator. Era poate voga imaginii în mișcare... Mă simt foarte bine la cinema și făcând cinema. Când văd un film, uit repede de preocupările meseriei și devin spectator. Un spectator total.

S.S.: Nu înseamnă toate acestea că filmul corespunde unei nevoi cu totul personale de autoexprimare?

J.G.: Probabil. Într-adevăr, la mine predomină vizualul. Citesc o carte, îmi rămân doar imaginile. Nume, străzi, le uit. Altul reține tocmai asta. Mie îmi place enorm să merg, să privesc. Sînt un mare hoinar. Îmi place să văd străzile, cum se construiește ceva, îmi place să văd oamenii, cum gesticulează, cum sînt îmbrăcați.

S.S.: Eu cred că mai există și un alt fel

de realizator, cel la care predomină partea dramatică, povestea, literatura. La autorii de acest tip, întrucîmparea filmului apare pe parcursul realizării.

J.G.: Pentru mine filmul e gata o dată cu decupajul. Îi văd pe de-a-ntregul în minte înainte de a-l vedea pe ecran. De aceea sînt, poate, alt de pretențios la realizare.

S.S.: Cred că asta e primul lucru pe care l-am învățat de la dumneavoastră: rigorea și respectarea imaginii inițiale, mental elaborate. Unii, neînțelegînd o asemenea struc-

tură filmică, sînt tentați să vă considere un maniac pedant, un exagerat.

J.G.: Ce e drept, mi se întâmplă uneori să fiu sfîcîțat de cei din jur, cînd persist în obținerea unui anume lucru: «Lăsați-mă în pace, ce vă chinuți, e foarte bine!» El nu pricepe că aici îmi joc eu toată viața mea; dacă reușesc sau nu, doacă-mi lase sau nu, fie și un detaliu, toată viața mea personală e în joc.

S.S.: Cred că o asemenea profunzime a filmului, pînă la detaliu, înseamnă de fapt

*Un scenariu
e
mai degrabă
o confesiune
vizuală
decît
o reconstituire.*

*Dacă reușesc
sau nu
un detaliu
de film
e în joc
toată
viața mea.*

și un anume fel de a scrie scenariul, apoi decupajul. Fiecare realizator are un fel personal de a intruchipa viitorul film, foarte diferit de felul de a imagina al literaturii. Iată, la mine predomină memoria afectivă. În funcție de ea imaginez partea vizuală și sint coduri mai puțin de comportamentul cotidian, de reminiscențele acestuia. Cred că, vizual vorbind, acțiunile mai degrabă eu însuși, condus de plasa propriilor mele sentimente. Iar expresia vizuală corespunde acestui fel personal de a imagina acțiunea. Un scenariu pentru mine, e mai degrabă o confesiune vizuală, decât o reconstituire. Poate e mai ușor așa...

J.G.: Ușor cred că nu e pentru nimeni. Mărturisesc că eu am foarte mari greutăți când fac un scenariu, un decupaj. Când mă duc pe platou, dau impresia că totul e foarte simplu, că-mi vine ușor. Dar ceea ce ajunge pe platou, e rezultatul unor chinuri teribile. La realizare, în schimb, nu prea mai am probleme. Nu-mi place lipsa de logică. Chiar în cea mai teribilă lipsă de logică creșterea există o logică.

S.S.: Repetați într-adevăr, mereu aceasta lăcură sau pe platou. În special referindu-vă la genul comediei cinematografice al cărui entuziasm știți. Pretindeți mereu logică, rigoare.

J.G.: Comedia e ceva foarte special și foarte greu. Cel mai important este scenariul. Trebuie să știți să-l întocmiți. Totul trebuie să fie calculat.

S.S.: Nați făcui niciodată dramă. Vi se pare o problemă încă discutabilă astăzi, delimitarea rigidă dintre dramă și comedie?

J.G.: Nu mai este cazul. Că în teatru, când o comedie poate face foarte bine dramă fiindcă simte comica și astfel nu înțelege: simte ridicolul. Să nu faci rău, că binele iese singur la iveală — iată o axiomă pe care o propun.

S.S.: Ce înseamnă să eșimiza comul?

J.G.: Comicul izvorăște din felul cum îți trăiești viața, cum treci prin viață. Să vezi, să te bucuri, să te simți bine, chiar dacă ai și necazuri. Să nu uși să rizi. Chiar, a spune, să te simți comul. Să ai senzația comicul personal. Un om care zîmbeste e marele tînar. Omul mincax interioar, otrăvit, îmbrîtinește. Multu spun: e la te uita la Georgescu, mereu tînar! A sta fiindcă zîmbesc, răspund totdeauna cu o glumă. E mai bine, mai ușor așa. Din plăcere nu nevesti același lucru cu un scenariu. Nu te înțelege totuși lumea cînd citește. Trebuie să aibă o dispoziție specială. Nu se poate scrie totul în text. Trebuie să și subînțelegi, să-ți imaginezi. Efectul iese din nuanță sau din nerespectarea nuanței. Asta ne-uș învîșat pe noi, cei vechi, filmul mut, comedia americană. Totul depinde de perfecțiunea excepției. Dar și lumea are mai doritoare să rîdă, lumea comedia. Am impresia că astăzi, lumea nu mai ține să rîdă. Sint atîtea lucruri de care ne putem bucura. Dar nu! Lumea e gata să plîngă din te miri ce.

S.S.: Credeți că filmul este astăzi o artă necesară, corespunde cu precădere nevoilor epocii?

J.G.: Crede că cinematograful e iubit mai mult de oamenii tineri. Aici gîlesc mai multă viață, aici alfi lucruri noi. Oamenii mai în vîrstă sînt sedentari, se deplasează mai greu în cinema, mai albe de cine la televizor. Imediat, eu nu am televizor. Urăsc sedentarișmul.

S.S.: Fiindcă veni vorba despre tineri și preferințele lor, ce accepție dăți termenului ait de utilizat de «film modern»?

J.G.: Sint foarte atent la ceea ce se denumește «film modern». Sint epoci cînd producătorii pierd și atunci lasează altă modă. Așa numitul cînd-vîrteț de exemplu, nu s-a realizat decît foarte rar. Totdeauna trebuie să aranjezi cîte ceva, și atunci nu mai e cînd-vîrteț, iar interuși real pentru acest gen de film apar foarte rar și numai în cazul cînd nu se observă intervenția. Aceșei e situația și cu filmul erotic. Mode din acestea au fost multe și au trecut. Ceea ce rămîne e filmul profund realist, realist în substanță.

S.S.: Opera de artă cinematografică ar fi deci un fenomen prea puțin frecvent.

J.G.: Chiar un fenomen de excepție, deși în fiecare film făcut cu cît de cît aplicație gîsești o scilipire, un moment de artă. E foarte greu în cinema să se facă artă. Arta presupune perfecțiune. Or, în cinema, depinzî de prea mulți factori. Cred că cinematograful e mai curînd un spectacol, o artă a spectacolului. Arta poate fi numai o imagine finită și nerepetabilă, un tablou, o compoziție, o poezie. Teatrul poate fi doar

unei artiști, pentru că nu poți presupune, realist vorbind, că e posibil ca în fiecare seară să se reproducă fenomenul artistic realizat o dată. Filmul, de asemenea, e firesc să fie unei artiști, cel mai adesea însă, parte din imensa producție a industriei cinematografice. Iată, în «Sunetul muzicii» — un mare succes. M-am întrebant, ca și alții, de ce. O povestire banală, melodramatică, totul deja văzut. Dar, plin de sentimente frumoase pe care le dorește fiecare, de copii frumoși, de cîntece, muzici, castele. Cu un pom de iarnă, globuri, steluțe. Se uita totuși la place. Poate cîteva zile e un copac uscat, pe care îl azvîrlă. Astfel de filme îți plac, te distrezi și le uși. Sigur că nu sint artă. În meseria noastră realizăm adesea de rar o operă de artă adevărată.

S.S.: La acest nivel de exigență, care ar fi filmul dumneavoastră de artă?

J.G.: Filmul acela ar fi «Lanțul silbiciunilor...» Cred că e un lucru la care am pornit cu ideea de a face ceva de bună calitate și am reușit în mare parte.

S.S.: Sinteti nedrept față de celelalte schimbări, «Vizita», care, după mine, e un gluvăv de artă cinematografică. Ca să nu mai vorbim de «Directorul nostru».

J.G.: Acolo am avut și norocul să lucrez cu niște actori formidabili. În ce privește «Vizita», vedeam de fapt, un alt gen de personaj în locul celui interpretat de Birlic. Dar am făcut un compromis pentru public.

S.S.: Cînd faceți un film, vă gîndiți la cel care va plăti biletul de intrare?

J.G.: Numai la el. Afară de cîteva mici amănunte pe care le fac pentru mine.

S.S.: Cum arădăți viziunea unei lumi care nu e cea reală, cea în care trăim, ci a dumneavoastră proprie, cu pretențiile omului de casă?

J.G.: Amestec ce doresc eu cu ce se cere.

S.S.: Faceți compromisuri?

J.G.: Fac. Fac compromisuri în favoarea spectatorului.

S.S.: Vă supără că faceți compromisuri sau e ceva necesar?

J.G.: E necesar.

S.S.: Ați face un film în care să nu existe nici un compromis?

J.G.: Aș face... Aș vrea...

S.S.: Ar avea aceeași audiență?

J.G.: Nu știu. De vreme ce nu am făcut, nu știu. E un risc, dar mi-ar place să încerc.

S.S.: Cînd sinteti pe platou, ce atrage în deosebi privirea aparatului dumneavoastră de filmat? Ce vă interesează?

J.G.: Pornesc mereu de ideea că aparatul nu vede că teatrul, dintr-un singur unghi. Asta schimbă totdeauna totul. Aseara personajelor, a obiectelor, aspectul logic real. Cîștigi în primul rînd aspectul de realitate. Apoi, dacă mi s-a dat în mînă un aparat de film, umblu eu după actori: sint curios. Nu-l las pe actori să umble pentru aparatul meu. Intru și sub masă dacă e nevoie, pentru că vreau să văd. Vreau să văd de aproape ce gîndeste eroul, vreau să-l văd și de departe. Vreau să văd tot, și mai ales ceea ce se ascunde ochilor mei, dincolo de personaje, de obiecte.

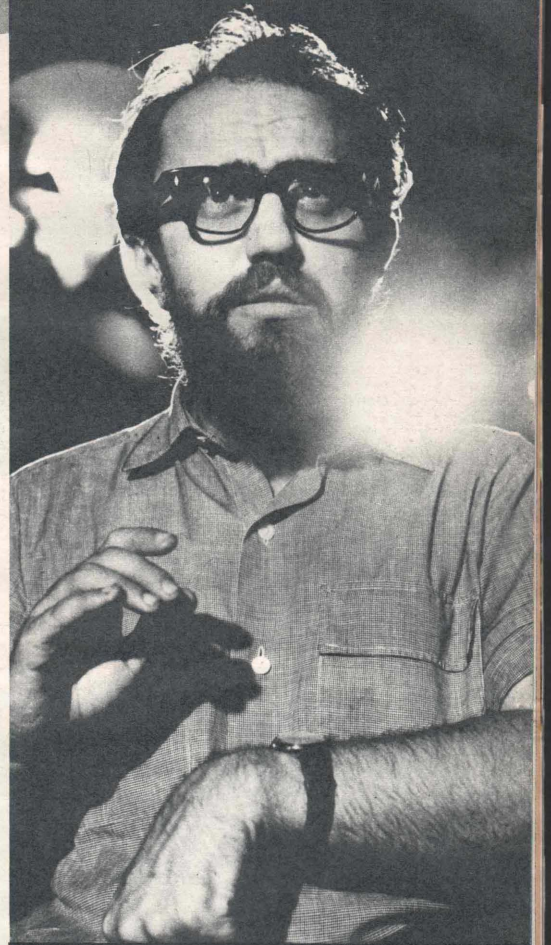
S.S.: Nu faceți, deci, o punere în scenă specială pentru aparat? Intreb asta, fiindcă în ultimul timp eu practic un dialog, mai ales prin mișcare, între cameră și personaje, obiecte. Caut să obțin o expresie pur filmică, pe care, de sine înăl, cred că o obțineți și dumneavoastră, doar că pe altă cale.

J.G.: Da, pe altă cale, pentru că eu nu fac punerea în scenă pentru aparat, ci pentru situație. Aparatul s-a văd așa cum este. Consider că în film convențiile sînt aproape inadmisibile. Vreau să spun la care convenții ale raportării la lucrurile la aparat, comparabile cu cele ale teatrelor (vorbirea la spectator, asezarea mobilierului etc. scenă).

S.S.: Se confundă unuși stilul cu ceva mult mai rar și mai prețios, cu ceea ce lumea persoar a autorității văd așa cum este o trăiește și o exprimă prin opera sa. Cred că opiniile formulate mai sus sint chiar cele ce duc la puritatea stilului dumneavoastră, riguros și monștrios, și același timp reprezentăți și felul dumneavoastră propriu de a vedea.

J.G.: Nu știu prea bine ce înseamnă felul meu propriu de a vedea. Văz eu tot felul de lume, am trăit tot felul de bucurii. Mi-a rămas cîte ceva... Cu toate defectele lor — iubesc oamenii: cu toate greutățile ei — iubesc viața. Da, îmi place să trăiesc... Dar, tot ce e în ea, începînd chiar cu viața, e doar provizoriu.

Convorbire consensată de Savel STIOPUL
Foto: A. MIHAILOPOL



SAVEL STIOPUL

SCURT METRAJE: «Bogății ascunse» (1953), «București, oraș înflorit» (1955), «Amintirea unei artiște» (1957), «Școala muncii» (1958), «Frumosul ne însoțește pașii» (1959), «O călătorie în țări nemaipeomente» (1961 — film de păpuși), «Flăcăul și focul» (1962), «Contrapunct în alb» (1964), «Cu acul și ața» (1965), «Stăpin pe sine» (1967), «Zborul în alb» (1968), «Echipajul» (1969), «Triumful performanței» (1970).

LUNG-METRAJE: «Cu fața spre public» (1956), «Aproape de soare» (1960), «Anotimpuri» (1963), «Ultima noapte a copilăriei» (1966).

cinéma

**NATHALIE
DELON**

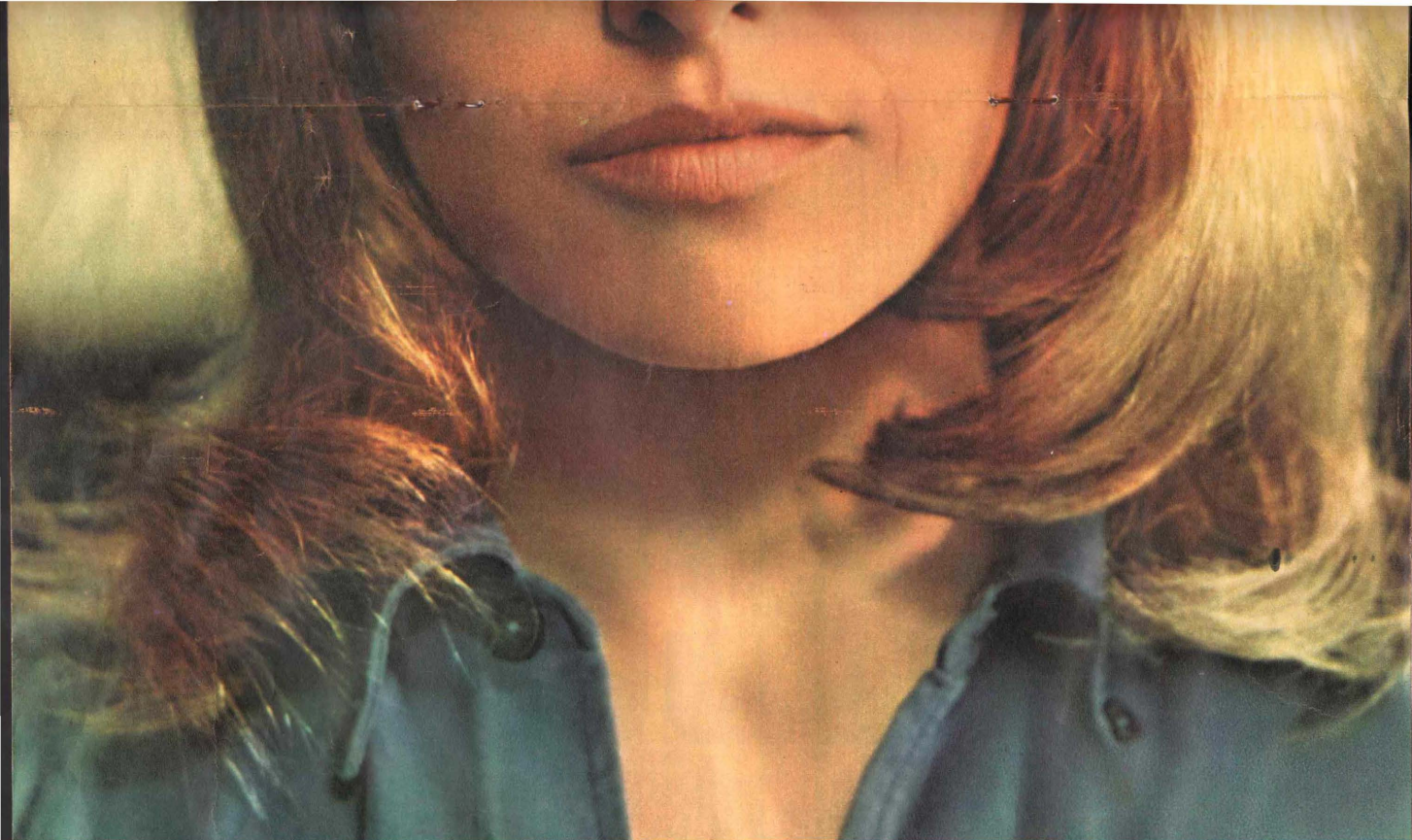


Foto: UNIFRANCE

propriul ei Pygmalion

Nathalie Delon este considerată astăzi una dintre cele mai originale figuri ale ecranului francez. Aceasta pentru că ea nu face de loc «jocul de-a vedeta», cunoscutul joc al propagandei în jurul unei actrițe, menită să pună în lumină niște daruri, să nu le zicem de supra-om, ci de supra-femeie. Vedeta este, într-un fel, un aspect al model, epoca noastră trăind, mai mult ca oricare alta probabil, sub imperiul modelor, chiar dacă fiecare nouă vibrație pe firmamentul social are grijă să-și ia un nume care să nu amintească sau chiar să combată ideea de modă.

Lansarea unei vedete este și ea deci, în cele mai multe cazuri, un aspect al model. Și cu rare excepții — când moda rămâne în urmă iar vedeta reușește să devină într-adevăr o actriță și își stabilește locul, își afirmă personalitatea căpătând, cum s-ar spune, cetățenie parnasiană — celelalte se duc odată cu moda, scoase de pe firmament de alte mode.

Nathalie Delon are curioasa particularitate a unei femei care s-a impus împotriva unui sistem de

lansare, împotriva trambulinei pe care i-o oferea condiția ei de soție a unei celebrități cinematografice, precum și o înfățișare care răspundea etaloanelor. Ea s-a impus împotriva indifferenței fostului ei sot, împotriva ideii de perfecțiune fizică (vorbind despre sine cu o obiectivitate și o lipsă de menajamente destul de rare la urmașele Evei și inexistente la vedete). Nathalie Delon este produsul propriei sale voințe; Nathalie Delon este propriul ei Pygmalion. Cu fiecare film își analizează progresul artistic. Și în timp ce valoarea ei cinematografică se măsoară în cota la box-office, actrița începe să-și adâncească profesiunea, audiază mari actori, ia lecții pentru a se perfecționa, își consolidează instrucția generală, își statornicește independența și existența artistică și nu-și placează încrederea decât în ea însăși, alături de un alt sentiment care n-o părasește nici o clipă: neîncrederea în ea însăși. De aceea, poate, toți gazetarii care au stat cu ea de vorbă și toți criticii care au scris despre ea din filme, au simțit că au în față nu o vedetă, ci o personalitate.

După ce ai trecut de portarii și secretarele Academiei, drumul spre profesorul Miron Nicolescu abia începe. Ședințe, simpozioane, audiențe, comunicări, oaspeți străini, teze de doctorat, colaborarea la revista, învidiată, «Argeș», televizorul, activitatea de savant, acea tinăra populație a familiei care se cheamă necești — iată numai câteva motive apte să îngroașe speranțele oricărei reviste de cinema, chiar dacă ea își spune «de cultură cinematografică».

...Pentru ca într-o seară, mai firească decît ai fi putut bănuși, să te trezești, mai firesc decît ai fi putut spera, în fața unui spectator, al cinematografului dar și al tău. Ce-ai vruți să-ți ceri? Păreri despre film? Amintiri? Doriște? Toate aceste vorbe și te par deșertăciuni, pentru că ele presupun de obicei din partea subiectului fie o oarecare desprindere de arta filmului, fie o prea pasionată apropiere de ea. Academicianul Nicolescu este un spectator ideal, echilibrat. Nu-i vom putea cere, față de film, uimirea pe care ar avea-o față de matematicile superioare, să zicem, colegul său René Clair de la Academia Franceză. Pentru d-nsa, filmul e activitate umană, intelectuală, artă și știință a secolului XX și a eternității în același timp. Un film e nici mai presus, nici mai prejos decît o carte, o simfonie, o teoremă, o experiență de biologie, o ipoteză arheologică: este un termen în această lungă serie a umanității victorioase: a scoate filmul din această serie ar fi nici-a-l exalta, nici-a-l umili — ar fi amîndouă aceste lucruri la lume: forțarea firescului... Întrebările pregătite cad, deci, neputincioase, notabil devine inoportun, vom asista la o discuție fără stilul pe care Dumnezeu știe cum vom mai reconstitui-o vreodată...

Ceva mai adevărat decît adevărul?

Primele filme văzute? E greu să le stabilim. E mai ușor să vorbim de primele filme remarcate, de atmosfera în care au fost văzute, de aerul acelei epoci. Paris, 1925-1926, un cinematograf ciudat, pe strada Ursinelor, un fel de Cinemată în sensul de azi. Invasia vedetelor, lumea preîntind un zîmbet mai mult decît o inovație, și deodată un asemenea straniu cinematograf de fanatici și un zîmbet mai trist și mai adevărat decît celelalte, și un nume nou într-un rol, Greta Garbo, și un titlu, «La rue sans joie»... Povestea filmului acela... Ce aducea el nou? Era o capodoperă? Nu neapărat. Era triumful unui nume? Nici asta. Era un film, unul din acele filme în care seriozitatea autorului (Pabst) și a vedetelor aveau să se unească fericit. Unul din acele filme pătrunse de adevăr și conștiință, care aveau să rămîna caritate pentru capodopere.

Alte filme, Jannings, Chaplin, Gérard Philipe. Acești cineați, vizitați și azi, uneori, în drumurile la Paris. Cinematograful «Selecta» din București în anii interbelici. «Roșu și negru» cu Mario Bonnard, părăsit după seria a doua pentru că se îndepărtase de romanul rămas prea viu în mintea cititorului lui Stendhal. Același film, cu Gérard Philipe — acceptat. Era mai fidelă ecranizarea sau era mai depărtată lectura? Dar în fond ce-i ceream unei ecranizări? Adevăr față de originea literară? față de viață? față de spiritul autorului? sau față de spiritul vieții? De ce «Blow-up», în fond și el o ecranizare, devine o culme a filmului din toate timpurile? Pentru că în el se întîlnesc spiritul cărții, spiritul regizorului și spiritul epocii? Sau pentru că adevărul său este atît al artei, cît și al vieții? În fond (cine spunea asta? Anatole France?), «există ceva mai adevărat decît adevărul, și acest adevăr este frumosul». Ce înțelegem prin «frumos», în această accepție? Toc adevărul este cel mai frumos. Filmele neorealiste nu ne arătau o lume prea frumoasă, dar ele ne făceau să simțim această lume, să ne integrăm în această lume. Uneori ai impresia că

Romulus Rusan întreabă:

iubiți filmul, miron nicolescu?



«Blow up»?
m-a mișcat ca o operă
shakespeariană

Tehnica?
nu de sonor
sau de ecranul lat
depinde gradul de artă
al filmului.

știi mai multe despre italieni decît despre proprii tăi concetățeni, decît despre strada propriului oraș, tocmai pentru că acest cinematograf îți dădea senzația participării. Era un cinematograf care infirma prejudecări. Mai rămîn italienii, după «Rocco...», poporul de boemi incurabili a cărui imagine ne-o creditașă legende și canțonetele? Neorealismul a fost o epopee fără subiect. În fond, a «povesti» măcar un film din această serie este aproape o absurditate. Fiecare film e un ton, o nuanță dintr-o vastă operă care e psihologie, istorie, politică și artă în același timp...

Și astfel, întrebări și răspunsuri contopite, discuția (să-i spunem «convorbire») ar fi nepotrivită pentru că liniutele de dialog se întretaie

prea tîrziu, prea «neacademic»!) alunecă mai departe. Cu înflăcărări cenzurate de momente de luciditate, cu afirmații topite de îndoile. «Credeti că filmul își datorează popularitatea faptului că e o artă-comprimat, capabilă să dea spectatorului într-o oră și jumătate ceea ce o carte, de pildă, îi dă abia în mai multe ore de lectură?»... «Depinde cine e spectatorul. Un spectator ideal trăiește un film ideal timp de o viață întreagă. El vede filmul în nenumărate situații neașteptate ale vieții sale. El poate modifica felul cum a receptat filmul înțila dată, în funcție de experiențele de viață și de artă cu care între timp s-a îmbogățit. Persuasivitatea filmului, provenită din capacitatea lui de a adăci timpul și spațiul pe moment este, cred, reversul calitativ al popularității sale, care este strict cantitativă»...

«Ca umanist al unei științe exacte, credeți că filmul, fruct al dragostei dintre artă și tehnică, se poate emancipa acum de tehnică? Încercările de a-l perfecționa tehnic — sonorul, culoarea, ecranul lat, televiziunea — îl mai pot modifica, în sens artistic, ori sint dragotii în afara lui, care nu-i mai pot schimba esența, estetica?»... «Cred că filmul a apărut, ca sinteză a celorlalte arte, exact în momentul cînd acest lucru a devenit omenesc posibil. Bineînțeles că, fără a se fi cîpt condițiile necesare nașterii lui, acest lucru n-ar fi fost posibil. Dar, o dată apărut, el și-a creat o existență proprie, care acum ni se pare foarte firească, «de cînd lumea». Prin strămășii săi, el este o artă milenară și nu una care are în urmă doar 75 de ani! Toate modificările de care vorbim le putem pune pe același plan cu «cîntarea» sau, dacă vreti, «reinventarea» lui. Ele sînt, ca și nașterea lui, ferestre pe care tehnica le-a deschis spre o artă-sinteză, și prin care putem vedea din ce în ce mai bine această artă. Faptul că aceste condiții noi sînt, sau nu, folosite spre binele filmului, depinde exclusiv de creatorii filmului, de felul cum ei știu să se lase văzuți prin aceste ferestre...»

Unghiurile dintre artă și viață

«Totuși filmul este mereu atacat, pus în discuție — dacă e artă sau nu — de sceptici, pe motivul schimbării prea dese a veșmintelor. Mulți puriști se întrebă dacă aceste perfecționări tehnice nu apropiă prea mult filmul de veridicitatea vieții, dacă nu au doar rolul de a face din film o oglindă prea exactă...» «Eu cred că, așa cum pun ei problema, e fals pusă. Nu de sonor sau de ecranul lat depinde gradul de artă al filmului, ci de felul cum autorul potrivește unghiurile dintre arta sa și viață. Filmul trebuie să lase deschise spectatorului aspirațiile spre el. Fiecare privitor trebuie să-și găsească pe ecran aspirația lui spre ideal, și atunci opera e ideală. Asta înseamnă sinteză, esență. Revin la «Blow-up» și spun că această operă înseamnă ceea ce este tocmai pentru că, fiind o metaforă a raporturilor dintre om și realitate, a lăsat fiecărui spectator posibilitatea să-și reîntîlnesc în ea întrebările proprii. A fost un film pe ecran normal sau pe ecran lat? Iată că nu mai știu și nu mă interesează. A fost cîr? Da, din moment ce ea m-a mișcat — ca o operă shakespeariană. Astfel văzînd existența filmului în rîndul artelor, mizantropia acelor puriști mi se pare a ține direct de imperiul sofismelor...»

...Întrebări și răspunsuri contopite, discuția curge mai departe, întregită de spiritul tîneresc al conlocutorului, și dacă n-am deduce, în bătaia silabelor, cadrulul învîlă al unui ceară arîndat aproape miezul nopții, ne-am lăsa purtați, de impolitice noastră de vizitatori interminabili, poate și mai departe. Așa, ne cerem ipecotă scurte pentru deranj și dispărăm în întinericul care ni se pare acum al unei săli de proiecție venită pînă la noi din vecinicia artei...

de ce?

difficila alegere

Sînt un foarte asiduu spectator al filmului și nu numai criza de timp, în care mă aflu deseori aîduna unui juctor de şah, mi face să caut a alege cu cît mai multă grijă titlurile. Alegerea aceasta însă e foarte grea. Oricîte informații a avea despre valoarea sau platforma (e nu se confundă) regizorului, a vedetelor, operația aceasta a devenit pentru mine analoagă unei loterii, la care filmul foarte bun sau (de ce nu?) opera de artă, sînt poate mai rare decât lozul care îi face câștigător pe acela care l-a cumpărat. Chiar și opera de artă, nu spun neapărat capodoperă. Dar producția cinematografică (e vorba fără

spre film și televiziune și, într-o măsură mult mai mică, spre teatru. Situația aceasta, după părerea mea, este prin ea însăși dăunătoare. Astăzi, încă mai există oameni, și chiar tineri, pentru care cărțile constituie baza culturii și experienței lor de viață. Dar numărul lor scade pe zi ce trece și faptul este, în mod evident, îngrijorător. Sigur că această tendință spre vizualizarea recepției culturii trebuie să fie în primul rînd combătută prin școală. Dacă, din școală, tînrul prinde gustul cărților, al literaturii bune, în mod normal pornirea aceasta îi rămîne pentru toată viața și deci această primejdie îl plîdeste mai puțin. Dar am fi prea optimiști dacă am socoti că acesta e singurul mijloc de a evita acest rău social al timpurilor noastre. Un alt mijloc — foarte important — pentru a-l combate, ar fi desigur un procent mult mai ridicat al filmelor bune, al filmelor artistice, căci așa se numesc. Desigur că producătorii de filme din alte țări pot fi mai greu conșinși să aibă în vedere criteriul artistic și nu pe cel comercial. Pentru noi însă, situația este mai favorabilă. În primul rînd, prin D.D.F., putem alege filmele cu adevărat artistice și omite pe cele artistice pur și simplu. În al doilea rînd, producătorii noștri au mai multe posibilități de a se gîndi și la criteriul artistic, decît cei străini, fiindcă

mai bine mai tîrziu...

Angela Chiuraru



Depășind pericolul cochetelor
(cu Jules Cazaban și Radu Beligan în «Celebru 702»)

La nu mai puțin de trei dintre spectacolele de gală ce au comemorat 20 de ani de film românesc am întîlnit unul și același nume: Angela Chiuraru. Constant cap de afiș în perioada de pionierat a cinematografilor noastre, în ultimii ani acest nume a fost — uitaarea este omenească, dar totuși... — din ce în ce mai rar pomenit. Între timp, acest nume a devenit, dintr-o studență ce-și începea viața și cariera cu dreptul, o acțiune consacrată. Numeroase roluri de prestigiu i-au împlinit maturitatea artistică. «Mici burghezii» și «Patrioara română», urmate, printre altele, de «Zboara cororia», «B femeia», «Peer Gynt», sînt doar cîteva din titlurile ce atestă marea disponibilitate a acțiunii de teatru Angela Chiuraru. Cît despre acțiunea de film, cele 6 titluri ale filmografiei sale vorbesc singure despre treptele unei afirmări.

A debutat o dată cu cinematografia socialistă, în «Răsună valea». Era încă studență și avea vîrsta lînei, eroina pe care-o interpreta. «Ca orice personaj neapărat pozitiv — îi aminteste ea — era un personaj născut simplist, cam schematic în vechime și entuziasm sîdu. Totuși, simțeam că al treburile să aibă neapărat umanitate, viață și, cum pe vremea aceea nu se știa încă prea bine ce înseamnă să construiești un personaj de film, am încercat să mă joc pe mine însămi. A urmat apoi Maria Popescu din «Directorul nostru», o partitură plină de ironie, cu replică scurtă, de factură modernă. Avînd șansa de a lucra sub bagheta regională a fostului ei profesor, Jean Georgescu, deși într-un gen cu totul nou, ea a realizat un adevărat succes de presă și de public, intrînd unanime aprecieri. După mai puțin de trei ani, norocul — vorba goală îi sfîdează unii, dar niciodată aceștia nu sînt actorii — i-a suris din nou: a primit, în «Viața nu iartă», rolul mamei, care va rămîne pînă astăzi rolul ei preferat. Este un rol de compoziție, dramatic și dificil, pentru că are text puțin și pretinde o măiestrie



În rolul preferat («Viața nu iartă»)

În această rubrică vă propunem să forțăm memoria celor în drept

Mai există oameni, pentru care cărțile constituie baza culturii.

Dar numărul lor scade și faptul este, evident, îngrijorător.

indioală nu numai de cinematografia românească) este cantitativ imensă și ea constituie astăzi un element esențial al culturii omului contemporan și al experienței lui de viață. Este știut, dar nu e inutil să fie ocultat, că experiența de viață, omul nu și-o extrage numai din relațiile lui personale cu ceilalți. Ar fi mult prea restrîns, chiar dacă e vorba de omul cel mai social. Ea se extrage altădată într-o extrem de mare măsură din cărți, acum balanta se înclină din ce în ce mai mult

sînt subvenționați de stat. Atunci, de ce n-o fac?

Faptul acapara căruia as vrea să atrag atenția este că un film prost ajunge mult mai ușor în circulația bunurilor culturale și este mai greu să fie ocultat, decît o carte proastă și un spectacol prost. Noi încă n-am ajuns la acel stadiu la care repertoriul săptămînal al filmelor s-a conțină și sîfîme clasice, așa încît amatorul de filme nu are posibilitatea amatorului de a căea sau de spectacole de a avea gustul unui mare scriitor clasic. În afara de aceasta, chiar cînd e vorba de scriitori contemporani, amatorul de carte sau de teatru are suficiente garanții: celebritatea este în cazul scriitorilor, al regizorilor de teatru, al actorilor, în mult mai mare măsură, o garanție, decît celebritatea unui regizor de film sau a vedetelor de cinema. Și, în sfîrșit, practica alegerii a-fentei a filmelor este mult mai puțin obliguă.

Toate acestea fac într-adevăr ca alegerea unui film să fie foarte greu de făcut. Și în acest domeniu sînt încă multe de făcut. Revistele noastre, și în primul rînd revista «Cinema», pot face încă foarte multe lucruri pentru a înlesni această alegere. Nu-mi place cuvîntele mari, dar această posibilitate de a alege este pentru amatorul de filme un factor hotărîtor în formarea unei culturi cinematografice autentice.

Radu BELIGAN

lă dozare a expresivității, fără a oferi sprijinul replicii. În teatru jucam pe atunci diferite cochetă — poveștele cu sinceritate și cu nedismulată ironie. Angela Chiuraru. Eram considerată o «fumoasă» și eram pur și simplu «exploatăta fizică». Eram luată în seamă ca prezență, nu ca acțiune. Nici nu îndrăneam să visez la o compoziție, necum la una ca această mamă atît de zbuciumată, întru chipare a eternului feminin de sacrificiu. Satisfacțiile însă au fost pe măsura dificultăților. Au urmat după aceea alte două roluri de compoziție: dublul rol de rapertieră țărăncă, de fapt spioană din «Secretul cîrfului», și cel de demimondă la vîrsta critică, din «Poveste sentimentală», personaj pe care l-a conturat cu forță, relief și culoare, depășind primele inițiale ale autorilor. În «Celebru 702» însă, după cum spune ea însăși, epocul ce m-a pascut marea în teatru, cel al cochetelor, m-a ajuns din urmă și în film. Ceea ce n-a împiedicat — și-și lucreze partitura cu eleganță migală și cu nesecutată vervă.

Toată această listă de titluri, precum și amplitudinea de tipologii realizate, sînt firești intr-o carieră de strălucire. Ceea ce este mai puțin firesc și mult mai rar întîlnit însă este activitatea de om de literă a An-



Spioana în travesti («Secretul cîrfului»)

gelei Chiuraru. De ani de zile, ea publică versuri în numeroase reviste de prestigiu; a obținut un premiu de poezie al Consiliului național al femeilor și, de curînd, a terminat prima sa piesă de teatru intitulată «Sora Luceafărului», iar ceea ce este de-a dreptul rarism și de invidiat la o personalitate artistică atît de multilaterală — Angela Chiuraru susține și o rubrică permanentă în «Luzica», deci a avut și are umor.

E. H.

În plină maturitate artistică

(Foto: Edmund Höffer)



să preferăm capodopera

arzi, arzi, o, steaua mea!

Nu poți să vorbești
de promisiuni și certitudini
fără să pomeniști
de Aleksandr Mita



Oleg umica (și Elena Proklova) în rolul lui Iskremas



Este puțin probabil ca, stimatele vorbăcilor cu cineast sovietic despre promisiuni și certitudini în rândurile tinerei generații de regi-zori, să nu pomenescă numele lui Aleksandr Mita.

Primul său film, realizat independent, «Sună, deschideți ușă», a apărut în 1965 și este o pledoarie pentru păstrarea nealterată a uneia din cele mai fragile și vulnerabile însuși omenești — can-doarea — o pledoarie făcută cu o fermecătoare prospectivă juvenilă.

Anul acesta un nou film al lui Mita a ieșit pe ecrane — «Arzi, arzi o steaua mea!» — apreciat unanim în U.R.S.S. ca o mătură indiscutabilă a unui talent matur.

Acțiunea acestui film se petrece în plin război civil, în anul 1920, într-o mică localitate din Ucraina, care trece de cîteva ori din minile bolșevicilor în cele ale albaștrilor; iar din cînd în cînd mai pustieșc și ținutul și bandle anarhiste.

Isk-re-mas

În această localitate sosește un tînăr artist din Moscova, hotărît să se consacre educării estetice a maselor în spiritul ideilor revoluției. «Arta revoluției pentru masă», acesta este sensul vieții sale și pentru ca toată lumea s-o afle nemijlocit își ia numele de Iskremas — obținut prin alăturarea primelor silabe ale celor trei cuvinte care alcătuiesc devisa sa (în rusă «kustvo revoluții massam»). La Krapivine (așa se cheama localitatea), Iskremas constată însă cu stupefacție că nevoile estetice ale populației — atunci cînd nu este terorizată de trecerile vijelioase ale bandelor albaștrite și anarhiste — sînt total capote de un iluzionist negustor de distracții artistice, care-rușinează pe săteni cu un film — ultima cruceră a secolului — despre o dramă

din lumea bună, de o vulgaritate fără seamăn.

Indirjirea lui Iskremas de a monta, în piața satului, un spectacol cu un subiect revoluționar — care să însemne începutul trezirii gustului țărănilor pentru adevărată artă, piedicile de tot felul pe care trebuie să le învingă, prietenia dintre el și Fedia, un săten-pictor naiv cu scîlbă de geniu, timidul roman de dragoste dintre Iskremas și o țărănuță care trebuie să fie interpreta principală a spectacolului său, încercarea anarhiștilor de a folosi spectacolul pentru a-și extermina pe bolșevicii din sat, încercare deșăfurată de Iskremas și, în cele din urmă, moartea eroului nostru — iată povestea acestui film, în care zîmbetul alăturează cu lacrima, duioșia cu sarcasmul, și romantismul revoluționar cu spectaculosul și fantezia strălucitoare din filmele bune de aventuri. Dar despre neobișnuita bogăție de sensuri a acestui film, despre intensă poezie a atmosferei sale, am scoscut că poate vorbi mai elocvent regizorul.

Am mizat pe emoție

— În timp ce în primul meu film acțiunea se scurge ca și cînd înșiși viața și-ar depăna povestirea, ne măturșește A. Mita, aici am lucrat pe baza unuia din principiile lui Eisenstein — foarte folosit în cinematografia clasică sovietică: montajul momentelor de atracție. Așa înseamnă nu desfrîmarea logică a faptelor, ci alăturarea, cu ajutorul montajului uior, a unor momente, poate alese arbitrar, dar care tocmai prin această exerciție o puternică influență asupra gândirii și emoțiilor spectatorului.

Dacă vă amintiți, în «Cruciatul Potemkin», aparitia obăduită a scrii sau în «Octombrie» cald al morți, sînt exemple ale aplicării acestui principiu foarte rodnic pentru stimularea

fanteziei regizorului. Marele lui avantaj constă și în aceea că, dacă atracțiunea este convingătoare în cel mai mic detaliu, tot ce a fost înainte și mai ales tot ce urmează devine pe deplin credibil. «Arzi, arzi, o steaua mea!» se bazează în același timp pe o schemă foarte strictă: trei tipuri umane și trei destine în raport cu arta și revoluția. Eroul principal, Iskremas, este ceea ce trebuie să păstrăm din noi ca să ne putem respecta, Fedia, pictorul, reprezintă ceea ce năzuim cu toții — noi cei din lumea artei: să fim dăruiti și incoruptibili, iar iluzionistul este ceea ce trebuie să detestăm și să extirpăm. Faptul că aceste gânduri, pe care le-am purtat în minte cîteva ani, au reușit să fie conturate într-un scenariu, se datorește în mare măsură celor doi colaboratori ai mei, scenariști Dunski și Frid, iar un merit extrem de mare în reușita filmului îl au actorii — în primul rînd cel din urmă — Oleg mare și Oleg mic, cum li se zice la teatrul Sovremennik, adică Oleg Efremov în rolul fără text al lui Fedia și Oleg Tabakov în rolul lui Iskremas.

— S-a vorbit mult despre atmosfera filmului care pare să redea inimilor spiritului acelei epoci. Cum ați izbucit acest lucru, dvs., care faceți parte din generația celor născuți la aproape un sfert de veac după revoluție?

Am mizat pe caractere

— Trebuie să mărturisesc că nu am avut preocupat prea mult de reconstituirea atmosferei pe baza unei documentări amănunțite istorice. Ceea ce ne-a interesat au fost caracterele, autenticitatea și veridicitatea lor și dacă atmosfera epocii, înseamnă că personajele filmului sînt cele care aduc cu ele parfumul vremii.

Probabil că la redarea atmosferei a

contribuit și faptul că pentru picturile lui Fedia am pornit de la lucrări de Prokorski, de la ucrainenii primitivi, în general de la picturi care aveau ceva din puritatea și incandescența crezurilor vremii.

— Una din cele mai memorabile secvențe din film este cea a aciderii lui Fedia. Într-o noapte de vară, cu lumină sîdiefie de lună, în care tot aerul pare să vibreze de iubire și bucuria de a trăi, un soldat albaștrite îl împușcă, într-o livadă cu meri, pe Fedia. În momentul în care Fedia se prăbușește lovit de gloanțe, peste el un copac își scutură mărul ca niște uriașe lacrimi. Modul în care ați insistat, cu milioane cinematografice, asupra acestui moment, are evident o semnificație, mai ales că prima întîlnire a lui Iskremas cu Fedia are loc în fața unui copac pe care o mină rea l-a rețezat, iar ale cărui mere, neocapte, Fedia le-a pictat cu cele mai strălucitoare tonuri?

La mari dimensiuni

— Realizînd acest film am avut dorința să-l omagiez pe unul din profesorii mei, care m-a impresionat prin extraordinaria sa domnia. Este vorba despre un mare regizor al nostru, A. Dovjenco, care ne-a învățat pe noi, toți elevii lui, să gîndim ale mari dimensiuni». În creația lui Dovjenco tema maselor este una din temele care revine mereu, iar în personajul Fedia eu l-am văzut pe Dovjenco.

Evident, nici o convorbire cu un regizor nu se poate încheia fără clasică întrebare în legătură cu preocupările sale actuale.

Mita lucrează acum, cu aceeași echipă de scenariști, la o tragicomedie din vremea lui Petru I și din viața unui strămoș al lui Pușkin, a celui strămoș a cărui obîrșie trebuie căutată în epopeile africane — a etiopianului de la curtea marelui țar.

Marghit MARINESCU



Oleg umare în rolul fără text al lui Fedia.

bești
dini
bești
itta

cturile
ări de
primi-
aveau
ța cre-

rabile
ciderii
ră, cu
re tot
pire și
t alb-
dădă
tul în
vit de
și scu-
rimii.
u mi-
ra a
a sam-
intil-
are loc
mină
mere,
u cele

ut do-
prof-
at prin
vorbă
nostru,
pe noi,
i mari
vienko
le care
li Fedia

cu un
clară
upărie
echipă
ile din
a unui
trămăș
în epo-
di de la

ESCU

al lui Fedia

în
direct
din
Paris



Stagiunea cinematografică franceză din această toamnă a anului '70 a început bine,

dacă nu ar fi decît cu aceste trei titluri: «Ruptura» de Claude Chabrol, «Le Conde» de Yves Boisset și «Casa familiei Borie» de Jacques Doniol-Valcroze.

Este vorba de trei filme bune, datorate fiecare cîte unei personalități distincte. Chabrol, fost critic de cinema, actualmente regizor, Doniol-Valcroze, considerat și azi mai mult ziarist decît realizator și Yves Boisset. Acesta din urmă făcuse două filme care nu semănau unul cu celălalt și care ne dădeau o speranță ce nu se confirma niciodată în întregime. Erău acuzate de lipsă de experiență a debutantului și condiții grele de producție. Rămîne evident că Boisset are și talent și personalitate, dar îi era imposibil să reușească cu un roman polistit prost, chiar dacă întrebuița cîteva din rețetele cinematografului fantastic și tot prestigiuul existent al peisajului turcesc. Era de asemenea evident că al doilea film confirma calitățile celui dintîi, dar era construit tot pe un scenariu mediocre. La al treilea film însă, nu mai există nici o îndoială: Boisset a ales cu curaj un subiect greu — poliția, funcția și condiția ei într-o țară ca Franța — și se servise de el cu maturitatea pe care a cîștigat-o

A doua carieră a lui Chabrol

Chabrol și-a început cariera ca realizator în 1958, cu un film despre provincia franceză, despre mediul rural, «Frumosul Serges» — de care mi-aduc aminte că Jean Renoir spunea că avea o frumoașă sîv de autenticitate. Puțin mai tîrziu, Chabrol pîrea să reediteze — dar nu aît de reușit — primul său succes și să se orienteze spre un anumit cinema «de gen», privind noua generație («Veris», «Les godelureaux»); a mai făcut și alte cîteva filme foarte respectabile dar — din nefericire — condamnate să rămîne necunoscute publicului din cauza timorărilor distribuitorilor și exploatarelor de săli. «O-fellas», «Ochiul dracului» au avut într-adevăr calități meritorii, dar fuseseră făcute în niște condiții materiale precare și au rămas necunoscute. Atunci, Chabrol s-a lansat în fabricarea filmelor comerciale, în felul acesta marelui public i-a aflat numele, dar nu i-a acordat un prea mare credit, în timp ce criticii începeau să-i întoarcă spatele. Între timp însă s-a schimbat ceva. De la «Scandalul» — cronică destul de aspră a mediului marelui burghez și de la «Clutele» mai ales, Chabrol a început o a doua carieră, fiind cu fiecare film în progres vîdit față de precedentul.

Cîtez din memorie: după «Clutele», «Femeia infidelă», «Să moară bestia», «Mădularul». În toate este vorba de același mediu burghez sau mic burghez pe care Chabrol îl cunoaște foarte bine, fiind mediu din care el însuși a ieșit (a ieșit — în toate sensurile cuvîntului). Referitor la aceasta, sînt tentat să citez frumoasa formulă a lui Marx pe care Buñuel a întrebunîtat-o ca motto la filmul său «Vîrsta de aur»: «Sub apela înghețată ale egoismului burghez». În fapt, toate aceste pelicule alcătuiesc un fel de roman ciclic, urmîrit film cu film, dar de fiecare dată tonul, maniera, mai mult decît fondul, se schimbă. În «Ruptura» apare un caracter frumos portret de femeie liberă care încearcă să-și trăiască viața, să-și salveze copilul, să muncească, în pofida constrîngerii exercitate de soțul ei, un mare industrial, bine situat, cu nemînrîte posibilități de presiune, economice și morale.

Dacă portretul acestei femei este pasionat și pasionant, lucrul se datorează și interpretului lui — Stéphanie Audran soția lui Chabrol — care și în «Femeia infidelă» și în «Mădularul» a intruchipat, atît pentru regizor cît și pentru public, un anumit arhetip de femeie independentă, însoțită de libertate.

Cu «Ruptura», Chabrol adaugă o nouă dimensiune filmelor sale precedente, un anumit sens, mai sigur, al încadrării caracteriale, pe care nu trebuie, firește, s-o luăm «ad litteram», ci trebuie s-o traducem. Astfel Chabrol conjugă un realism imediat



Stéphanie Audran
femeia pasionată
din «Ruptura»

O „DESCHIDERE” OPTIMISTĂ



Marie Dubois,
personajul chehovian
din «Casa familiei Borie»

Trei filme bune,
trei buni regizori,
un bun început
de stagiune.

cu anumite momente de cinema-direct reconstituit (confidențele Stéphaniei Audran făcînd avocatului, despre tineretea ei) cu melodrama atît de importantă în estetica populară franceză, regizorul punînd în evidență acest caracter melodramatic prin planuri foarte compuse, care realizează în imagini aïdoma celor mai proaste «chroma» din Saloanele de Film 1900, dar cu un academism și grandilocvent. Ca să riști acest lucru trebuia să ai un curaj nemaipomenit. Chabrol a avut acest curaj, a riscat și a cîștigat. Filmul său are un stil, el trebuie descifrat și merită să fie, «Ruptura» este o realizare care nu trebuie primită în mod pasiv.

Maturizarea lui Boisset

Yves Boisset ne povestește o intrigă polițistă deajuns de complicată și pe care nu e cazul s-o rezumăm. Ceea ce are importanță în acest film — care are probleme serioase cu cenzura și disprece care nu se știe încă dacă va scăpa fără tăieturi — este faptul că nu se mulțumește doar cu un rasism moral (epoliștului rău împotriva bietelor sale victime), ci stabilește în ce mod funcția polițistă, într-un regim burghez, este o funcție cu puteri discreționare, deci în mod obligatoriu o muncă «murdară», oricare ar fi intențiile morale inițiale ale celor ce o practică. Descriind înfruntarea dintre polițisti și gangsteri, Boisset face o referire a un realism vșai-critic, fără nici o preferență afectivă manifestă pentru unul sau celălalt. Singele cînd curge, este la fel de vicos, rictusul muribunților la fel de atroce, la fel de sincer și într-o tăbără și în ceaaltă. Ne găsim în fața unui angrenaj, în fața unui mecanism social. Ne găsim în fața unei societăți care generează o para-societate marginală (poliștii și gangsterii) după chipul și asemănarea sa. Prin acest aspect Boisset ne trimite la fîcra dintre cele mai bune filme reformiste americane, care fac din celuil mecanismului poliștii și judiciar, la acele filme al căror eșec a fost adesea Bogart, la filmele care au fost semnate de cei mai buni dintre cei buni: Huston, Kubrick, Wise.

Cehovizarea lui Doniol-Valcroze

«Casa familiei Borie» de Jacques Doniol-Valcroze ne poartă într-o cu totul altă lume. O atmosferă pașnică, o casă frumoasă de țară în Haute-Provence, un intelectual rafinat, elegant, geolog reputat, soț și copiii săi. Și dintr-o dată, soșirea unui tînr secretar german, cu pasiunea și seducătoarea lui sinceritate de care tînrul femeie se simte atrasă. O dragoste nouă pare să se nască, dar împotriva ei se apără fiecare în felul său. Și apoi, reîntoarcerea la viață obșnăuită, dinainte.

Subiectul unui scenariu n-a restituit nicodată realitatea unui film. În cazul de față, povestirea n-ar putea reda arta de a trăi într-un anumit fel (cu critica respectiv), un trai burghez, de intelectuali burghezi, încîntare în fața frumuseții unui peisaj, cîteva modalități rîscitoare pentru a reda intensitatea pasiunii carnale, a așteptării ei, ca atunci cînd tînrul femeie și foarte tînrul secretar se regăsesc singuri, fiecare în camera lui, dar gesturile și atitudinile trupurilor lor să-și răspundă, să se completeze, să formeze îmbrățișarea — în fapt, imposibilă.

Marie Dubois și Mathieu Carrière (care pe vremuri a jucat pe elevul Toerless în frumous film al lui Volker Schlöndorff), Maurice Garrel în profesorul universitar, doc și savant, respectînd pe alții pînă la putea avea pretenția să fie el respectat — au servit în mod magnific filmul care, la rîndul ei, a servit în mod magnific. Doniol-Valcroze ne mărturisea cu sensibilitate, nostalgia «a după bucuriile copilăriei, atașamentul său la o regiune și la un mod de viață pe care-l iubeste și pe care-l critică în același timp.

Vizionînd «Casa familiei Borie» te gîndești fîră să vezi la Cheov. Și acesta este un mare elogi.

Albert CERVONI

exclusivitate

La 17 ani
jucam
un moșneag
într-o piesă
de
Victor Eftimiu.



PIERRE BRASSEUR

un monstru sacru - ieri și azi

Gabin?
Cînd aveam 6 ani
și el 8,
ne băteam
în culisele unui spectacol
în care jucau
tatăl lui și mama mea...



Așteaptă, cu gîndul alurea, îl zăresc și mă-ndrept într-aco-
lo, dar după doi pași mă
opresc gîndind: m-am înțeles
oare? Parcă este mai înalt de-
cît era în „Lumină de vară”. Parcă e mai slab
decît în „Porte des Lilas”. Mă liniștesc cînd
se apropie: aceeași statură, impunctoare,
aceeași voce de neuitat, aceeași mișcări
majestuoase. Desigur timpul trece, dar fără
îndoială monstrul sacru al anilor '40 nu
poate fi confundat. Doar cîteva riduri în plus,

o expresie mai aspră, o privire mai tăioasă.
Abia ne așezăm că se și grăbește să-mi
arate ziarul pe care-l are în mînă.
— Lești citit? De-abia a sosit. E plin de
vorbe bune la adresa generalului De Gaulle.
Adevărul e că oricum ar fi fost, oamenii l-au
iubit... au avut și de ce... și eu l-am iubit...
încă puțin și se face 50 de ani de cînd joc. Am
jucat și înainte de război, și după război...
Am trecut prin vremuri de tot felul. De
Gaulle însă a fost unul din capitele, unul
din marile capite din viața mea. Povestesc

destul de multe despre președinte și despre
omul De Gaulle în cartea de amintiri pe
care o am sub tipar. Se cheamă „Împrăști-
ată” și e o viață mea (Ma vie en vrac). Sînt 15
ani de cînd o pregătesc. Dar pînă nu de mult,
nu m-am simțit încă suficient de pregătit
ca s-o scriu. Nu eram încă destul de detașat
pentru o atît de lungă privire în urmă.

— Din cite știi, nu e prima dată că
puneți mina pe condei.

— Prima dată... Nici nu-mi mai amintesc
bine cînd a fost această primă dată. Primul
rol de teatru l-am jucat la 17 ani. Fiindcă veni
vorba, era un rol de compoziție — jucam un
moșneag într-o piesă de Victor Eftimiu —
să-l văd. Primul rol de film l-am primit la
20 de ani. Dar de scris scriu de pe la 14.
Cu scrisul mi-am aflat loc în Montparnasse-ul
anilor '20. Cîte întîmplări formidabile am
trăit în anii aceia... Într-o seară m-am dus la
Modigliani, să bem un pahar de vin. Era
grozav de frumos acest Modigliani. În jurul
lui, pretutindeni, desene, tablouri. Tot ce
legea din mințile lui era frumos, ciudat de
frumos. Tot în perioada aceea am cunoscut
un american, solid, impozant. Uneori ne
aduna pe toți cei ce ne găseau prin preajmă
și ne invita la masă. Nu prea aveau noi bani
pe atunci. Pustiam că lăcusele tot ce se
găsea. Pe atunci abia începuse să publice, nu
purta încă ochelari.

— Cine?

— V-am spus doar, Hemmingway. Mai
găsisem și o altă sursă de hrană. Era un hotel
în cartier, hotelul „Lutecien” care organiza
nunți și baluri. Aflam din vreme cînd erau
astfel de evenimente, mă îmbrăcam prezen-
tabil — aveam o cămașă cu care se putea
teji în luncă — mai luam un prieten și ne
duceam. Mincam tot și eram fericiți. Așa
eram siguri că mîncăm măcar de două-trei
ori pe săptămînă. Scriam mult pe vremea
aceea. Scriam și puneam în sertar. Pînă
cînd, într-o bună zi, un prieten m-a întreb-
at: «Stai vis-à-vis de Breton. De ce nu te duci
să-i arăți ce-ai scris?» Și m-am dus. Le-a
plăcut, dar asta n-a fost tot. Vă imaginați
probabil că oricine avea chef bătea la ușă
și era imediat cooptat de suprealiști.
Nici vorbă. A urmat un fel de examen.
Pe rînd, Breton, Aragon și Eluard m-au invitat
în oraș, la cîte un restaurant, să stea de
vorbă cu mine, să mă încerce. Mi-amintesc
și acum că Aragon m-a dus la Turnul Eiffel.
Vă place Turnul Eiffel? Eu îl detest. Are un
aer îngrozitor de învechit, părăd ar fi o
danatoare bătrînă și înțepentă. De altfel
povestesc aceste trei episoade și în carte.

Îl urmăresc ca pe un spectacol rar, spec-
tacolul uneia din vîrstele de aur ale secolu-
lui nostru. Mă întreb dacă s-a pornit așa
dînd-o-între deapăn amintiri pentru a se
apla de întrebările eventuale plictoare și
banale ale anuntatului interviu, sau pur și
simplic pentru că avea chef de vorbă, și
încerc să mă scuz într-un fel pentru faptul
că încă n-am pus niciuna:

— N-aveți de ce să vă scuzați. Nu pot să-
i surfar pe gazetari, cu aerele și cu întrebările
lor prefabricate. Au de fiecare dată mereu
aceleași curiozități anoste. Îmi vine să le fac
un rezumat pentru uzul tuturor. Da, am
făcut peste 80 de filme, am jucat în peste
50 de piese de teatru. Rolurile mele prefa-
rate sînt cele din „Lumină de vară” și
„Porte des Lilas”, și mai puțin — regret
dacă dezamăgesc — cel din „Copiii paradisi-
ali”, de care îmi amintesc cu plăcere doar
din cauza condițiilor de nedreptate în care
s-a turnat. Era în timpul războiului și toate
erau false. Costumele erau din hîrtie, pan-
tofilii din lemn și toți se uitasu cu groază la
noi, nu cumva să mîncăm cele puse pe
măști pentru filmare. Era o atmosferă formi-
dabilă. Și apoi, cînd în cele din urmă aud
invariabilă întrebare: «Ce prefeți, teatrul
sau filmul?» sînt că explodesc. Așa că le
răspund și eu invariabil: «Dar dumne-
voastră, pe cine iubiți mai mult, pe tata sau
pe mama?» Nu pot să-i surfar pe gazetari.
De altfel, la Paris, și ei se cam temeau de mine.
Se spune că sînt arțagoș. Probabil că sînt.

— Bine, dar probabil că știți că nu e
de loc ușor să pul o întrebare, una ade-
vărată. Dumneavoastră nu puneți nici-
odată întrebări?

— Rar. Din ce în ce mai rar. Una din
întrebările mele care a rămas de pomenit
am pus-o cînd eram încă elev: eram la
școală și l-am văzut stînd pe culoarele inter-
nautului pe cel mai înstărit amintitor al nostru
din timpul primăriei, domnul Jean Perrin,
născut, el era un erou, un idol. M-am oprit,
am îngenuchinat, i-am sărutat mîna și l-am
întrebat: cu o voce pierdută: «E plăcut să
omori camera?» Am rămas bîntîșit de e pe-
sus de un profesor înainte de a căpăta
răspuns. Răspuns: «Am aflat mai tîrziu, pe
pielea mea, în Rezistență».

amintesc
la. Primul
indacă veni
jucam un
film —
primă la
pe la 14.
amintesc-
dabile am
am dus la
vin. Era
la în jurul
Tot ce
cunoscut
meori ne
e presă-
e noi bani
tot ce se
publice, nu

oway. Mai
a un hotel
e organiza
când erau
am presen-
se putea
eren și ne
riciți. Așa
două-trei
se vremea
rar. Pînă
am întrebat:
nu te duci
la. Le-
imaginai
tea la ușă
prarealiști.
amenen. Pe
am invitat
at stea de
amintesc
mului Eiffel.
st. Are un
că ar fi o
De altfel
în carte.

rar, spec-
lele seculu-
permis ast
pentru a se
disătoare și
sau pur și
vorbi, și
stru faptul

nu pot să-l
întrebările
ată mereu
e să le fac
Da, am în
ele prefe-
vară și
regret
ni paradi-
ckere doar
în care
și în toate
dritie, pan-
groază la
puse pe
fărmica
mărnă aud
și, teatrul
Așa că în
le dumnea-
e caza sau
gazetari.
de mine,
il că sint.

că nu e
a una ade-
nești nici-

Una din
le pomî-
eram la
dă inter-
al nostru
al. Pentru
am oprir,
ma și lan-
plicat să
les lui pe
a căpita
tîrziu, pe



Starul, personalitatea și fostul star, azi om politic.
(Jean-Paul Belmondo, Pierre Brasseur, Shirley Temple)



Imi amintesc doar cu plăcere
de «Copiii paradisului»

— Ați luptat în maquis?

— Dar pentru ce credeți că mi-au dat
Legiunea de Onoare, pentru merite ac-
ricești?

— Mă întreb ce v-a mai rămas de
încercat. În materie de repertoriu in-
terpretativ — evident nimic. Proză ați
scris și scrieți. Scenarii de film — de
asemenea. Dramaturgie — ajunge să
cităm două din piesele d-voastră de
succes: «A trecut un inger» și «Femeia
noastră care ești în ceruri».

— Nu! Așa că sint frumoase titlurile!
Mie îmi plac.

— Am văzut într-o revistă mai veche
o reproducere a unui tablou făcut de
dumneavoastră. Se cheamă «Ultimul

ba!» și părea a fi în stil Fauve. Mai
pictați?

— Fauve? Da' de unde. Probabil din
cauza reproducerii. Este de fapt un colaj.
Urit și amuzant. Un cap de femeie care are
în loc de ochi — nasturi, în loc de păr —
alge. A fost expus cu ani în urmă la Cannes.
Se pare că a plăcut... Mai pictați, uneori,
cînd îmi vine... În ultima vreme însă prefer
să scriu. Am atît de multă de pus pe hîrtie...
Îmi completez cartea, termin un scenariu,
mă fac niște mici modificări la «Femeia
noastră care ești în ceruri», care se va pune
în curînd la Paris. Am zile cînd mi sînt
de ce să mă apuc mai repede, după ce
termin filmarea.

— Suneți-mă, în această viață, atît
de plină, atît de aglomerată de eveni-
mente și preocupări, aveți prieteni?

— Nu. Nu prea... Nu simt nevoia să fiu
înconjurat de oameni, să am mereu în
preajmă cîte un prieten, cîte un amic. Nici
nu-i prea suport. Mă mai interesează. Mi-au
rămas totuși vreo 2-3 dintre cei foarte
vechi. Unul din ei este Gabin. E cunoștință
de mici copii. Aveam 6 ani, el 8, și ne băteam
în culsele unui spectacol, în care jucam
tatăl lui și mama mea. Cei din jur se căz-
neau, fără succes, să ne astîmpere. Astăzi
însă, dacă-l întrebăm, o să vă spună că el
avea 6 ani și eu 8. Să știți că n-o adevărat...
Abia mulți mai tîrziu am priceput ce pus-
tu de bine le făcăm bietilor actori cu bătaia
noastră. Am priceput pe pielea mea. Tot-
deauna se găsește cineva să te deranjeze

înainte de intrarea în scenă, sau în cadrul.
E de nesuportat. Așa nu se poate lucra. Nu
poți să joci fără să te gîndești la ce faci.
Eu cel puțin nu pot.

— Îngăduiți-mi totuși să vă pun cea
mai stupidă gazetărească întrebare cu
putință: ce preferați, teatrul sau filmul?
(Văd că nu explodează). Scau-
ți-mă a fost o glumă... Mi-am amintit
că iau în interviu.

— Ba nu e glumă de loc. În ultimă instanță,
categoric prefer teatrul. Acolo fac ce
vreau și cum vreau. Eu aleg piesa, eu de-
semnez regizorul, eu îmi hotărîsc partene-
rierii. Mă simt mai în largul meu pe scenă.
Într-un fel, scena e împărăția mea.

— O ultimă rugăminte — servituțiile
meseriei mă obligă. Aveți cumva poze
din rolurile dumneavoastră?

De data asta am reușit să-l supăr.
— Dar ce vă închipuiți? Că umblu cu
poze prin toate buzunarele, ca orice star-
letă ce-a apucat să-și vadă surisul pe ecran.
Mă și văd zîmbind și oferind poze în dreapta
și-n stînga. Asta ar fi culmea. Eu nu sint un
star. Sint un actor.

Îmi cer pentru a treia oară scuze. Multu-
mes, primesc un zîmbet vag, parcă fără
adresa, și mă retrag, gîndindu-mă impresio-
nată că a avut perfectă dreptate: nu am stat
de vorbă cu un star și nici cu un simplu
actor. Am avut rar o ocazie să întîlnesc o
autentică personalitate.

Eva HAVAȘ

Unul din filmele mele preferate, «Porte des Lilas»...
(Georges Brassens, Pierre Brasseur, Henri Vidal)



BIOFILMOGRAFIE

- 1905 — s-a născut la Paris, Pierre-Albert Espinasse, alias Pierre Brasseur.
- Foarte tîrziu debutează în teatru sub îndrumarea lui Harry Baur și Dorival.
- 1924 — debut cinematografic în «Fica apelor» de Jean Renoir cu Catherine Hessling.
- 1927 — scrie prima piesă de teatru, «Cemeia noastră».
- Între anii 1924 și 1931, face cam un film pe an. Nici o capodoperă.
- 1931 — an extenuant. Apar «Învingătorul», «Un vis», «Cîntec de noapte», «Quick», «Călătorie de nunta», «Tată fără să știe».
- 1934 — face, printre altele, «O pasăre rară» și «Călătorie dragostei».
- 1936 — se născ în căsătoria lui cu Odette Joyeux, Claude Brasseur.
- 1937 — «Cui des Brumes» de Marcel Carné. Se consideră antologică secvența în care vechiul său prieten Jean Gabin îl palmuiește. «Schizofrenia» de Marcel Pagnol și «Verdi» de Carmine Gallone.
- 1943 — scrie piesa «A trecut un inger». Este și anul în care face unul din filmele sale preferate, «Lumină de vară» de Jean Grémillon, cu Madeline Renaud.
- 1944 — Se reintîlnesc cu Marcel Carné pentru «Copiii paradisului».
- 1946 — același Marcel Carné îl distribuie în «Portile nopții».
- 1948 — «Amantii din Veronas» de André Cauter, cu Anouk Aimée.
- 1949-50 — două filme de Christian Jaque: «Amintiri pierdute» și «Barba Albăstră».
- 1952 — Un rol neobisnuit — vocea păsării — în «Pastoria și cosarul» de Privat și Grimaud.
- 1954 — «Raspunși» de G. Combret, «Turul din Nester» de Abel Gance, «Napoleon» de Guity.
- 1956 — «Porte des Lilas» de René Clair.
- 1958 — «Marite familii» de Henri Verneuil, din nou cu Jean Gabin.
- 1962 — «Cauze drepte» de Christian Jaque.
- 1963 — «Comoara Josephinei» de Claude Autant-Lara, cu Anna Magnani.
- 1965 — Iar un an de vîrf: «Aurul ducelui» cu Danielle Darrieux; «Unor negru»; «Metamorfoze» cu Lina Ventura; «O lume nouă»; «Nu e caviar pentru mîna Oligă»; «Fără panică»; «Viața la castel» — primul film al lui Jean-Paul Rappeneau, cu Catherine Deneuve.
- 1966 — «Rețete de cupă» — de Philippe de Broca, cu Alan Bates.
- 1967 — «Gotto, insula dragostei» de Walerian Borowczyk.
- 1970 — Din nou distribuit de Jean-Paul Rappeneau alături de Jean-Paul Belmondo și Marlène Jobert, în «Mirii anului doi».



Vidocq un joc galant

...de-a urmărirea
...de-a evadarea
...de-a aventura

Simbătă seara televiziunea ne-a propus, print-o simplă schimbare de buton, un salt din lumea «incorruptibililor» în lumea lui Vidocq. Simbătă seara s-a confruntat pe micul ecran două stiluri de serial, fiecare realizat după legile sale proprii. Nu l-am iubit de la început pe Vidocq. Foiletonul mi se părea convențional, lipsit de fantezie. În plus, am privit serialul cu o anumită prudență, cu o anumită neîncredere pe care le lăsa în minte atât fals și melodramatic «foccombile». Nici azi n-am putea spune că serialul m-a cîștigat întru totul.

Dar l-am acceptat pentru ceea ce are el interesant, pentru farmecul aparte al eroului său.

«Vidocq» e un joc, un joc de-a urmărirea, un joc de-a evadarea, un joc de-a aventura. Personajele intră în cadru, se prind în horă, își spun replica, trag spada, aruncă o ocheadă și apoi părăsesc cadrul pentru a fi înlocuite de altele, care respectă și ele regulile date.

«Vidocq» pune jocul sub semnul inteligenței, al nedemonstratului spirit galic. Și aceasta este poate principalul calitativ a serialului. «Dușul lung» dintre evadatul Vidocq și inspectorul Flambar, firul conductor al întregului serial, nu este o simplă goană, o hăituiță lipsită de variație. Vidocq apelează la viclesuguri care de care mai fanteziste. La rîndu-i, inspectorul Flambar, deși nu lipsit de o anumită naivitate, caută să-l învină curse cît mai imprezvizibile. Fiecare dintre protagoniști se bucură cînd a putut să-l tragă o nouă călcăieală celuiălalt, cînd a izbucnit să-l pună într-o situație de inferioritate. Între cei doi s-a stabilit un adevărat cod etic. Vidocq știe să fie loial cu urmăritorul său, chiar și atunci cînd îl are la mîncă; iar Flambar îi oferă o șansă de a-și dovedi nevinovăția, ori de cîte ori are ocazia.

Jocul e dus nu numai inteligent ci, la rigoare, și galant.

«Vidocq» nu e lipsit de o anumită ton romantică. Îl duc spre această epocă, nenumăratele lovituri de teatru cu care este presărată acțiunea, povestea de dragoste a eroului și celelalte. Dar autorii au știut să nu se lase copleșiți de acest ton, să iasă cu ușurință din el, să nu dea povestirii o nefirească rigiditate ci, dimpotrivă, s-o depeșe amuzant și nu de puține ori însoțită de o vorbă de duh.

Fiindcă «Vidocq» e și un serial de replică. «Vidocq» își ține la respect următorii nu numai cu spada, ci și cu vorba. Intințirile sale cu inspectorul Flambar fac deseori să scapere cuvîntul. Replica isteasă înviorăază fiecare episod.

Dar «Vidocq» n-ari fost ceea ce este fără interpretul său, fără Bernard Noël. Actorul a știut să dea imaginea unui erou generos, bogat sufletește, cu mintea ageră, drept la faptă. Vidocq-ul său are haina romantică a eroului, dar nu este strălucit nici de arme ironice. Și prin chipul, prin gesturile, prin zîmbetul lui Vidocq, Bernard Noël, deși s-a dus în lumea fără de întoarcere, a rămas totuși printre noi.

AI. RACOVICEANU

Vidocq = Bernard Noël



tele-teatru - foileton:



războiul celor două roze

I. Mostenirea

Henric al VI-lea a murit. Începutul domniei lui Henric al VI-lea, fiul său, se anunță furtunos. Regele, cu vocația mai curînd de sfînt decît de conducător, este prea slab pentru a purta rivalitatea caselor York și Lancaster. Pozele singulare din Franța sînt puse în pericol de bătăliea condusă de Ioana d'Arc.

II. Margaret de Anjou

Margaret de Anjou devine regina lui Henric al VI-lea și iubită contelui de Suffolk. Pacea încheiată cu Franța face timp și loc vrăjbei de acasă. Războiul civil izbucnește între reprezentanți roze roșii — Lancaster și roze albe — York.

III. Lordul protector

Gloucester, unchiul regelui și lordul protector, este îndepărtat de la putere de către regină și Suffolk. York convinge pe puternicul Warwick de dreptatea cauzei sale și cîștigă sprijinul acestuia în lupta pentru coroană.

IV. Consiliul

Cei ce îl înalță pe Gloucester la supraviețuirea Suffolk și o morți de cetățeni Londra. Răscolul lui Jack Cade este înăbușit. York își refacă armata în Irlanda de nord.

V. Regele temător

York și Warwick lasă cu asalt Londra. Henric al VI-lea și desmoțeste lui, promisiunea succesului lui York. Margaret de Anjou refuză să accepte această umilire, stîrnește o armată și cîștigă pentru casa Lancaster bătălia de la Wakefield (1460) unde York este omorât. Cei trei fi ai lui York vor continua mai departe lupta.

VI. Făcătoria de regi

Edward de York înfrînge pe regina Margaret la Towton și se încoronază rege. Edward al IV-lea. Frații săi, Clarence și Gloucester sînt înlocuiți duci. Regina fuge în Franța. Henric al VI-lea e închis în faimosul Tower. Regia Edward călărește promisiunea de a-l lua în căstorie pe sora regelui Franței și o face regină a Angliei pe lady Elisabeth Grey. Actul său îl determindă pe Warwick, trimis în țara sa franceză, să părăsească clanul York.

VII. Edward de York

Clarence, refugiat în Franța, își unește armatele cu ale lui Warwick și debază în Anglia. Edward e detronat, dar scapă și în bătălia de la Tewkesbury (1471) înfrînge și omorînd pe Warwick și pe fiul Margaret, Henric al VI-lea și regina Margaret devin prizonieri săi.

VIII. Profeta

Regia Henric e omorât de Gloucester. Suverinul reginei Elisabeth se înfrîună cu fratele regelui. Gloucester are ca țintă corbana. Pentru această pete pe Anne, văduva lui regina Henric VI-lea și plătusea morții lui Clarence. Bătrîna regină Margaret se reînnoiește din exil la curte și face profetii sumbre pentru casa York.

IX. Richard și Gloucester

Gloucester pune la cale moartea lui Clarence. Edward al IV-lea moare și Gloucester ajutat de Buckingham îl încheie fiu în Tower. Ordona executarea fratelui reginei și răspîndește zvonul că Edward al IV-lea și copiii săi sînt bețari.

X. Regele Richard

Oportunitatea Hastings în susținerea ambilor lui Gloucester îl costă viața. Primarul și cetățenii Londrei sînt induși în eroare și determină să aleagă la domnie pe Gloucester. El se încoronază Richard al III-lea în 1483. Buckingham nu e de acord să omorîe fiu al Edward și cade în disgrăție. Fapta e săvîrșită de sir James Tyrel.

XI. Henry Tudor

Henry Tudor, conte de Richmond, descendent al lui John of Gaunt, decedat din casa Lancaster, devine în Anglia și reclamant tronului. Buckingham este executat. Richmond înfrînge și omorînd pe Richard al III-lea la Bosworth (1485), dînd astfel o nouă călărie înfrîngătoare, un cal, dau un regal pentru un cal.

Contele de Richmond devine regele Henric al VI-lea și prin călărie sa o călărie de York unește cele două case vrămășe și pune capăt astfel războiului celor două roze.

spini pentru o coroană

Cît de des ne convingem că Shakespeare e contemporanul nostru! Fiecare confruntare cu dramaturgul din Stratford ne confirmă acest adevăr. Acum verificarea ne-a fost prielivită de excelența alegere făcută de televiziunea noastră, atunci cînd s-a oprit asupra „Războiului celor două roze” produs de B.B.C.-TV.

Chiar cînd roata istoriei este dată înapoi cu o jumătate de mileniu, sub armura de zale aflăm aceleași aterne simțiri omenești. Dragostea, ura, mila — setea de răzbunare, frica — setea de putere, loialitatea — trădarea, neputința în fața morții — toate au călătorit peste veacuri intacte. Închise în cugetul și trupul omeniilor. Dacă pentru o clipă te sustragi derulării faptele ale fratricidului război dus pentru coroană de casele Lancaster și York, titlul textului shakespearean pătrunde înfelesuri ale tuturor timpurilor.

John Barton este cel care a lucrat adaptarea, extrăgînd din piesele istorice „Henric al VI-lea” (cele trei părți), „Eduard al IV-lea” și „Richard al III-lea”, sirul trădărilor, răzvrătirilor, execuțiilor ilegale, înoronărilor și detronărilor fulgerătoare cuprinse între moartea lui Henric al V-lea și încoronarea lui Henric Tudor al VII-lea, și care poartă în istorie posetul nume de „războiul rozelor”. Roze ale căror spini au decimat întra-afila nobiliimea britanică, incit la sfîrșit mî-

celului se spune că mai rămăseseră numai cîteva familii nobile!

Peter Hall, unul din cei trei directori ai Companiei de la Stratford, a supervizat cele 11 episoade lucrate înșir de diferiți regizori: Robin Midgley, Michael Hayes, Michael Barry. Asigurînd unitatea spectacolului prin text, interpretare și o aceeași concepție asupra teatrului filmat.

Acest ciclu de teatru-folieton se gîndește la confluența scenei și a oceanului. Întîrzierile cîmpurilor de luptă, numărul războinicilor nu depășesc cu nimic cadrul strîmt al teatrului, sentimentul grandorii se naște din simplitate. Realizatorii au urmărit recomandarea dată de însuși Shakespeare în prologul piesei „Henric al VI-lea”: „Să zicem că-n cuprinsu-acestor iduri/ Stau două monarhi de viață pline.../ Pînă și gîndul lipsurii noastre/ Și-n fiecare om vîzînd o mie/ Ostiri închipuite plămîniș/ (trad. Ion Vinea).

În schimb, aparatul de filmat ne aduce în detaliu fiecare cută a fețelor, nesfîndu-se să scormonească expresia interpretelor în prim-planuri fixe, lungi, cît și monologurile. Actorului i se dă astfel rolul de onoare, și înțînirea cu actorii de la Shakespeare Royal Company rămîne pentru noi cea mai de seamă virtute a acestui serial de teatru cinematografiat. Au fost oaspeții noștri pentru cîteva seri Peggy Ashcroft, Donald Sinden, Brewster Mason, Eric Porter, William Squire și încă alți cîțiva din acei actori englezi, pe care, cu drept cuvînt îl putem numi profesioniști-Shakespeare.

André Maurois făcea astfel portretul regelui Henric al VI-lea: „Nefericitul nu era făcut pentru vremuri act de aștre. Cîtuși de puțin prost, cîtuși de puțin rege, era un sfînt și, în privința socotelilor acestor lumi, era un copil... Trîind printre oameni care se urau, el încerca săni impact. Cătoric cu isterica Marguerite d'Anjou, el i-a arătat dor răbdare și

afecțiune.” Pe acest monarh al Angliei, care trăind războiul fratricid al Angliei a refuzat să pună mîna pe spadă și a preferat să ridice una din cele mai prestigioase instituții de cultură britanică, școala de la Eton, ca și celebră capela King's College de la Cambridge, — pe acest monarh îl portretizează David Warren. El — despre care ziarul Times scrie: „De fapt a inventat un nou erou shakespearean” — ne-a adus revelația unor pro-

funde trăiri, exprimate în nuanțe de o înfîntă diversitate. El rămîne prin forță și discreția interpretării cel mai interesant personaj al ciclului. Mai puțin Ian Holm în Richard al III-lea — acel „monstruos, curajos și strălucit rege”, cum îl definea același Maurois — în special datorită imaginii de neșter, ce poartă, pentru cei care l-au văzut, numele, chipul și vocea lui Sir Laurence Olivier.

A. D.



Donald Sinden
Ducele de York



Eric Porter
Contele de Richmond



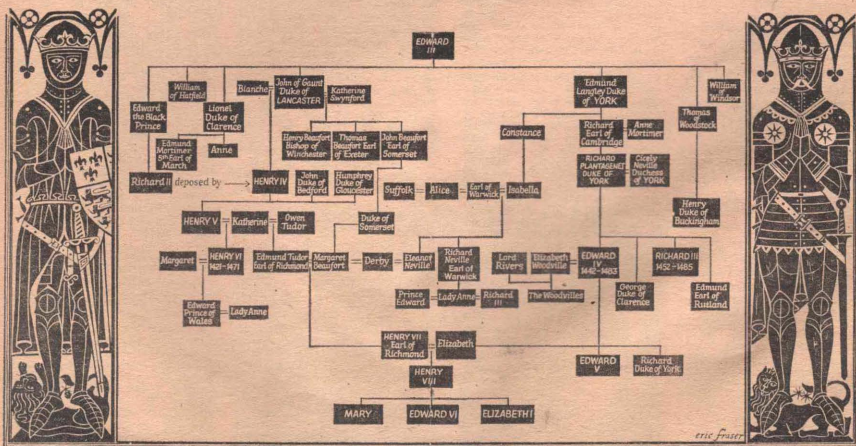
Brewster Mason
Contele Warwick



William Squire
Ducele de Buckingham

The Family Tree of the House of Plantagenet

THE WARS OF THE ROSES





tele-medalion

**Paul
Newman**



Dulcea pasăre
a talentului...

Un medalion la cinematecă înseamnă câteva zile de vizionare la rînd. Un medalion la telecinematecă e o chestiune de gazetărie, într-o oră și jumătate trebuie să paginezi inteligent (în principiu) și semnificativ, o biografie artistică.

Medalionul Paul Newman a fost o emisiune bună. Previzibilă până la un punct, ea a debutat cu o succesiune de patru fragmente din „Cineva acolo sus mă iubeste”, „Dulcea pasăre a tinereții”, „Aventura unui tânăr” și „Hombre”. Le ştiam pe toate, se puteau adăuga şi altele, e bine totuşi că ni le-am amintit. Micro-mediografia a fost completată de un alt fragment, dintr-un documentar despre Newman şi s-a încheiat cu o secvenţă în premieră din „Ultragiu”, remake-ul lui Martin Reed după „Rashomon”. Păcat de spaţiul totuşi redus al emisiunii, ameninţind să-o transforme într-un digest. Oricum, gestul e destul de rar. Un ciclu de medaloane? Unde am mai auzit asta?

telecinemateca

Cărţile şi hiena

*Ca orice arivist,
pentru a intra
în high-life-ul
artelor,
filmul are dreptul
să calce
peste cadavrul
unui Julien Sorel*

Poate că în sfîrşit telecinemateca, dacă nu chiar toate filmele televizivului, căci în faţa lor ne petrecem mai multe ore decît la cinema — ne vor da binecîntatul dezvăl — ca filmele după cărţi, la aşa-numitele ecramări, să primim uşină de cîte-şte născătoare de film, instinctul nostru de oameni cuşti, cu lecturi la bază, ne pune sistematic să ne uităm la ecranizarea unui roman celebru clătind înăpăstiaţi cartea, eroii ei, autorul ei, stilul lui; „filmul ăla nu e Gogol”, „Viscontii acela nu e Proust”, „vai, aşară nu l-am găsit pe Dostoievski”, „regizorul acela ş-a bîţut joc de Balzac” — toate aceste strigate de critici literari în cinematografie sînt stupide. La nenorocirea noastră că mergem la cinema ca să citim mai comod — se adăugă astfel şi blestemul de a clăta o carte amănunţit în imaginea unui film, Cinematograful nu s-a născut ca să slujească literatura. Literatura se poate sluji şi singură, dar din cînd în cînd, el se poate sluji de ea, pentru telex-ul epistole, poate chiar caracteristic, şi ca orice arivist, pentru a intra în high-life-ul artei de sine stătătoare, are şi el dreptul să calce peste cadavrele unui Julien Sorel sau Mykîn, ceea ce se numeşte ecranizare infidelă. Dar asta-ăi altă mincare de peşti.

Dacă priveri „Mantaua” lui Lătuţa obsedat de năvela — e adevărat, obsesivă — a lui Gogol, nu prea ai ce vedea. Volubilitatea şi pitorescul mediteranean, rîsele saziante ale lui Zavatin, şi un personaj care în enormitatea durorii lui nu mai avea glas, cuvinte, şi se ducea la film, în capabil să spună acestuia că vrea o mantă: „Te rog să-mi faci asta...”. Dar dacă ne hotărîm să uităm că eroul se numea cîndva Akakie Akakievici — filmul devine acceptabil şi apar chiar unele frumoşii, cum ar fi cîte ceva din partea femină a lui palton care culminează cu un citat nemuritor din Chaplin: „Vălsul unui amrîk în braţele unei femei frumoase, inaccesibile şi bogate. E „Goana după aur” — care aici se potriveşte mai bine decît orice referinţă la Gogol. Dar esenţial — se uşii de Gogol şi să rămîi fidel, infidel, cum vrei — la această poveste nemuritoare a vieţii unui om începe cu un palton nou şi se sfîrşeşte în clipa cînd i se fură acest palton. Sfîrşimarea umană a gîsit răsarii o cămăşă de mătase.

Nu atîcîst sau lucrurile cu „Zăpezile din Kilimandjaro”, Mitologia homingwayană mai copleşeste min

ţile oamenilor citiţi ai acestui deceniu, „Zăpezile”, e una din capodoperele acestui om, care pentru a fi scriitor ş-a transformat viaţa într-unul din cele mai patetice reportaje. Filmul e departe de capodoperă, ca şi de Hemingway. Dialogul e permanent artificial, întrerucerile înapoi sînt permanent telefonate şi, într-o ordine cronologică uşor de clar, obsesia clătuşă atacă toate verigile acestui monolog al omului în faţa morţii, ca să nu mai vorbim de happy-end de dezamuzat. Dar dacă lăsam năvela de o parte, descoperim fluxul unui întrebări de care avem cu toţii nevoie („de unde ratarea? de ce ratarea?”), în situaţii de cinema bun, săntos — cum ar fi ruptura dintre un bărbat care se crede puternic şi o femeie care se vrea şi mai puternică, Ava Gardner, care ştie să-i spună bărbatului de lîngă ea că un alt bărbat se uită la ea, vîgările îndrăgostitilor, o

hiênă... Mai ales această hiênă care dă ochi şi se apropie înţecînt de omul în agonie, atrăgînd de câmpena ca într-o vîră — scena acestei re-lăşi între sâlbatic şi om e cruntă şi fascinantă, ca într-o bună pagină de Hemingway, cînd vîlnăul înţelege fiecare gînd al animalului din faţă. E atît de exactă această hiênă în adălcarea bandşului înşingurat, înţecînt de mirare cum rezizorul nă simţea că aici trebuia să se sfîrşească filmul. Dar el s-a oprit la acest final — „trădare a lui Hemingway” — cum ar striga literarii — spanac, cum am zice noi, cinefilii.

În fond, singurul spectator care a înţeles ce-i cu literatura şi ce-i cu hiênă, a fost americanul Faulkner, căruia puţin îi pasa cum se ecranizau cărţile sale. El nu se ducea la acele filme. El fus banş producătorilor şi se ducea să scrie alte cărţi.

BELPHEGOR

televiziunea la ea acasă

Cine ne sînt spectatorii

*Emisiunile
preferate:
„Steana
fără nume”,
„Telecinemateca”,
„Tele-enciclopedia”.*

Într-un ungher al televiziunii, pe lîngă care trecem pînă acum adesea fără să ne întrebăm ce reprezintă, se află Oficiul de Studii şi Sondaje al căru conducător, doctorul Pavel Ciempanu, nu pare mirat cînd îi spunem că, în trei ani de funcţionare, n-am avut de unde să aflăm de existenţa sa. Într-adevăr, Oficiul nu pretinde a avea mai mult decît o funcţiune de uz intern, pentru cel consultativ în alcătuirea programelor. (Deşi depozitul său de informaţii acoperă o arie mult mai largă.)

— Noi pornim de la convingerea — ne spune doctorul Ciempanu — că prin sondaje îndeplinim o elementară funcţiune democratică faţă de publicul nostru, care, spre deosebire de cititorii unei reviste, prezintă o pronunţată notă de mister. O revistă observă cum e citită şi apreciază după rezultatul din chioşcuri. Noi nu ne putem ghida după nimeni, aşonamentele fiind permanente... Atunci, clătăm să aflăm părerile neviztorilor, necunoscutilor noştri spectatori... Singurul nostru indicu e că le ştim adresa...

— Asta o faceţi prin corespondenţă sau prin contact direct?

— Prin ambele mijloace, de la cea la cea. În primul rînd, „barometrul” lunar al emisiunilor îl efectuează prin corespondenţă, şi anume prin „corespondenţa provocată”. (Corespondenţa spontană, care nici ea nu ne lipseşte, dă o imagine infidelă, ea fiind practică mai mult de anumite categorii: elevi, pensionari, casnice). Scriem lunar unui număr de 2000 abonaţi, pe care li găsim din listele oficiilor poştale după criteriul mediului (urban-rural) şi profesiunii, proporţiile fiind acelea din anuarele statistice. Îl rugăm să ne indice emisiunile vizionate şi pe cele preferate.

— Cîte procente din cei solicitaţi vă răspund?

— Vreţi, adică, „indicele de disponibilitate”? Publicul nostru e neuzat, „disponibilitatea” sa atinge 70% (pe plan mondial, media fiind abia de 30%).

— Structura demografică se va reflecta acum fidel?

— Nu, din nou se creează un dezechilibru: anumite categorii sînt mai „haricose” la cererea noastră. Dar noi am avut grijă să ne asigurăm un excedent, aşă că operăm o nouă corectură prin eliminări succesive, pînă cînd, în cadrul unui eşantion de 500 subiecţi, vom avea toate proporţiile asigurate. Aşa apoi prelucrăm răspunsurile, stabilim indici de adienţă şi satisfacţie al diferitor emisiuni şi clasămintele lunii respective, pe baza cărora sugestiile noastre, adresate conducătorilor televiziunii, capătă mai multă concretetate.

— După sondajele de pînă acum, care ar fi ordinea emisiunilor preferate?

1. „Steana fără nume”. 2. „Telecinemateca”. 3. „Teleenciclopedia”.

— Mergeti şi mai departe, opunîndu-vă în detaliu de anumite emisiuni?

— Partea ultimă a scrisorii de sondaj care părăseşte celî chestionat asupra unei singure emisiuni. (Dacă a fost vizionată parţial sau integral, care din protagonişti şi din personaje mai bine apreciat, dacă spectatorul e de acord cu concluziile unei mese rotunde etc., etc.)

— Pomeniţi şi de sondaje realizate separat, pe terenu...

— Da, sondajele prin corespondenţă la facem o dată pe lună. Din cînd în cînd, mai rar, organizăm anchete de teren, cum e cel altelea — amplă — de la începutul toamnei trecute, în care am angrenat 800 subiecţi din 19 judeţe şi din Capitală, prin colaboratori care ne-au ajutat în teren fiind patru universitari şi 200 de investigatori externi. Am investigat de astă dată nu numai domeniul nostru tradiţional de informaţii culese, putem spectatori, dar şi pe acela din spectatori şi alte surse de informare şi cultură: teatru, film, presă (mai puţin cartea). Am vrut să ştim cine ne sînt spectatorii, dar şi cine nu e sînt spectatori, adică ce canale n-î absorb. Din uriaşa noastră masă de informaţii culese, putem oricînd prelucra la măşina de calcul tot ce vrem să aflăm. De pe acum ştim, de exemplu, cine (ce categorii de înclinaţie) vede şi cine nu vede la cinematografe, cine ce filme vede şi ce filme preferă, ş.a.m.d....

Cine preferă piesa de teatru citită, auzită la radio, văzută în sală sau pe micul ecran etc., etc. Ajungem astfel la performanța de a cunoaște nu doar pe propriii noștri abonați, dar și pe spectatorii altor instituții, mult mai bine decât au încercat și reușit ele să o facă până acum... — Veți fi dispuși, în viitor, să comunicați, prin intermediul rețelei noastre, unele din aceste date? —

— De ce nu? Cu plăcere!

OBSERVATOR

teleglob

Colpi și Miss Noëlle



Modesta miliardară:
Anne Jolivet

lată în sfârșit un domeniu în care nu se poate spune că televiziunea face concurență cinematografului. Pentru că niciodată cineastii nu vor reuși, oricât de formidabil ar fi filmul lor, să aducă pe spectatori la cinematograful de 36 de ori pentru a urmări aventurile eroiului preferat. Interesată de remarcă este însă diferența de concepție între folioletoane produse de studiourile americane și cele din Europa. Americanii au adoptat seriile cu episoade independente (Evadatul, Incoruptibilii, etc.) În timp ce pe continentul nostru, dimpotrivă (cu rare excepții, ciclul Miss Peel sau Video) folioletoanele sînt astfel structurate încît să oblige pe telespectator să urmărească fiecare episod, Intruct, dacă a pierdut unul singur, nu le va mai înțelege pe următoarele.

De la o vreme tot mai mulți repetați regizori de film au început să colaboreze cu Televiziunea, punîndu-și semnătura prestigioasă pe genericul unor seriale.

Henri Colpi, de pildă, după o absență îndelungată din studiourile cinematografice, a acceptat oferta ORTF de a transpune pe micul ecran un serial radiofonic care se bucurase de mare succes cu doi ani în urmă, „Noëlle aux quatre vents” (Zăvăznita Noëlle). La-m înfrînt pe Colpi la studiourile de la Rambouillet, unde filmă ultimele interioare. Tocmai se întorește cu echipa de interpreți — Pierre Mondy, Rosy Varte, Anne Jolivet — dintr-un lung peripetiu din Grecia, unde se petrece o parte din acțiunea filmului. Colpi era sigur de succesul folioletului fiind vorba de o poveste foarte sentimental-lacrimogenă; or, în momentul de față, gîtit e că melodrama a revenit la modă. Cuprînzînd 42 de episoade, folioletul lui Colpi e difuzat actualmente. În fiecare seară, înaintea jurnalului de actualități, în Franța și Belgia, și s-a de vîndut deja și alton tîrî. Milioane de telespectatori vor lacrima deci pe glob pentru biata Noëlle, miliardara modestă.

Manuela GHEORGHIU

telesport

timpul disprețului

De cîte ori se transmit spectacole „numai pentru adulți”, televiziunea franceză aplică pe ecrane un „pătrat alb”.

Telespectatorii sînt adulți. Cu toate acestea, reportajele sportive sînt tratate de către regizori și crainici asemenea emisiunilor pentru copii.

Acum două săptămîni, într-o duminică, se înfruntau pe stadionul 23 August două echipe de fotbal. Numele toam-surilor n-are importanță, deoarece ele pot fi înlocuite cu alte două din aceeași categorie A, după cum întîmplarea despre care voi vorbi este transferabilă în luna septembrie '70 sau mine, în martie '71.

Mijlocasul stînga bucurestean îl lovește pe interul dreapta musafir. Victima cade la pămînt și începe a se zvîrcoli. Jocul e oprit. Arbitrul s-a repezit la locul accidentului. Colegii victimei s-au adunat în jurul acestuia protestînd împotriva brutalității. Medicul sprinteză cu trusa chirurgicală. Mijlocasul vinovat protestează împotriva protestelor. Trei fundași bucureșteni și trei din echipa oaspe se îmbrîncesc reciproc. Tribunele urlă. E urît, fără îndoială. E „nesportiv”. E împotriva indicațiilor de săptămîna trecută a Federației, a dorințelor noastre cele mai sincere și a umanismului înaintat. Dar este un fapt numi real, ci și semnificativ pentru adevărul campionatului de fotbal. E un eveniment. Ce fac autorii reportajului în momentul cu pricina? Năpăduși de panică sau de altceva, răușesc camera de luat vederi înspre poarta de vîisă, unde Răducanu mesteacă liniștit chewing-gum, fie spre bălău, fie în direcția tribunei la, făcîndu-ne să citim două minute pe-ndelete reclama „Abonați-vă la ziarul „România Liberă”. În timpul acesta, crainicul țuce (dacă nu cumva s-a dus la telefon să primească in-

dicații), sau după ce declară: „păcat, asemenea atitudine n-au ce căuta pe terenurile noastre de sport”, începe să comenteze situația existentă în grupa I-a a Campionatului european de fotbal. Atitudinea reporterilor seamănă cu obul domoșorilor pe pension în fața primei lecții (serioase) de anatomie.

Întîrînd într-o paranteză „radiofonică” vom nota că stîlul de altele corect, atent și uneori vioi al emisiunii, iubită ca o obișnuință, „Fotbalul minut cu minut” (ori „Sport și muzică”), se prăbușește în groțec atunci cînd apar (și apar!) întîmplări precum acelea numite mai sus.

— Crainicul meciului de la Pițești: „Neagu e la pămînt, zvîrcolindu-se dureros. Arbitrul Limona se îndreaptă spre punctul de la 11 m. Va indica penalitatea. Jucătorii argeșeni protestează. Publicul protestează. Din tribune sau năvălit pe teren, sîrînd gîrdul, citiva...”

— Crainicul dispecer de la București: „Mulțumesc Ghițulescu. Să trecem la Bacău...”

— Crainicul meciului de la Bacău: „... unde întîlnirea dintre Sport-Club din localitate și Jui Petroseni se desfășoară într-o stare de plictiseală deosebită. Pace lentă, mingi aruncate cu regularitate în out. Spectatorii cască și încep să părăsească tribuna, cu atît mai mult cu cît poale se apropie amenințator...”

Nu sînt sadic (deși la ora aceasta a contemporaneității învîșăturii marchizului sînt semne de intelectualitate autentică).

Nu sînt consumator de marlă, morfină sau L.S.D. (deși pentru unii alimentarea cu droguri e semn de trăire a modernității).

Nu sînt blutor de sînge (deși absorbit de violențe e simptomul cert al sincronizării cu subțimirea mentalului).

Dar ideea de a fi tratat la modul corespunzător infantilismului și de a mi se sugera cu „diplomație” că prunci vin pe lume în ciocoli berze — mă înjegete.

P.S. Televiziunea franceză aplică pe ecrane, ori de cîte ori se transmit producții „numai pentru adulți”, un faimos „pătrat alb” ce vrea să avertizeze că prezența copilului este inoportună. Ce-ar fi ca Telesportul să utilizeze aceeași metodă?

Atunci, la liveea pe gazon a clipeilor brutale, ecranul va comanda pătratul de rigoare și atât răspunsabil va spune bălău!

— Vasile, fugi în dormitor pin-ace trage Dumitrache penalty-ul...”

Al. MIRODAN

Premiul Martini pentru cea mai bună fotografie sportivă a anului:
Mecul Tulle-Fumel



cineclub

în obiectiv: Bucureștiul

Activitatea cinecluburilor stă, în prezent, sub semnul participării la cel de-al doilea festival național al cinematografilor, care va avea loc la primăvară, în cinstea aniversării 50-ului de zile de la înființarea festivalului național al cinematografilor, care va avea loc la primăvară, în cinstea aniversării 50-ului de zile de la înființarea festivalului național al cinematografilor, care va avea loc la primăvară, în cinstea aniversării 50-ului de zile de la înființarea festivalului național al cinematografilor...

Se spune că un aparat și puțină peliculă sînt suficiente pentru un cineamator. Da, pentru un cineclub, format din mai mulți cineamatori? Este însă la fel de adevărat că numai aparatura tehnică nu poate garanta buna funcționare a unui cineclub. Pentru că lată: studenți de la Casa de cultură „Grigore Preoteasa” sînt în posesia unui singur aparat de filmat — adevărat, foarte bun — care le-a prilejuit printre altele, realizarea unor reportaje despre participarea studenților la lupta împotriva înundațiilor și a unui film despre ansamblul sculptural Brâncuși, de la Tîrgu-Jiu. Dar cu acest singur aparat, el reușesc să desfășoare o activitate net superioară celei de Ecran-Club, iar Ecran-Clubul este și bine organizat și bine îndrumat profesional, și totuși, activitatea lui se rezumă la citirea reportajelor și documentare materiale sau instalări de filme de ficțiune. Cauzele principale ni se par a fi lipsa unei orientări programatice clare și insuficiența cunoaștere a meșteșugului, dublă de o prețuire în alegerea temei.

Sergiu SELIAN



profil

damnatul

Se pare că în efortul de autodefinire ca artist, cinematograful avea nevoie de măști. „Artistul”, personaj insolit și neînțeles, victimă a gustului comun și glorificat după moarte, iată ce a făcut adesea gloria artelor de tradiție și ceea ce, desigur, nu putea lipsi artistului umbrelor, mult confundată cu divertismentul și bursa. Și „damații” înnebelați rind pe rind cinematograful, prin jertfa lor întregind o aureolă: un Meliș adus la mizerie, un Gance nemulținit, un Vigo abandonat, un Welles indezirabil și, desigur, acest Max Ophüls care a trăit pe ecran nostalgia unei arte a filmului, detașată și nobilă.

*Punctul culminant
al lunii ianuarie
a fost
medalionul
Max Ophüls*

Acoladă de cavalier credincioși al artei a primit-o Ophüls în urma unor probe similare ale destinului său de artist damnat. Silit să se exilaze de trei ori și lucrând aproape în toate țările europene cît de cît cinematografice (Germania, Austria, Olanda, Anglia, Belgia, Elveția, Italia, Spania), cît și în Statele Unite, cu filme intruzive, relegate, remondate sau montate de alții, cu mulțiri și vicieri de sens, opera lui se reconstitue azi sub ochii noștri într-o puritate de expresie și fluiditate a gândirii care sînt

Amestec de farmec, sobrietate și sarcasm (F. Gravey și O. Joyeux)



marca autenticului artist, iar cinematograful anilor săi avea nevoie de „artist” spre a se salva și purifica, chiar dacă asta se făcea cu purifica, vîntul acestuia, jertă a unei desprinderi de nimicnicio. Căci, ca și Eisenstein, Ophüls a murit de cord redactînd proteste împotriva mutilării ultimei sale opere, „Lola Montes”. Întregind sirul lung de mucenici a căror inimă plenea cedînd efortului supraomnesc de a face din cinematograful o artă, Epstein, Vigo, Delluc, Pudovkin, Dovjenco etc., etc.

Dacă nu „inventă” cinematograful descoperind noi mijloace expresive, în schimb Ophüls credea în aceste expresivități, temperamentul său de artist autentic exprîndu-se plenar prin ele. Căci a fost unul din acei artiști care fac permanentă și continuitatea unei arte, și prin asta nobilita și puritatea ei. I s-a reproșat caracterul eclectic al viziunii sale, ar putea spune că tocmai acest alaij era cel apt să străbată bariera rutinei și a indifferenței epocii sale, să întoarcă privirile blazate către învîrnatul cinematograful. Există, astfel, în arta sa acel spirit vienez formecător și nonșalan (vezi Lubitsch), dar și obsesia crudă a unui expresionism german decăntat (Harnann, Lang), după cum ceva din vagul cetos și aluziv al nordicilor, naiv și misterios la Stiller, sau din eleganta aluzivă ironică, discretă a francezilor (Feyder).

Citatele sînt pure aluzii, căuind să dea reper, căci nimic mai personal decît arta lui Ophüls. Acest european chinat de o dramă europeană — obsesia permanentei și a trecerii lucrurilor, melancolia unei civilizații în declin de dincolo de ogene, a unor sensibilități umane dureroase și frămîntate, specifice acestei zone — are un timbru al său propriu, un fel de a vedea existența care relevă un univers înclis și nepenetrabil; poate de aceea e dificil de pătruns și greu de urmărit în subtilitatea specificului său. Pentru a-l diferenția, vom alege elementul cheie, după părerea noastră, al acestui discurs filmic: mișcarea. Cînd Alexandre Astruc a inventat expresia „camera-sfilu”, era deja exeghezul lui Ophüls căruia îi revolese scrisura. S-a vorbit de abundența mișcării, de dansul aparatului, comparat nu fără ironie chiar cu valsul, cu excelențele deplasări ale personajelor și aparatului în „jurul buclioșilor vedetelor”. În realitate este vorba de o detașare de contingent, de o transparențe într-o lume a fantasticii, a acestor realități pe care doar cinematograful putea s-o surprindă („Caruselul” e exemplul clasic). Relația cameră-erou — născută din mișcare și prin mișcare — revelează noi sensuri și subtilități ale scrierii, pe care nici un alt mijloc al investigației umane nu le poate discerne. Revăzînd mental ultimele secvențe din „Doamna de...” simțim din nou acesă vertigine subtilă și crescînd în care sîntem triști pe nesimțite o dată cu eroii surprinși și transmișii cel mai acut al existenței.

Savel STIOPUL

antologie

luna bărbaților



„Fundătura” — cui i-e frică de Polanski!

*Paul Newman și Marlon Brando,
Yves Montand și Montgomery Clift:
luna ianuarie, duminică la ora 10,
a fost un regal de vedete masculine.*

Programul abonamentului „T” pe luna ianuarie pare să fi fost conceput pe ideea unui regal de vedete masculine: Marlon Brando în „Bărbați”, Paul Newman în „Luce-mină rece”, Yves Montand în „Marele premiu”, Montgomery Clift în „Freud”, Alan Bates în „Un fel de dragoste”. Sigur, „Bărbați” e un bun film de Fred Zinneman — desigur foarte departe de „Un fel de pentru eternitate” — dar spectacolul acolo este Marlon Brando, jucînd un ceas și jumătate într-un scud de paraliș. Sigur, John Huston este un foarte bun și spectaculos regizor — știm asta încă de la „Moulin Rouge”, „Moby-Dick” și „Noaptea ignavă” — și „Freud” este o demonstrație perfectă de profesionalism, dar spectacolul acolo este Montgomery Clift. Spectacolul e în ochii aceluia, deschiși, avid și fascinant, către lumea interioară a omului. Sigur, „Luce-mină rece” este ceea ce numim cu atîta pasiune „un film extraordinar de bine făcut”, dar mă întreb în ce măsură am mai fi observat că e bine făcut, fără Paul Newman, fără zîmbetul lui de copil mare, fără înocența acelor priviri transparente, fără aerul de vagabond tandru și nevinovat. Și nici John Schlesinger, cu „Un fel de dragoste”, nu scapă de tirania vedetelor și masculin. Alan Bates, și nici Frankenstein, cu atît de spectaculosul său „Marele premiu”, nu poate depăși farmecul obosit și amînat al lui Yves Montand. Luna ianuarie, duminică la ora 10, a apărut fără îndoielă marilor actori, mai mult sau mai puțin cunoscuți la noi, dar, oricum, mari.

Trei filme se sustrag acestui regim de tutelă actoricească: „Fundătura” de Roman Polanski (cît de tare începe să semene cu Hitchcock acest Polanski, un Hitchcock tîrziu și trîntit al timpurilor noastre trîznete, un Hitchcock care nu cunoaște opreliști astăzi cînd își pune în cap să ne înspăimînte cu bubeașul lui de celuloid), „Fundătura”, deci, „Inocență fără protecție” și „Pustie”, „Inocență fără protecție”, filmul scriburii Dusan Makavejev, al treilea după „Omul nu e pasăre” și „O afacere de inimă”, e un poem cu andreașă plină de umor, cu metafora continuă și sensurile ei

interpretabile la nesfîrșit. Aparent e un film omagial despre acrobatul Aleksi, personaj foarte cunoscut și foarte iubit în țara lui. Dar acest Aleksi, curajos, încapatînt, mîndru și optimist, care se luptă cu sîrăcia și cu neșeurii, și reușește să-l învingă finalmente în ciuda tuturor, îmbracă atît de bine trăsăturile specifice poporului iugoslav, înclîd devine, înclîd cu înclîd, înșăși iugoslav, iar în clîd aceluia „Inocență fără protecție” devine un film despre iugoslavia. Un film tandru, spunem, și plin de o ironie benevolă, ar fi binevoitoare ca seamănă a autoironie. Dar și un film de mare fantezie regională.

„Pustie”, filmul tîrșului brazilian Ruy Guerra, vine dintr-o cît totuși altă lume, căreia îi aparține înșă cu aceeași fidelitate cu care „Inocență fără protecție” aparține lumii în care a fost făcut. O lume copleșită în egală măsură de foamă, de violență și de misticism. De o mare și sfîșietoare poezie. „Pustie” nu e mai puțin decît „Inocență fără protecție” un poem, dar un poem violent și tragic. Și acea violență și acel tragic sînt copleșitoare, pentru că nu aparțin unui individ, ci unei societăți. S-ar putea ca sensibilitatea noastră de europeni civilizată să fie vocată în fața aceluia final — fabulos, de altfel — în care mulțimea de credincioși infamești sacrifică animalul sînt ca să-și poartă la faimă — după ce sînt istovit răbdarea — cu carnea lui. Simțul nostru estetic s-ar putea să fie revoltat în fața aceluia cuplu de îndrăgostiți care se doborăză cu o foamă de dragoste la fel de mare ca foamă adevărată. Suflul nostru de oameni liniștiți s-ar putea să se cutremure de scribă în fața spaniolului de durere ale unui soldat în fața cadavrelor prietenului ucis. Avem voie orice, avem dreptul la orice reacție. Nu avem înșă dreptul să înclîdăm ochii în fața unei ogîndi care reflectă adevărul despre o lume necunoscută nouă, iar „Pustie” este o asemenea ogîndă. Și nu e așgura, pentru că filmul lui Ruy Guerra nu e decît unul — nu știu și nici nu mă interesează dacă cel mai mare — dintre filmele nou-lui cinema brazilian.

Eva SÎRBU

Genica Athanasiou

În istoria unei arte nu sînt inscrite numai figuri de mari creatori sau de mari interpreți. Și în arta filmului se pot găsi asemenea exemple. Unul dintre ele a fost readus în actualitate de apariția în 1969, în reputata editură „Gallimard” de la Paris, a unei compacte culegeri intitulată „Antonin Artaud, scrisori către Genica Athanasiou”, pe care Anca Costăroiu a comentat-o și în publicistica noastră, cu multă competență.

Cei doi eroi ai acestei corespondențe, în care o dragoste incandescentă se împletește cu gânduri despre artă tot atât de pasionate, nu mai trăiesc decît în amintiri.

Antonin Artaud, actor de teatru și de film, scenarist și animator, dar mai ales teoretician de artă, a putut fi văzut recent, ca actor, pe ecranul Cinematecii, în rolul lui Marat din „Napoleon” de Abel Gance. Masca sa impresionantă e prezentă și în capodopera „Pasunea Ioanei d'Arc” de Carl Dreyer. Dar el e mai ales prezent în cea mai pregnant actualitate ideologică prin teoriile sale despre teatru și film, exprimate în cartea din 1938, „Le théâtre et son double”, pe care

rința de a se dedica acolo teatrului și a studiat cu Charles Dullin, din a cărui trupă a făcut parte ani de-a rândul. Vom aminti, dintre multiplele sale roluri importante, doar pe cel din „Antigona” lui Cocteau, care i-a dedicat el piesa (muzica de scenă era de Honegger, iar decorurile de Picasso). Pe ecran ea a jucat în „Contele Kostia”, în filmele lui Grémillon, „Maldonne” și „Gardiens de phare”, și în celebrul „La coquille et le clergymen”, realizat de Germaine Dulac, pe scenariul lui Antonin Artaud.

În actele de stare civilă românești, Genica Athanasiou se numea Eugenia Tănase. E a treia oară cînd acest nume născut se înscrisie în paginile istoriei unei arte. Și e semnificativ faptul că, simțind nevoia unui nume mai adecvat aflișului francez, Eugenia Tănase a ales, în fond, tot un nume românesc, ortografiat pe franțuzește.

Colegi în trupa lui Dullin de la teatru „Atelier”, între Antonin Artaud și Genica Athanasiou s-a născut o dragoste intensă, o pasiune adesea dureroasă, datorită neliniștii nelăcetate a marelui chinat care a fost Artaud. „În dragoste nu există tocmeală, totul ori nimic. Mie însă îmi trebuie totul”, îi scria el într-o scrisoare din 1923, iar în alta, din aceeași epocă: „Un an de dragoste înțelegă, absolut. E frumos. Sînt fericit și datorită ție...” Iată tonalitatea sentimentală. Dar, dincolo de ea, corespondența lor arată și comunicarea de gânduri care li lega și nelindolența influență spirituală a unuia asupra celuilalt. Gînduri despre teatru și film, comparații între frații Marx și Frațiiilini, rolul înnoitor al filmului burlesc pentru arta spectacolului plasează aceste pagini, dincolo de interesul lor pur uman, în zona unor portrete intelectuale.

Ion CANTACUZINO

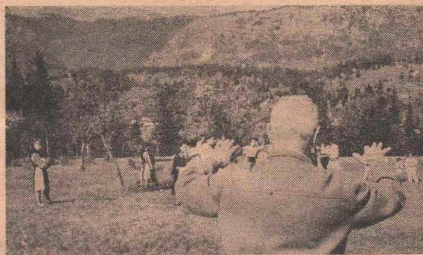
O
româncă,
muza
lui
Artaud.

Jean-Louis Barrault o cuprinde între cele cinci cărți de căpăți ale omului de teatru modern.

Genica Athanasiou, născută la București în 1897, a murit în 1966; ea a plecat la Paris în 1920, cu do-



E a treia oară cînd acest numeintră în istorie



Filmele de la Göttingen nu urmăresc decît să creeze o mîrturie.

agenda

o enciclopedie neobișnuită

Profesorul Mihai Pop
ne vorbește entuziașt
despre o inițiativă ademenitoare

Enciclopedia de la Göttingen este o originală instituție care urmărește să immortalizeze, să clasifice și să tezaurizeze, dar nu prin intermediul literelor, al clasiceilor sigle, ci al peliculei, noțiuni și fenomene ale continentului nostru. Este în fapt un gen de cinematograf a filmelor științifice, cu deosebirea că aceste filme sînt produse de propriul ei depozitar, după un plan bine determinat. Pînă acum au și fost create 5000 de astfel de filme, dedicate unor noțiuni de pe acum foarte diverse, ținînd de natura și societatea europeană: de la biologie și microbiologie planetară la tehnică și etnologie, de la cel mai umil comportament animal la comportamentul uman derivat în specificuri naționale. Cui se adresează această senzațională inițiativă, după ce criterii este întocmită ea?

— Unul din principiile Enciclopediei — ne spune profesorul Pop — care-i va asigura și în viitor nobletea asumată, consistă în aceea că filmele ei nu pot, nu au dreptul să ruleze pe ecranele comerciale. Ci doar (în scop de cercetare, de demonstrație) în învățămînt. În cadrul unor conferințe sau la televiziune, filmele ei sînt exclusiv filme științifice, organizatorii ținînd cu strîngere la acest caracter „absolut”, la evitarea oricărei subiectivități.

— Vă referiți la posibila înținire cu filmul documentar? În ce credeți că ar consta diferența dintre ele?

— Filmul documentar interpretează realitatea, o pune sub semnul personalității unui creator. Acesta poate, are cîdere de a scoate (prin decupaj etc.) un anume sens din fenomenul inspirator, care este polisemantic. El poate atrage atenția

asupra unor adevăruri ascunse în realitate, luînd realității obiectivității proprii și dîndu-i o direcție, adevărată, dar și subiectivă prin parțialitatea ei.

Filmele de la Göttingen — științifice, cum spunem — nu urmăresc decît să creeze o mîrturie asupra realității. Dacă operează și ele asupra realității într-un fel, da. Însă numai printr-un fel de stilizare, adică prin eliminarea a ceea ce este redundant într-un fenomen. Filmul despre „copul pîinii în Europa” (o să revin asupra lui) nu poate dura cît înșuși pregătirea unei pîini și coacerea ei în cuptor, ci, evident, se va restringe la definirea fiecărei faze a fenomenului. Ca să mă fac mai bine înțeles asupra deosebirii, înca un exemplu: filmul asupra trecerii păstorilor peste munți, din Elveția în Austria, va putea fi, în cazul filmului documentar, un film al efortului, care va putea reveni de nenumărate ori asupra greutăților drumului; în schimb, filmul științific va reda pur și simplu tehnica acestei traversări...

— Spuneți de „copul pîinii în Europa”...

— Da, prin acest capitol al Enciclopediei (de care ne ocupăm noi, Institutul din București) vroiam să ilustrez o altă dimensiune a inițiativei: simultaneitatea. Practic, fiecare „articol” al Enciclopediei înseamnă multiplicarea de astfel ori cîte țări are continentul nostru. Mai mult, în cazul citat vor fi 40 de filme, unele țări producînd variante regionale...

— Care e, practic, limita acestei Enciclopedii?

— Practic, na e nelimitată.

— Ca viață?

— Ca știință...

REP.

Iscălituri animate

Nu e bine să căușim încoace, deauna cauza ultimă a lucrurilor: înțel că aflarea ei e incertă; al doilea, căutarea poate fi uneori atât de îndelungată, încât rezultatul să nu mai aibă nici o însemnătate; și al treilea, se prea poate să nu fie recunoscut unanim, ca atare și atunci cercetarea intră în zodia zădărniciilor. Acum câțiva ani am avut impresia că filmul nostru de desen animat se surpa încoșor, dar înfășurând într-o discuție publică, ceea ce mi se părea o motivație, carentă literar-dramaturgică a acestei producții, am primit răspuns din partea unui redactor-șef susținut și a unui regizor flegmatic, că chestiunea „nu importă” și discula s-a stins din lipsă de combustibil.

Privesc acum cu luare-aminte ultimul palmares de la Mamaia, elctsc tot atât de atent generiele celor 28 de pelicle teșite din studio în 1970 și capăt impresiei că acea carență s-a lăsat. Nu zic că, din cînd în cînd, foarte arareori, nu apare la „Anima” și cite un culeidol dragă, dar majoritatea sînt hotărîrî anodine, ori tixite, ori clorotice și cred neapărat că aceasta se întâmplă deoarece — paradoxal! — pe înzelemitul Panurge — studioul cunoaște șazezi și trei de mijloc de a obține scenariul, dar țile alte două sînt paturnește moduri de a le face inutilizabile fără să mai sositim ceea ce aruncă.

Printre autorii acestor scenarii nu se află, în 1970, nici un scriitor, fie el poet, autor pentru copii, dramaturg, libretist, textier, prozator, epigramist sau micar traducător dintr-o limbă necunoscută. Pare a fi, așadar, o poziție de principiu. Cine îndeplinește, în schimb, cu exactă transparență și aplicație imagistică, teribilul travaliu care l-a sălăș în posteritate pe Virgiliu ca și pe Edmondo de Amicis, pe Corneille ca și pe Dimitrie Tichindeal? La mai toate filmele (cu una-două excepții) gloria literară e revîntă de regizorii cumularzi: scenariul și regia, Florin Angelescu; scenariul și regia, Gelu Mureșan; scenariul și regia, Lumința Cazacu; scenariul și regia, Mircea Toia... Scrieri scenarii grafici, atît de talentați în profesia sa, Benedict Gănescu, regizorul, atît de prețuit în profesia sa, Savel Șolopul, caricaturistul, atît de norosii în profesia sa, Neli Cobar — dar cine nu scrie scenariu de desene animate? Scriitorii; numai ei nu scriu.

E posibil ca persoanele evocate să aibă și talent literar, sau ca Adrian Nicolau, Franciscă Stoeneșcu, Dana Crișan, Ileana Filip și alți tesciluri de scenarii animati să fi apărut sau să se prezente rime cărora numai ignoranța noastră le refuză decedată recunoașterea.

Dar tot atît de posibil e și stuașia înversă.

Iar după ce vezi filmele, parcă spre această alternativă înclină balanța judecătii.

...Firește, e bine să nu ne pripim și să așteptăm și judecata viitorului.

Sau măcar a viitorului Festival de Animație.

Valentin SILVESTRU

curie

scrisoarea lunii

Vîrsta și plictisul

„Sînt alarmat. Nu-mi mai plac filmele. Eu, care sufeream dacă scăpam vreun film, am ajuns ca acum, cînd aud de cinema, să mă gîndesc în altă parte.

„Freddy și cîntecul preerii” m-a dezgustat. La „Misteriosul X din cosmos” am regretat timpul pierdut.

Am intrat la „Această femeie” dar m-a plăcut, m-am dus la „Vîntuluri de căprioare” dar m-a plictisit imediat.

Și atunci ce să fac? Îmi aduc aminte de filme ca: „Denunțatorul”, „Femeia îndărătnică”, „Noaptea generalilor”, „Operațiunea Crossbow”, „Viridiana” s.a.m.d. care mi-au plăcut. Oare acum m-ar satisface aceste filme?

Poate și filmele care m-au deceptat sînt acceptabile, nu am gusturi deosebite, dar mă gîndesc cu teamă că am început

să îmbătrinesc (am aproape 25 de ani) și de aceea nu-mi mai plac filmele.

Sau poate am devenit mai pretențios? Nu știu ce se întâmplă cu mine!

În orice caz, trebuie să aflu urgent de la ce vîrstă încep să-mi plictisească filmele.

Cinstiți să fiu, mi-e teamă că filmele nu mai vor prea preocupa, pur deveni neinteresante pentru mine, și atunci, ce mă fac fără filme?”

Ambrășu Alexandru
Tg. Ocna

DOSARUL MAYERLING

Oare cronicarul nu are inimă?

Așa cum am promis în numărul trecut, acordăm un anumit spațiu contestării — neașteptat de viguroase

lova, ceva mai circumspectă în fața criticii de specialitate.

Gabriela STĂNEȘCU: „Recunoscut! Aceasta nu e decît o slăbiciune: faptul că mi-a plăcut (atît de mult!) „Mayerling”... Am văzut filmul, am fost emoționat profund, însă gîndindu-mă la revistă „Cinema” niște articole frantuziești în care filmul era criticat, mai-mam-dus odată cu gîndul să-l găsesc defectele. M-am dus înarmat cu mult singe rece și spirit critic. Nu numai că nu m-am plictisit, dar îmi găsesc alte frumusești. E adevărat, este prea mult fast, discutiile sînt cam lungi... și e frumos. Nu pot să spun că e un

un prea bun meșteșugar instruit la școala story-ului perfect proporționi și bine colorat, acul hibrid care oscilează între mară și artă dar este atît de rotund încît induce în eroare și creează confuzii... Totuși găsesc că filmul are o anumită frumusețe care vine din supăraș (voit! sau nu) a unei anume obsesii vulgare — sugestie dincolo de intrigă, dincolo de convenționalismul dialogului și de desuetudinea întâmplării. Această sugestie înobilizează faptul de scandal descoperind unele latente poezii, în pofida unui caracter prea exterior și prea melodramatic.”

Iată o scrisoare care înclină spre

„Mayerling” nu va intra, probabil, în istorie.
El ne-a dovedit însă încă o dată că, înainte de a intra
în istorie, un film intră în jocul plin de necunoscute
al sensibilității publicului.
Rîndurile alăturate arată că „Mayerling” a fost o supapă
a romanțiozității cînefile.

— la care a fost supusă cronică filmului „Mayerling” semnată de criticul Dan Comșa în nr. 9/1970 al revistei noastre. Cronică — după cum se știe — nu e deloc favorabilă filmului. Cu o singură excepție. (G. Brucmaler-Succova) numeroasele scrisori n-au fost deloc favorabile cronicii. Conform tradiției, oferim cuvîntul — fie și concis — acestor critici, „înviind” în final prin publicarea replicii date de cronicarul nostru:

P. PAUL — Cluj... „Nu este o poveste siropoasă — cum susține Dan Comșa — este o poveste de iubire și, dacă iubirea este sirop, înseamnă că în tot pasul noi ne scaldăm în sirop și bleștii de noi nu simțim acest lucru. Terence Young a făcut acest film mînd tot l pe sensibilitatea oamenilor și nu a greșit... Catherine Deneuve și Omar Sharif au fost doi îndrăgostiți frumoși, la înălțimea rolurilor. James Mason, un împărat care nu șa uită problemele familiale. Ava Gardner, mamă bună dar supusă legilor aspre ale etichetei imperiale”... După aceste opinii atît de sentimentale, iată o părere din Cra-

iova, ceva mai circumspectă în fața criticii de specialitate.

„Recunoscut! Aceasta nu e decît o slăbiciune: faptul că mi-a plăcut (atît de mult!) „Mayerling”... Am văzut filmul, am fost emoționat profund, însă gîndindu-mă la revistă „Cinema” niște articole frantuziești în care filmul era criticat, mai-mam-dus odată cu gîndul să-l găsesc defectele. M-am dus înarmat cu mult singe rece și spirit critic. Nu numai că nu m-am plictisit, dar îmi găsesc alte frumusești. E adevărat, este prea mult fast, discutiile sînt cam lungi... și e frumos. Nu pot să spun că e un

film bun, nu pot să-l definesc decît astfel: un film romantic...
... P. S.: Nu sînt romantică...
„Mai mult decît romantică — foarte, foarte patetică această scrisoare din Bacău:
ADALIA... „Am citit mai întîi articolul și apoi am văzut filmul. Mă așteptam să văd marionete și am văzut ochi, puri și nevinovați sau micșinați de pasiune. Am ieșit din cinema contrariată. În suferința mea se dădea o luptă uriașă între două reacții: una cauzată de ceea ce citeam, cealaltă de ceea ce văzusem. Oare cronicarul nu are inimă? Oare el nu a fost niciodată îndrăgostit? Oare în „secolul furioșilor” nu dansa niciodată un vals? Oare nu a simțit nicînd în dorința sa vadă o dragoste puternică și curată — deci nerădă, măcar în film? Oare nu este convins că aceste filme sînt ca pe o mobilă și deci îi îndeplinește misiunea? Oare nu face Eminescu, oare nu este romantic...”
După aceste casmăci de întrebări ocultoare, iată o scrisoare mai rece: LANA LIVEANU — București:
... „Mai mult că sigur că în Terence Young era chemat să facă un mare film despre dragostea unică, el fiind

opinia lui Dan Comșa:

Irina NEICU — București: ... „a) Filmul mă deceptează (pe aci pe colo). Catherine Deneuve nu mă deceptează dar nici nu mi-a făcut o impresie deosebită. b) Am verificat zicala cu pomul lăudat, ca adevărat. c) Cîntec, muzică, huseari și atîti „Mayerling” ar fi putut să fie un film care să ne facă să meditam... Dar nu mai e nevoie, plecam perfect lumuri, filmul e prea explicit ca să-l mai frîntăm și noi!”
S. I. Sîfîrșit, un punct de vedere straniu:

Ing. Remus MĂERUSAN — Piața Unirii 6, Iași: ... „Admiîndurăm cele din cronică, rămîne un element ce nu a fost sesizat, „timp de două ore și mai bine” de cerebralești Dan Comșa: tema lui Hăclariutan care străbate întregul film, mînd pentru a asculta această muzică merită să pierzi două ore și mai bine”. În fața acestor fce de opinii, cronicarul nostru, după cum se va vedea, își va păstra atît mintea cît și singele rece, iată răspunsul lui:

... Niciodată vreun spectator, fie el vîrstnic sau tînr, n-a ieșit din cinema mai rău decît a intrat. Mai bun, da*.

CONSTANTIN FLORIN
Com. PRODULEȘTI — Dîmbovița

Contra replica criticului

A iubi sau nu un film este în ultimă instanță un gest subiectiv și spontan, motivarea și argumentarea venind abia după aceea.

Ceea ce critică în această aflu mecanic, metodele de construcție care duc la emoție sau la demonstrarea unei idei. Cum se leagă în scenariu evenimentele, gesturile, vorbele, unele din altele și de viața vie din care se trag. Cum se articulează ele în imagini care, dincolo de ilustrație, să exprime un timp și un spațiu determinat. Cum actorii reușesc să se topească în incandescenta unor alte existențe și tipuri umane, cum muzica reușesc să nu fie acompaniament ci legătură între cadrul, subtil ecou al unor stări de spirit.

Terence Young, care l-a lansat și pe James Bond, a pososit, o scaltă printre altele, și în lumea melodramei. Nu resping genul, nici un gen nu e de respins în bloc, dar mi se pare că pornind de la scenariu

se pot rupe cei doi termeni. Interpreții sînt frumosi, la ce bun filmul atunci? Ne-am putea mulțumi cu fotografiile lor.

Acidalia din Bacău se întreabă dacă am înimă, dacă nu am cunoscut femeia pură după ochi, etc. Greu, foarte greu de răspuns, și parafrazind, mă întreb și eu cînd oare, cînd vom ști să deosebim diamantele de mărgelele de sticlă?

Întrebare în tonul scrisorilor, bineînțeles, și fără pretenție impudică de răspuns. Irina Neicu din București se arată a fi dezamăgita de film (pe ici-pe colo), iar din punct de vedere al mestegulului lui Terence Young, „nimic de reproș, nimic de subliniat”.

Între-avăr. O formulare excelentă și care pare să exprime un adevăr ceva mai dur mediatizat. Subscriu și la formula și la subiect.

Mi se pare interesantă și aprecierea Lanei Liveanu din București cu privire la acel hibrid care oscilează între marfă și artă, rotund pînă la a induce în eroare și confuzii! Filmul, spune tovarășa Liveanu, sugerează „oboseala sfîrșitului de secol, oboseala unui timp crepuscular, proapăt lor oboseală (a protagoniștilor)”. Ar fi putut fi, ar fi trebuit să fie așa. Dar nici măcar n-a tîns spre

Dialog între cititori

Spre satisfacția noastră, dialogul cititorilor se menține viu și aprig. În acest număr, publicăm replica la două corespondențe — respectiv la aceea semnată de studentul Ion Lăcută („Cinema” nr. 9/1970) și la scrisoarea Monei Manu („Cinema” nr. 11/1970).

Cum e cu telenovizivitatea?

Studentul Ion Lăcută ne-a scris foarte alarmat de novitatea filmelor violente proiectate la televiziune și cinematografe. Iată o replică dintr-o parte mai semnificativă:

„...Nu, tovarășe Lăcută, Televiziunea și cinematograful, dacă au o influență (și o au) în nici un caz nu poartă în nefastă. E pur educativă. Dacă puștii de pe stradă te va „ucide” cu pistolul lui cumpărat de la Bazarul Copiilor, asta nu înseamnă influență nefastă. Asta înseamnă că el e eroul pozitiv, e binele împotriva răului. Noi, tinerii, trăim cu piciorul pe pămînt și cu capul pe umeri. Și nu uita: niciodată vreun spectator, fie el vîrstnic sau tînr — n-a ieșit dintr-o sală de cinematograf mai rău decît a intrat. Mai bun, da. Avem noi, oamenii, o facultate înnoșată și mai apoi cultivată. Aceea de a desprinde binele de rău și de a urma exemplul pozitiv.”

Constantin FLORIN
Com. Produlești, Jud. Dîmbovița

...Dar cu snobismul?

În corespondența ei intitulată „Flagelul secolului”, Mona Manu arunca spre acuzată la adresa snobilor, și cum era de așteptat, replicile n-au intrizat:

„...Mi-am cam ieșit din pepeni vîzînd cum vine o adolescentă neo-conformistă (vulgar) și ostracizează pe toți bieții spectatori, minimalizîndu-i, destîlnîndu-i. Nu mai există spectatori, există doar niște amărîți de snobi, val de capul lor!” S-a găsit salvatorul, un spectator autentic (19), care aruncă în aer pe toți și pe toate cu o vervă teribilă de copil-minune, care crede, punîndu-și palmele la ochi, că a redus lumea la propria sa persoană... Se aduce o acuzație pe care o acceptăm doar pentru sa voarea formulării: sînt acuzații de mimetism totuși cinefili! În devenirea, toți cei care adău prin „curierul” revistei, adăugăm mai mult sau mai puțin inedite la interpretarea unui film. Este suspectat orice biet cutezător care a avut curajul opiniilor sale. E suspectat că ar fi un admirator formal al lui Bufuiș sau al lui Antonioni, cînd de fapt în realitate, el s-ar extazia în fața poezii lui Giuliano Gemma, sau intră în smiorcăie universală, făcînd Dunăre paște batiste la filmulețele Saritei Montiel (Fie vorba între noi, eu bag mina în foc că scenăria Mona Manu are născut din privire pe Gérard Barray, admirîndu-l pe furie în timpul orei de chimie...). Eu zic și nu film mai ca

toteli decît Papa, epatarea prin mijloace quasi-originale e cam ridicantă. Dacă totuși, tot, Mona Manu jură cu mina pe inimă că a rupt absolut toate fotografiile cu chipul lui Montgomery Wood, că lînea cu Elvis Presley îl provoacă alergă și că pe Antonioni l-a înțeles din clasă I primară, eu sînt gata să-mi scot palaria și să salut un asemenea fenomen rarism de spectator ideal!”

George VLAD
Com. Scutlenici, Jud. Buzău

„...Sînt abonatul revistei „Cinema” de paște ani, dar nu am gisit un articol alt de bine compus și care conține numai și numai adevărul ca „Flagelul secolului” de Mona Manu. Am rămas pur și simplu trîntit de bucurie că s-a gisit un om care vede lucrurile așa cum se cuvine și în țime mare publică, nu cu snobii.”

Nica JULIA
str. Eminescu 11b, Turnu-Severin

În două vorbe

Ing. Silviu Zimel — str. Horezu nr. 18, Craiova: Nu mișinim deloc cînd spunem că sîntem un mic corespondent care se arată indignat de felul cum l-am publicat. Vi se pare puțin că am fost de acord cu opinia dumneavoastră? Vi se pare prea puțin că am citat cuvintele dumneavoastră cu litere groase, ca motto al curierului din acea lună?

I.V. GABRIEL — str. Științei Apostoli, 70, București: Poetă a facili. Ideea din al doilea pic nu e „ineptă” — cum suferă! — dar nici n-are genul pe care-l presupun. Serviciu la redacție n-avem.

Coca NICOLAE — com. Brn. Jud. Brașov: Chiar și cu înțierire, credem că veți avea plăcere, dîndu-vă dreptate. Filmul va rula în curînd. Scrieți-ne ce părere aveți.

Ghiță IULIAN — București: Articol plin de elan. Mult lîrșim. Prea mult chiar. Dar reveniți, aici aveți și stil și cultură cinematografică.

Mihaela PETCU — București: Liz Taylor nu e filmă înțiere Robert Taylor. Crîngari.

Alexandru Cuză 88, Bîrlad: De ce ne citiți ca pe o literă de evanghelie? Bine că v-a plăcut cronica noastră. Așa ne-au dat în cap.

Dan BĂRBULESCU — Bd. 1948 nr. 2, Hunedoara: Scrieți regiștorul lui Sergiu Nicolaescu pe adresa Studiului București, Bd.Gh. George, 48, București.

Gică MUNTEANU — str. Zorilelor nr. 68, Tulcea: Actorul Peter Van Eyck auză a jucat în acel film.

Prof. Ștefan VASILE — com. Sovarna, Jud. Mehedinți: Sîntem de acord cu majoritatea celor scrise. Am publicat scenariul filmului „Un bărbat și o femeie” în Almanahul 1977.

Mirea ȘTEFAN — str. Unirii 11, Segar: Scrieți regiștorul Dîne Cocea pe adresa studiului „București”, amintită mai sus.

Alexandru LAZĂR — Bd. Chișmei, Piatra-Neamț: Caricaturile sînt corecte, dar nu mi s-a plăcut Vasilie CRISĂN — str. Orșova, 3.

Oradea: Filmul „Dreptul de a se naște” e o producție mexicană și a mai rulat pe ecranele noastre.



„Cronicarii nu a ținut seama că lucrurile nu se petreceau în neozaritul secol 20”.

M. CORNĂSCU (Bd.Gh. George, 48, București)

— neconvins și vag — și pînă la clinchetele mise-en-scenei, filmul nu-și atinge nici măcar scopul propus: de a fi o melodramă.

Cei doi îndrăgostiți, ne scrie tovarășul P. Paul, s-au sacrificat cu singure reze. Este aora posibil așa ceva? Renunțarea la viață și la speranță într-un mod indiferent și calmi? Ceea ce l-a dus pe corespondentul nostru la această concluzie sînt, cred, chiar erorile filmului, indiferența absolută cu care cei doi interpreți principali au scăpat de viața fictivă și de obligațiile platoului. James Mason, ne mai scriu tov. P. Paul și U.P. din Cluj, nu uită că e tată de familie și are îndatoriri. Ava Gardner e o mamă bună, dar supușă etichetei. Iată, cred, cele mai bune caracteristici focului colorilor doi actori, care în alte filme, sub alte baghete, reușiseră să creeze tipuri umane de mare forță, și nu două fațonțe de foliole ilustrat.

Pentru Gabriela Stănescu din Craiova, „Mayerling” nu e un film bun. E frumos și alt. Nu cred că

asa ceva. „Mayerling” e doar povestea te de Mayerling. Atît.

Ing. Mărașanu Remus din Iași ne scrie despre o temă a lui Hăciucan prezentă în muzica filmului. Și, scrie dînsul, „măcar pentru a asculta această muzică care se cîntă atît de rar la noi, merită să pierzi două ore și mai bine”. Este un punct de vedere la care, e drept, nu ne prea gîndim, dar care se justifică pe deplin în cazul unui film ca „Mayerling”.

Dan COȘĂȘA

N.R.: În ce ne privește, nu socotim „Mayerling” un film mare, sîntem convins că „Mayerling” nu va intra în istorie — dar el ne-a dovedit încă o dată că „mare” sau „mic”, un film, înaintea de a intra în istorie, învîră în jocul pînă de necunoscut al sensibilității spectatorilor. „Mayerling” a fost, probabil, oșupă în invincibile romanziopizități.

★

În numărul vîitor al „Curierului”, vom publica numele scrisorilor care comentează „Păisirele”.

panoramă

la ora scenariului

„facerea lumii”

Înainte de a deveni film, romanul lui Eugen Barbu a fost tradus de Gheorghe Vitanidis într-un scenariu rezorlat.



Irina Petrescu, din nou școlărită

— Gheorghe Vitanidis, vă angajați foarte serios în direcția filmului dramatic. Dumneavoastră, care ați pornit de la comedie — „Băieții noștri”, trecând apoi la filmul liric, cu elemente mai temperat-dramatic — „Răuticiosul adolescent”, ne puneți acum, prin „Facerea lumii”, în fața unor confruntări acute de caracter, de psihologii — un tablou istoric adinc evocator.

— Împreună cu Eugen Barbu noi ne propunem, de fapt, doar aparent un film-frescă. Sigur că nu va lipsi latura epică și dramatică — de altfel extrasă cu destulă măiestrie dintr-un roman de 500 de pagini. Dar, în fond, filmul rămâne, cum spuneai, un film de incursiune psihologică. În mai multe categorii și zone sociale, cu atât mai greu de înfățișat, cu cât e vorba de ani fundamentali din istoria noastră foarte îndepărtată a țării: 1943—1948.

— Ați răspuns — mi se pare mie — puțin evaziv: care au fost momentele de suspens, întrebările care v-au preocupat în această modificare de profil — de la comedie la lirică și de aici la drama istoricopsihologică?

— Filmul este dificil pentru noi, fiindcă ne propunem să vorbim despre o perioadă istorică foarte vie în memoria spectatorilor, despre care cinematografia noastră a mai vorbit sau, mai precis, la care a

făcut referiri. Noi ne propunem ca acum, detașând oarecum de evenimentele ca atare, să le readucem în fața marelui public, nu numai din țară, dar și de peste hotare. Noi am avut ieri profund legăți de destinul țării, oameni care s-au aliat — la acea războare — fie într-o tabără, fie în alta...

— A propos de aceste tabere și poziții care separă caracterele — chiar pe tătă de fiică, cele două personaje principale — ce probleme diferite, chiar sub raportul tehnic al decupajului, v-a pus această realitate necunoscută, dramatico-psihologică?

— Mie mi se pare că de fiecare dată un regizor, când pornește la realizarea unui film, se află de fapt în fața unei lumi noi, tocmai pentru că eroii prezintă un univers nou, care reclamă un anumit mod de abordare. Fiecare poveste care o tratează aparte.

— Aici v-aș contrazice. Un artist își formează propria sa „traditie”. De pildă, experiența pe care ați avut-o în materie de umor sau de lirism, ar putea să evite o ruptură — în acest salt către un gen de confruntări dramatice, care riscă poate să devină declarative când subtextul sau o anumită paciență a decupajului ar fi sacrificate.

— Eu am un răspuns clar în această privință. Am senzația că umorul, lirismul, simțul veridicului, capacitatea de a te apropia de o persoană nu țin de un meșteșug înșușit. Ele aparțin artistului: ori le are și ele apar pe peliculă, ori le are și artistul zadarnic va încerca să le aducă pe ecran. Dar



Liviu Ciulei pe platou, ca actor.

Vitanidis — Gologan.



dacă vă amintiți, atunci când încă nu trăsesem un metru din filmul „Răuticiosul adolescent”, spuneam că va fi cel mai bun film de actualitate al anului. Acum, la primul tur de manevră, am certitudinea că „Facerea lumii” are promiza să nu lăsa mai slab decât filmele pe care le-am făcut anterior. Spor să nu lăsa mai slab decât cele pe care le-am făcut colegii mei înainte. Pornesc la lucru cu convingerea că voi obține un sprijin substanțial din partea colegilor mei care fac parte din garnitura de frunte a cinematografilor noastre: Liviu Ciulei, operatorul Ovidiu Gologan, inginerul de sunet Dan Ionescu, Irina Petrescu, pictorița de costume Florina Tomescu,

un număr mare de actori remarcabili: Colea Răutu, Marga Barbu, Clody Bertola — cu care mă reîntâlnesc, după „Ciulinii Bărgănelului” și am convingerea că va realiza o creație remarcabilă — Toma Caraciu, Ilarion Ciobanu și alții. Proiectarea pe care vreau s-o fac este aceea că acest film, dedicat unei glorioase jumătăți de secol de luptă revoluționară, face parte din categoria acelor lucrări pe care eu — dacă nu e pretențios spus — ca artist, am dator să le fac și realmente le fac cu plăcere. Și vom face totul ca filmul să satisfacă nu numai dorințele ci și exigențele noastre.

AI. TROFIN

„Serată” la ora decoratorului

fie chiar și din carton

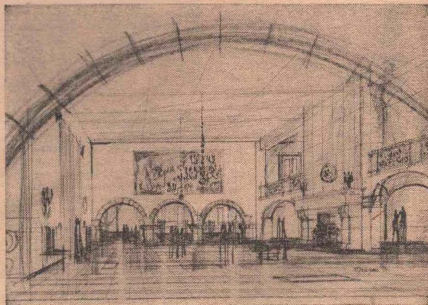
30 de camioane pentru o ruină. Un palat de o seară.

Arhitectul Nicolae Drăgan a dus la bun sfârșit una dintre dificilele sarcini scenografice ce s-au ivit în ultima vreme în studioul „București”: ambelele atât de numeroase și de deosebite între ele în care s-a turnat filmul Malvinei Ursianu, „Serată”. Lam rugat să ne detașăm amănunte despre problemele pe care le-a soluționat, despre dificultățile întâmpinate.

— În primul rând, a fost problema construcției integrale a noului complex în care se petrece seara, aproape un palat. Am încercat s-o rezolv păstrând proporțiile ample și masive ale arhitecturii românești, cu elemente de arcadă, colanșii și capitel, în piață de asemenea masivă, plină. În interioare, am păstrat frecvent pereți aproape fără decorație, goi, pe care am plasat din

loc în loc mobile, aleasă pentru a caracteriza fiecare spațiu în parte, în funcție de caracterul personajelor ce urmau să-l ocupe. Am lucrat fără șchițe, numai cu machete. N-au fost simple nici punctele de control, nici stația de priză, dar cel mai dificil de realizat a fost decorul unei uriașe ruine, ruina aceluiași palat, după bombardament, și astăzi sint oarecum nemulțumit de ce a ieșit. A fost foarte complicat de adus 20—30 de camioane de moloz, de elemente de ziduri, de grinzi. Până la urmă s-a filmat trunchiat, s-au combinat imagini de ruine găsite într-un loc cu „centra-cîm puri” filmate în alt loc. Ca arhitect însă am avut și o mare satisfacție, pentru că astăzi, rar la ocazia să construiști un asemenea amplu complex, fie el și din carton.

Șchiță de decor



românească '71

mărturii de platou

cum am debutat

«Printre
colinele verzi»,
o
experiență
definitivă



Infringerea poate, dar nu capitularea.

Mărturisesc că nu speram că, încă de la unul din primele mele roluri, să mă întâlnesc cu un personaj care să-mi semene atât de mult, sau, pentru a fi modestă, să-mi placă atât de mult. Irina este atât de aproape de mine încât, fără

să uit rolul pe care l-am jucat în «Căldura», as spune că mă aflu acum la al doilea debut.

Cind mi s-a dat să citeșc scenariul, m-am gândit totuși la mine, ci la Irina Papas. Poate că este, cum se spune, un defect al începutului, să te lași impresionat de un model. Cert este că, pentru mine, cel puțin în primul moment, Irina lui Nicolae Breban era simbolizată prin ochii Irinei Papas. E în ei durere — sau mai mult amărăciune, mândrie — mândria de bună calitate — și acel mister care e numai al ei. Sînt atît de adîncii ochii ei, o adîncime caldă, catifelată, de care ți-e teamă să te apropii. Eu însămi înlemnesc de fiecare dată cînd am de-a face cu oameni în stare să violenteze o asemenea structură sufletească. Reacția mea — pe care asemenea oameni o iau drept obraznicie — e o reacție de apărare, iar în «Colinele verzi» mă întîlnesc mai ales cu astfel de oameni sau... mă gîndesc la cîinele din film. Mi-a plăcut în timpul filmărilor mai ales scena în care mă lupt — dacă pot spune așa — apărîndu-mă mai mult pasiv, în timpul interogatoriului nocturn, luat cîm mijlocul naturii, mă lupt cu cîinele. Am tras șapte duble, voiam să fie cit mai veridic. După a patra dublă, tremuram îngrozită, nu o teamă — cîinele era foarte bun și blînd — ci de orăraea gestului.

Eu m-am născut în zodia leului și se spune că bărbații din această zodie sînt niște oameni care înving — fizic, psihic. Pentru femei însă, fiind vorba de un destin al luptei, este o zodie mai grea. Pentru că nu accept — și am impresia că nici Irina nu acceptă — capitularea. Infringerea poate, dar nu capitularea și nu convenționalul. De aceea aș fi vrut ca Irina să plece, la sfîrșitul filmului, așa cum a venit: singură, pe un decol, îmbrăcată în negru.

Emilia DOBRIN

instantanee

„Colinele...“ și „Mirii...“



(Foto: M. Hancianu)

Ultimele clipe ale lui Arion

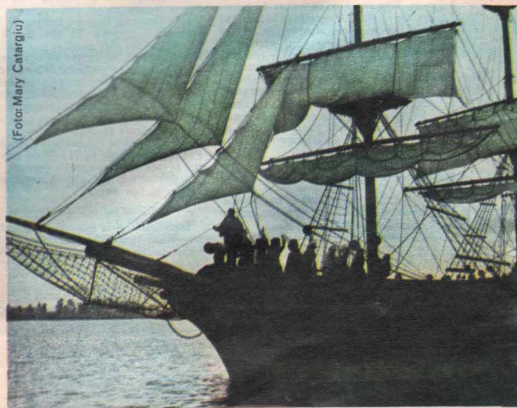
Arion, interpretat de Mircea Albulescu, este un personaj care adună în el o credință, o filozofie a existenței.

Secvența morții lui, din care am ales acest cadru dramatic, este unul dintre momentele de mare tensiune din filmul lui Nicolae Breban, «Printre colinele verzi».

Acostarea unui vapor pare un eveniment banal în portul Marsilia. Precizăm însă că marea pe care a străbătut-o vaporul din fotografie nu este Mediterana, ci lacul Buftea, iar portul e de fapt țărmul lacului.

În coproducția «Mirii anului dois» de Jean-Paul Rappeneau va fi însă vorba de acostarea unui vapor american în portul Marsilia.

Marsilia pe lacul Buftea



(Foto: Mary Cătăreanu)

avanpremieră

veți râde
sau veți plînge

Al doilea film al regizorului Șerban Creangă, «Așteptarea», este gata să se întâlnească publicului. În preajma premierei, i-am cerut regizorului câteva rânduri:

Ascunsă, tăcut, în tot ce ne înconjoară, așteptarea pîndește fiecare clipă a noastră. Poți s-o percepi sau nu cît timp te deplasezi, dar sigur, absolut sigur, o descoperi atunci cînd te oprești, alături de mișcarea din jur.

Momentele-socuri sau clipile de răscruce ne coboară rapid într-o stare de așteptare, o stare în care totul pare a se schimba. Ce va urma, bine sau rău, capătă tocmai prin necunoscutul viitor o undă de amenințare. Atunci vei încerca să ulei, vei râde sau vei plînge, vei dori să regăsești clipa pierdută; dar trebuie să știi să aștepti, trebuie să te obișnuiești cu noua stare pentru a putea regăsi liniștea și echilibrul pierdut.

Iar tot se petrece lent, însoțit de fapte cotidiene, împliniri care trec încet pe primul plan, făcîndu-te să regăsești mișcarea, un nou drum și toate obiectele.

Poți povesti cuiva noie ascunse, după ce reușești să redescoperi seninul, iar aici cineva poate înțelege sau nu.

Importantă rămîne însă regăsirea și uitarea așteptării.



Așteptarea pîndește... (Vladimir Găitan)



...fiecare clipă a noastră (Nina Zăinescu)

ce filme ați face dacă ați fi producător?

filme care să-ți
pună întrebări

Ce film ați face? Nu m-am gîndit niciodată la așa ceva, cu toate că cinematograful îmi place foarte mult și, de fapt, am făcut multe filme documentare, de amator, prin toate meșteșugurile pe unde pîrăgîrile m-au purtat.

Mă gîndesc în primul rînd, cum e și firesc, la meseria mea, la preocupările și vîlmîlmîrile. Aș face un film despre arhitectură și arhitecți, un film artistic despre viața unui arhitect fictiv, care însă să ne poată reprezenta. Și aș încerca prin acest film să evidențiez una din laturile profesiei noastre, mai puțin cunoscută.

Cînd discorți cu cineva despre arhitectură, interlocutorul se referă de cele mai multe ori la aspectul ei vizual («cum arată?»). Dacă are cineva preocupări tehnice se întreabă și cum s-a construită clădirea respectivă. Astăzi discutăm foarte mult și cît de repede se construiește și cît de puțin s-a dat de mult a costat.

Dar de fapt nu discutăm deloc dacă e reprezentată (și aceasta sub aspectul formei generale sau al detaliului), ci dacă fundul vieții pe care ea îl materializează este în adevăr cel al societății noastre, dacă arhitectul a înțeles lumea pentru care încearcă să organizeze și să modeleze spațiul; și, de-



Mă gîndesc la meseria mea

sigur, dacă încercările lui sînt înțelese și însoțite de cei cărora le sînt destinate.

Cîci acest dialog arhitect-societate și invers este, cred eu, unul din cele mai importante aspecte ale profesiei noastre.

Nu aș vrea deloc ca cinești noștri să interpreteze aceste gînduri ca fiind expresia unei lipse de considerație pentru producția lor, pe care de altfel o apreciez foarte mult; mi-a fost mai ușor să vorbesc de meseria mea, cîci în domeniul lor mi-ar fi fost mai greu să dau sugestii. Aș dori, însă, să văd cît mai des filme de la care, ieșind, ai simți nevoia să stai cîteva ore singur cu gîndurile tale răscolite, încercînd să ți le aduni poate într-o altă ordine, într-o nouă înțelegere a sensurilor vieții tale.

Prof. dr. arh. Cezar LĂZĂRESCU

confesiuni

păstrînd
distanța

El vorbește cu ea despre dragoste. Scena începe cu un cadru general. El merge. Traveling lung pe trotuar. Ea balancează o poșetă. El ține minile în buzunar. Prim plan el. Gros plan ea. Pe lăsară plocilor ei, el începe să vorbească. Prim plan el — gros plan ea — nedumerită la început, apoi luminată de sentiment. Plan detaliu: geanta nu se mai balancează, s-a oprit înțig pantof și se ridică încet. Aparatul panoramează în linie spre mina ei care fixează cureșul pe umăr. Reverie. El vorbește. Panoramic lung pe virfurile copacilor. Se presupune că amîndoi privesc cerul. Vîtorul!

— Trebuie să fie simplu, firesc — gîndește pe prin cîte a trecut eroii pînă a ajunge aici — gîndește-te la...
— Nu clipi; mergi egal. Păstrează aceeași distanță față de aparat, nu se pot face prea multe corecții. Ești în gros plan. Acum iese o distanță de soare. Trageți. Clacheți! Păstrează distanța egală. Machiajul. Retușaj.

Păstrăm de la început, de cînd am început — aceeași distanță egală față de viață.

Nu s-a făcut corecții prea mari. Nu s-a schimbat mare lucru. Cîteva actori bătrîni au murit. Cîteva actori tineri au îmbătrînit — clișia regiilor face epe contracta filme publicitare. Alții nu mai fac nimic. Cîteva produse Max Factor s-au terminat.

Revista «Cinema» publică declarații optimiste la primul tur de manivă, pesimiste pe la mijloc și usturătoare cronici la sfîrșit. Între două filme, o masă rotundă; o analiză general-realistă. O expunere de motive. Întrebări. Acuzări. Plîngerii. Cooperii cu actori români, copieri cu actori străini. Concluzii statistice: criza generală a cinematografului.

După ce caută bastoane cu măciucile de argint și plastroane 1890, la Mica publicitate, un nou film românesc intră în producție. Primul tur de manivă — stringeri de mină, șampanie, presă.

El vorbește cu ea despre dragoste. Scena începe cu un cadru general. El merge. Traveling lung pe trotuar. Ea balancează o umbrelă. Ea ține minile în buzunar. Prim plan el, prim plan ea. Pe întoarcerea lui, ea începe să vorbească. Gros plan el. Ea vorbește. Plan detaliu: virful umbrelei scormonește frunzele moarte căzute pe pavaj, apoi se ridică ușor — aparatul panoramează lent în sus descoperind cîrengile desfrunzite ale copacilor din care picură ploale.

Trebuie să fie simplu. Firesc. Nu clipi. Păstrează distanța egală față de aparat. Nu se pot face prea multe corecții.
— Gîndește-te pe prin cîte au trecut eroii pînă a ajunge aici...

Eram într-o zi la machiaj. O echipă a televiziunii filmă pe ici pe colo. Am înțeles cămășă pe cineva — «Sînt PLAM».

Irina PETRESCU

animație

între submarin
și nava spațială

Unul din filmele așa-numite «de idee», în lucru la studioul «Anima-film», este «Asteroid», în regia lui Ștefan Munteanu. Principali colaboratori sînt Felicia Puran, Roland Pupaza și Tincu Puran.

— O să vi se pară exagerat poate — încape Ștefan Munteanu — cînd am să vă spun că este un film pretențios, gen «Submarinul galben», avînd însă și ceva din «Odissea spațiului 2001»; dar asta-i adevărul, oricum i-am privi, este un film pretențios. Este vorba de un om care este captat de un corp zbîrător, și dus pe un asteroid unde va fi supus unor experiențe de analiză psihosocială. Făcîndu-se o introspectie în sistemul nervos central, se descoperă că, transmisă prin soasa, omul are o traumă ancestrală și subconștientă: teama, frica de cataclism. Nu folosim caricaturi, ci desene construite în stilul crochiului artistic. Sîntem de asemenea nevoiți, pentru a obține spațialitatea, nebulozitatea, să recurgem la o serie de trucuri și de tehnici mai puțin utilizate.

Vi se pare pesimistă ideea? Mie, dimpotrivă, îmi pare profund optimistă. Filmul va fi doar un avertisment împotriva unui pericol cu care ne poate trece cu vederea. Va fi un apel la învingerea acestui pericol și nicidecum, la rîndul lui, încă o spaimă.



Corp zbîrător,
desenat de Ștefan Munteanu

românească '71



Quinn, Deneuve, Montand, Loren, cu concursul machiorilor

oaspeții noștri

soții Archambault: pe sîrmă între pretenții

Îi admirăm cu toții pe marii actori, pe marii regizori, pe marii operatori. Probabil însă că foarte puțini sînt aceia care s-au gândit vreodată că există și mari machieuri. Monique și Alex Archambault fac parte incontestabil dintre acești alesi ai elitei machiajului. Ei asigură machiajul principalilor interpreți din coproducția «Mirii anului doi». Mă uit la ei cum trebăluiesc prin cabină și, fără să vreau, mi se perindă prin minte fețe, nenumărate fețe ale căror trăsături au fost modelate de mîinile lor: Catherine Deneuve, Anthony Quinn, Sophia Loren, Alain Delon, Katharine Hepburn, Yves Montand. Altfel că Alex își face meseria de 29 de ani. Monique de 17, iar de 16 ani lucrează mereu împreună.

Îi rog pe ei, cei care-i văd zilnic pe actori în prim-plan, aproape la microscop, să ne spună o părere despre această mai învidiată profesie.

Alex ARCHAMBAULT: Actorii sînt

totdeauna hipersensibili, angosați și neliniștiți. Am văzut foarte rar un mare actor care să nu fie totodată și un mare nervos. De obicei machiajul îi deconectează, îi liniștește. De aceea atmosfera sălii de machiaj este foarte importantă. Umorul și buna dispoziție sînt foarte totdeauna prin ei mulțimi. Noi folosim de obicei și un fond sonor muzical: neutralizează mai plăcut și mai rapid tensiunile, încordările.

Mă interesez de gradul de dependență sau de independență față de regizor, al machieurlor. Însoțit de un zîmbet, răspunsul vine prompt: Monique ARCHAMBAULT: E foarte simplu: regizorul ne spune ce trăsături dorește să sublinieze la fiecare interpret și noi ne străduim să-i îndeplinim cerințele. Mult mai complicat însă este să împaci pretențiile lui cu cele ale actorului: parcă ai dansa pe sîrmă. Îmi amintesc un detaliu amuzant de la Zorba Grecul: Cacoyannis voia neapărat ca Lila Kedrova să aibă pe obraz un neg. În fiecare zi, ea îi implora să

renunțe și în fiecare pauză pe care o avea, «îi pierdea». Îmi făcusem o cutie întreagă de negi ca să pot să-i înlocuiesc la fiecare jumătate de oră și ori de cîte ori îi puneam altul îi spuneam în glumă: «Să vezi că negul asta o să-ți aducă un Oscar». Culeea a fost cînd, nu știu dacă din cauza negului, a primit Oscar-ul. Revin din regizor, vreau să spun că el influențează foarte mult atmosfera de lucru. Totdeauna cînd se face un film bun mîinile lui se simte; se simțea la «Zorba...», se simțea și la «Cercul roșu» al lui Melville.

Îmi mai exprim o ultimă curiozitate: care ar fi secretul succesului în această meserie, rețeta lui?

Alex ARCHAMBAULT: Orice rețetă este o schemă, deci are doar valabilitate generală. Încercînd totuși această schemă, așa spune că rețeta cuprinde cam 50% meserie propusă și cam 50% psihologie și 25% diplomatie.

a muri la montaj

«Fratii», film realizat de Mircea Moldovan și Gică Gheorghe, a ajuns în sala de mixaj. În răstimpul ce a urmat ultimului set de manevre, soarta filmului a stat cu precizie în mîinile monteurului DAN N.A.U.M. Iată ce ne-a spus el, în cîteva cuvinte, despre munca din această perioadă:

— Din cauza timpului nefavorabil, mai ales pentru un film turnat la țară, am fost nevoit să lucrez la montaj mai repede decît oricînd. În loc de timpul mediu de o lună și jumătate, am terminat lucrul în mai puțin de o lună. Datorită modalității de filmare (s-a tras foarte mult epe vîsu), am avut de data aceasta multiple posibilități de montaj, neprevăzute în scenariu. Așa că, înaintea de a soluționa o secvență, a trebuit să mă pun de fiecare dată în locul spectatorului, în rîndul întii, să aleg tîinul seama de el. Am urmărit mai ales acțiunea și mîin perfectiunea racordurilor de montaj. Am tăiat destul de scurt, cînd un ritm alert, care să nu plictisească, dar nici să nu obosească.

De data aceasta, am făcut împreună cu compozitorul Liviu Dandara, și montajul muzical. A fost o experiență formidabilă, pentru că, pe parcurs, am putut să urmăresc, cu nespusă plăcere, cum muzica mi-a pus în valoare tensiunile, subtextele dramatice pe care le-am creat în montaj. În orice caz, a fost încă un prilej de a constata că prin montaj se împlinește sau, eventual, moare un film.

Rubrică redactată de Eva HAVAS



(foto: St. CIUREA)

Violeta Andrei — fclerită la țară

FOTODRAMA

Marele mister binecunoscut
al lui Gogolici ceferist

Unul dintre elementele care face pasionantă munca cercetătorului istoric al filmului în România este «misterul»: filme pierdute sau care apar subit, dar fără elemente clare de identificare, controversate de zeci de ani asupra paternității unor realizări, filme descrete care în presa vremii se vorbește elogios pe parcursul realizării și cărora li se pierde apoi urma, filme păstrate, dar care nu se suprapun deloc cu imaginea pe care ne-a lăsat-o despre ele critica epocii, prezenta «inevitabilități» pe genericul filmelor a unor persoane anticiene-

tografice etc.

Pe măsură ce investigația științifică avansează, unele clarificări apar la lumină. Există însă și o modă a enigmatelor. Ea are două forme tipice de manifestare: pe de o parte, sînt cei care proclamă existența unor enigme, pentru că așa ei dansa pe sîrmă. Îmi amintesc un detaliu amuzant de la Zorba Grecul: Cacoyannis voia neapărat ca Lila Kedrova să aibă pe obraz un neg. În fiecare zi, ea îi implora să

renunțe și în fiecare pauză pe care o avea, «îi pierdea». Îmi făcusem o cutie întreagă de negi ca să pot să-i înlocuiesc la fiecare jumătate de oră și ori de cîte ori îi puneam altul îi spuneam în glumă: «Să vezi că negul asta o să-ți aducă un Oscar». Culeea a fost cînd, nu știu dacă din cauza negului, a primit Oscar-ul. Revin din regizor, vreau să spun că el influențează foarte mult atmosfera de lucru. Totdeauna cînd se face un film bun mîinile lui se simte; se simțea la «Zorba...», se simțea și la «Cercul roșu» al lui Melville.

Îmi mai exprim o ultimă curiozitate: care ar fi secretul succesului în această meserie, rețeta lui?

Alex ARCHAMBAULT: Orice rețetă este o schemă, deci are doar valabilitate generală. Încercînd totuși această schemă, așa spune că rețeta cuprinde cam 50% meserie propusă și cam 50% psihologie și 25% diplomatie.

Am mai trecut însă cîteva ani și un alt film de montaj, «Amintiri Bucurestene», folosește fragmente din «Gogolici ceferist» și, din nou, în 1970, comentariul susține că «atît regizorul cît și interpreții au rămas pînă azi necunoscuți».

Dar asta n-a fost deajuns. «Enigma», odată creată, se cerea «rezolvată». Astfel citim în «Informația Bucurestului» din 3 decembrie 1970, că situația acestui film prezintă de multă vreme

un mister pentru istoriografia filmului românesc, că «nu se știa nimic precis, nici în ce condiții, nici de cine, nici cînd a fost făcut». Aflăm apoi pe trei coloane, încă o dată, lucrurile pe care le știam de mult, ceea ce n-ar fi nimic grav, dar ni se evlinda aceste «clarificări» cu cîndarea celui care azi le descoperă.

Și încă ar mai exista o scuză: dorința de a repeta adevăruri cunoscute, pentru a le fixa în memoria celor care le ignoră. Dar ce putem crede despre eficiența metodei, atunci cînd, la cîinci zile după articolul din «Informația Bucurestului», la radio ni se vorbește din nou despre acel film ai cărui autori sînt și azi necunoscuți? Ce vor fi zicînd bieții realizatori «necunoscuți»... care sînt bine, sănătoși? — al acestui film realizat acum mai bine de patru decenii?...

B.T. RÎPEANU

O lume este filmul iar filmul e o lume

După 30 de ani

Fapt fără precedent în istoria filmului, dar și în istoria lumii, una dintre ultimele producții de război ale cinematografului, «Toral Toral Toral», este rezultatul eforturilor conjugate ale celor două națiuni care au fost adversare aprige în cea de-a doua conflagrație mondială. Iată-le, după 30 de ani, asociate să reconstituie, pe ecrane, unul din cele mai dramatice episoade ale tragicului conflict. Pentru a da acestei realizări gigantice maximum de autenticitate, secvențele privind Statele Unite au fost turnate de către tehnicieni și actori americani, iar cele ce aduc pe ecran Japonia, de către tehnicieni și actori niponi. Astfel se unesc, pe generic, cele două echipe. Exterioarele au fost turnate chiar pe locurile unde au avut loc luptele.

Japonezii au filmat:

La bazele aeriene de la Ashiya, pe coasta de nord-vest; la Kyushu, la vărsarea fluviului Tochi la Iwada; pe insula Hokkaido, la 300 km de Sahalin; în golful Hogashima, unde aviația japoneză a făcut efectiv repetiția generală a raidului asupra Pearl-Harbour-ului.

Americanii au filmat:

La Battleship Row, în insula Oahu, chiar în locul unde staționa flota americană din Pacific în anul 1941; la Ford Island, bază militară americană care a primit primele bombe japoneze la 7 decembrie 1941, orele 7:55 a.m.; la Wheeler Field, o bază aeriană dezafectată pe care scannorii au redecorat-o în maniera anilor '41; în mai multe locuri din insulele Hawai și chiar la Honolulu, pe celebra plajă Waikiki; în sfârșit, la Washington în prașina Casei Albe, a Departamentului de Stat, a Ministerului de Război, a Ministerului Marinei și a ambasadelor japoneze. Reconstituirea istoricilor distrugerii a celor 177 de avioane americane și a morții celor 3.435 de oameni victime la Pearl Harbour a operat «Toral Toral Toral» («Operatie Tigru», în limba japoneză) la costul estimat pe producătorii americani 25 milioane dolari (care — spun unii critici ai filmului — ar trebui adăugați pagubelor de război).

Cine merge la cinema

În Franța: Un recent sondaj făcut în rândurile spectatorilor de cinema între 15 și 49 de ani, din ultimele 12 luni (sondajul s-a făcut în orașe cu un minimum de 10.000 locuitori) a dus la următoarele constatări: 90% din spectatori merg la cinema din proprie inițiativă, 75% recunosc că sînt influențați de diferite mijloace de informație, 26% de presă, 15% de televiziune, 17% de către prieteni. Dificultatea cea mai des menționată este prețul ridicat al biletelor, 34% dintre spectatori se îndreaptă spre filmele politice sau cu probleme sociale; 55% declară că se fac prea multe filme pe teme erotice; 68% se declară împotriva violenței, 54% mîrturisesc că sînt mulțumiți de actualul repertoriu al ecranului francez. Genurile preferate: comedia și filmul polițist și de spionaj, 55%, dintre cei interogați ar dori să vadă filmele în săli mai moderne, iar 23% cer construirea de noi săli de cinema.

În Statele Unite: După o anchetă americană reiese că numai 50 milioane de ame-

ricani merg doar o dată pe an la cinema. Aceea se reprezintă 40% din populație.

Statele Unite: Numărul spectatorilor a fost în anul trecut 215 milioane. Ceea ce reprezintă cu 9% mai puțin ca în anul precedent. Este interesant de menționat că numărul sălilor de cinema a scăzut din 1963 și pînă azi de la 2181 la 1581. Numărul spectatorilor a coborât în aceeași perioadă de la 337,2 milioane la 215 milioane. În mod paradoxal, înscărilor au crescut de la 55 milioane de lire sterline la 57,7 milioane de lire sterline în 1969. Paradoxul are însă o explicație foarte conștientă: creșterea prețului biletelui de cinema.

Viață particulară

Sylvie Vartan și Johnny Hallyday au dat în judecată un hebdomadar parizian care a publicat, fără învinuiri, fotografia lui David, în vîrstă de 5 ani. Ziarul a fost obligat să plătească daune în valoare de 60.000 franci. O recentă lege dată în 17 iulie 1970 a venit să întărească pe cine care din 16 iunie 1958 protejează secretul vieții particulare. Pentru prima dată tribunalul Senei a condamnat prin această lege un ziarist care a fotografiat pe comedia Rachei pe patul ei de moarte, fără permisiunea familiei. De atunci, Brigitte Bardot a interzis în 1965 un proces împotriva unui fotograf care a surprins-o prin teleobscen în proprietatea sa de la Madrague. Recent, televiziunea franceză a transmis un interviu cu Annie Girardot în care actrița deplora neputința de a împiedica zărelile de scandal să uezze de numele și viața particulară a actorilor. În urma acestei plîngerii s-a instituit un «Comitet de Apărare al Actorilor. Primii care au cotizat cu cîte 100 de franci au fost: Françoise Hardy, Jean-Claude Pascal, Gérard Urq, Claude Lelouch, Anatole Litvak, Catherine Deneuve.

Bombe fumigene

Mișcarea americană «Pentru eliberarea femeilor are din ce în ce mai mulți discipoli europeni. Londonezele, de pildă, și-au manifestat protestul față de servitutea femeii, de a fi considerată doar un obiect de lux, cu prilejul alegerii lui Miss Monde 1970. Ele au ales Albert-Hall-ul, unde avea loc festivitatea, ca să se poată Bob Hope, cel ce dirija ceremonialul, cu bombe fumigene.

În slujba sportului

200 de săli de cinema americane au «transmis în întinirea de pe ring dintre Cassius Clay și Jerry Quarry, 900.000 de spectatori pentru 9 minute de spectacol. Iată un record cinematografic care are toate temerile să dea de gîndit sociologilor.

Arta de a fi pășur

La Praga a fost creată o catedră pentru filmul de marionete. Programul cuprinde cursuri de animatie și de scenografie (decor, creația pășurilor, arte plastice). Numai ultimii doi ani de studii vor fi specializați. Primii doi fiind comuni pentru studenții ce se pregătesc pentru teatru și respectiv cinema de marionete. Sîntem siguri că inițiativa va da un nou impuls școlii de animatie cehoslovace. Șefii catedrei este Bretislav Pojar, talentat animator care a fost unul din apropiații colaboratori ai lui Trnka.

din întîmplare

La 14 ani viața sa fie dansatoare spaniolă, la 17 a devenit, din întîmplare, manechin, Tot din întîmplare l-a întîlnit pe Claude Lelouch și a devenit astăzi Christine Lelouch. Mai puțin întîmplătoare pare să fie însă cariera de actriță de film pe care a început-o acum. Un prim film cu François Reichenbach, al doilea, «Golanu» cu Claude Lelouch. Al treilea? Probabil comedia muzicală ce se află printre proiectele aceluiași Lelouch. Pînă atunci ia lecții de canto și dans.



Ultima «premieră» Lelouch: Christine

dragoste și moarte

Sînt cele două extreme care domină ultimul film al lui Andrezej Wajda, «Pădurea de mesteacăni». După «Maica Ioana a ingerilor» este cel de-al doilea film realizat după o năvală a scriitorului modern polonez Jarosław Iwaszkiewicz. Un tînr grav bolnav de tuberculoză vine la fratele său ca să-și petreacă ultimele luni din viață — o vară fără toamnă, o vară de apocalipsă. Atmosfera apăsătoare, îngreunată de pasiuni sufocante ce explodează tîrziu, este impregnată deopotrivă de ideea morții inexorabile și — paradoxal — de o

Virsa maturității: Daniel Olbrychski



irezistibilă dragoste de viață. În rolul principal, Daniel Olbrychski creează primul său rol de adult, la vîrstă matură, amare și dezbătute. Un film complicat și profund despre dragoste și moarte. Un film simplu de Andrezej Wajda.

ea și el



Un dur și o păpușă:
Ventura — B.B.

Adică B.B. și Lino Ventura, parteneri într-o comedie ce și propune să alăture moda de azi cu moda din anii '20. Ea este vedetă a filmului mut, iar el un biet marin care în sala de spectacol visează că este frumosul căpitan Fur și are mereu ocazia să o salveze de la înec, deși o poartă mereu în brațe. Decamdată îl putem admira numai în fotografie.

O ambasadoare



Iulia Borisova:
a debutat în «Idiotul»

Iulia Borisova este protagonista filmului văzut recent pe ecranele noastre, «Ambasador al Uniunii Sovietice». Să amintim că debutul în cinema l-a făcut cu Nastasia Filipovna din «Idiotul».

Tisa, sora Miei Farrow

«La chip aduce cu Mia, dar ochii ei nu au acea flăcărie a căutărilor. În schimb ei sînt luminați de o atracție magică. Intocmai ca ochii lui Dorothy cînd pășea pentru prima dată în țara vrăjitorului din Oz». așa o prezintă revista «Life» cititorilor săi pe sora celebrei Mia Farrow, pe nume Tisa Farrow. La 19 ani, a realizat primul film: «Homer». Dar nu sora a îndemnat-o să facă film, ci mama ei, celebra actriță de odinioară Maureen O'Sullivan.

Fiica lui Maureen O'Sullivan:
Tisa Farrow



un tată și un fiu

Geraldine Chaplin și Oliver De Funès (fiul) sînt parteneri în ultimul film al lui Serge Korber. Tradiția comică a familiei De Funès își spune cuvîntul sub acest titlu: «în poma». Protagonștii ajung într-o devăz «în poma», cînd mașina lor capotează printre palmerii Croazetiei de la Cannes. Dar mai sînt «în poma» și la figurat, pînă la premieră, cînd se va verifica la public efectul pagurilor inventate în acest film de Funès-tatăl pentru fiul său.

Tată și fiu:
Louis și Olivier De Funès



Tot în familie: John
vîrsta: 63 ani, carieră: 41 ani

alt tată și fiii săi

După clanul Fonda, clanul Chaplin, clanul De Laurentiis și multe altele, iată încă o familie care se impune în lumea filmului. Pe genericul unui «Furt de 1 000.000 dolari» figurează John, Michael, Patrick și John Wayne junior. Nu este o gresală: primul John are 63 de ani și face film de 41 de ani. Cei alții trei Wayne, inclusiv ultimul John, sînt fiii săi, care apar alături de tatăl lor pentru prima oară în acest film.

...și Patrick Wayne
(primul film)



un tată, un fiu și o noră

Pe Margret îl cunosc toți amatorii de filme polistete. Ceea ce știu însă foarte puțin, este că, din familia lui, adică din familia lui Georges Simenon, face parte și Mylene Demongeot. Ea este soția lui Marc Simenon, deci nora vestitului scriitor. Cei trei lucrează împreună la «Explozia», pe un scenariu semnat de Georges, în regia lui Marc, avînd ca interpretă principală pe Mylene.

vis de dragoste

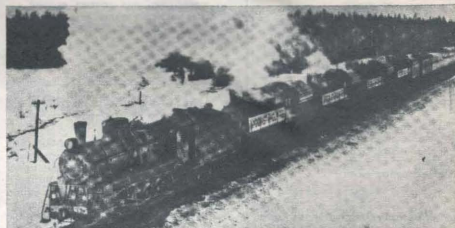
Mari Töröcsik, actrița Teatrului Național din Budapesta, a găsit timp anul trecut să joace și în patru filme. Ultimul se numește «Vis de dragoste» și reface biografia artistică a lui Franz Liszt. În acest film actrița maghiară a colaborat cu actorii sovietici Klara Lutsko, Irina Gubanova, Igor Dmitriev.

o eroină

Pentru a turna coproducția sovieto-suedeză «Omul de pe tărîmul celălalt» trebuiau să se găsească vechile locomotive suedeze, dispărute de multă vreme. Investigațiile au început. Prima locomotivă ES nr. 40-02 a fost descoperită la antepozitiile de la gara Belev, din provincia Tula. După un timp s-au găsit în provincia Vorosilovgrad patru locomotive care făceau parte din cele o mie cumpărate odinioară de la firma suedeză «thydkvist & Holm».

După evitul specialiștilor, locomotivele nr. 40-02 și 43-38 au parcurs cei puțin două milioane de kilometri în 47 de ani. În timpul bătăliei de la Stalingrad, locomotive nr. 40-02 transporta convoaie de muniții către linia întâi.

Se poate spune deci că această eroină a războiului a ajuns astăzi să fie eroină de film.



Locomotivă 40-02:
47 de ani și 2 milioane km.

un palmares ad-hoc

Asociația franceză a criticilor de film a selecționat cele mai bune 13 filme prezentate în Franța după război. Ele sînt:

- Aventura — regia: Michelangelo Antonioni
- Cetățeanul Kane — regia Orson Welles
- Poveștile lunei palide după ploaie — regia Kenji Mizoguchi
- Fragii sălbatici — regia Ighar Bergman
- Hiroșima, dragostea mea — regia Alain Resnais
- 8 1/2 — regia Federico Fellini
- Ivan cel Groaznic — regia Serghei Eisenstein
- Lola Montes — regia Max Ophüls
- Senso — regia Luchino Visconti
- La strada — regia Federico Fellini
- Viridiana — regia Luis Buñuel
- Hoții de biciclete — regia Vittorio De Sica
- West Side Story — regia Robert Wise



«Cetățeanul Kane»
(Orson Welles)

Pe primul loc:
«Aventura» lui Antonioni



cinerama

a, b, c...
...X, y, z

Michel Bouquet («Măreasa era în negru») va uimi spectatorii săi cu vitorul său film, «intr-o dispoziție de hoinăreală», după Antoine Blondin, în care va interpreta nici mai mult nici mai puțin de 18 roluri.

Odette Joyeux, fosta soție a lui Pierre Brasseur, s-a dedicat în ultima vreme scrisului. Un roman, câteva folioletoane pentru televiziune au purtat semnătura partenerii lui Jean Marais din «Rumosa și bestia». Actrița nu vrea să se creadă însă că a renunțat să joace, așa că acum se pregătește să apară pe micul ecran în spectacolul «Infrângerea artiștilor». Și a declarat că așteaptă să se scrie și alte roluri anume pentru ea.

Valentino Orsini a obținut dreptul de a realiza un film după romanul lui Jean Paul Sartre, «Dracul și bunul Dumnezeu».

Liliana Vavani lucrează împreună cu actrița Lucia Bosé și Thomas Milian la filmul «Nici o intimtate permisă».

Pier Paolo Pasolini se află încă în pline filmări cu neipuzăbilit «Decameron».

Roger Moore nu mai e arhicunoscutul esifă din serialul TV, ci protagonistul filmului «Omul care se sperie de el însuși». În film, Moore este în același timp victimă unui spectaculos accident de automobil și al frumoasei Julie (Olga Georges-Picot).

Monica Vitti este partenera cinărețului Enzo Jannacci într-un scheci realizat de Mario Monicelli.

Alberto Sordi semnează celălalt scheci din care va fi compus filmul (titlul nu e încă cunoscut). Firește, Sordi va fi și interpretul scheciului pe care-l va realiza.

Sylvia Koscina turnează în Franța și va apare în pelicula realizată de Jean Dewey, «Unde nu cap, vai de picioroaie», o comedie spusă, după cum se spune.

Silvana Mangano și **Romy Schneider** au fost alese de regizorul Carlo Lizzani în distribuția noului său film, film inspirat de obiceiurile compromisi și intrigi din înalta societate contemporană.

Anita Ekberg, plantușoara nordică din «Mongolia și din «Dolce vita», va respunde într-o producție italiană, «Debitul conjugat». Alături de proaspăt lansata Barbara Bouchet («Casino Royale», «Sweet Charity»).

S.O.S.

Considerat de mult a fi ruda săracă a filmului artistic de lung metraj, filmul scurt se află mereu în criză. De data aceasta S.O.S.-ul e lansat în Franța chiar de către Centrul Național al Cinematografiei prin persoana directorului general André Astoux. Pericolul se numește publicitate: care tinde să acapareze întru totul acest domeniu. Scurt-metrajul considerat în Franța, după cum afirma domnul Astoux, a fi avut un rol de prim ordin în afirmarea și dezvoltarea artistică a tinerelor talente și menținerea unui contact original cu marea publică, a ajuns astăzi, aproape exclusiv, un domeniu al intereselor financiare.

Prima premie Rene-Jeanne: instituit după recentul deces al cunoscutului istoric de film, a fost decernat lui Jean-Pierre Melville pentru ultimul său film, «Cercul roșu», care bate toate recordurile pieței pariziene. Producătorii americani, hollywoodieni și non-hollywoodieni li asalează

cu ofertele lor pe Melville, dar regizorul francez e hotărât să rămână fidel Parisului, studioului său din strada Jemur. Aici intenționează să înceapă în luna martie turnările unui nou «Arsène Lupin» cu Alain Delon (cu sau fără mustați) ca interpret.

După premiera «Cercului roșu», film despre care zărele franceze cred că va avea alături de primăvară, Jean-Pierre Melville i-a pus lui Jean-Luc Godard, care-i admira filmul, următoarea întrebare: «De ce ești adeptul anti-cinema-ului? De ce vrei doar să distrugi? Ai pus în mișcare o

mașină periculoasă, care dacă ar avea câștig de cauză, ar distrage nu numai cinematograful prost, dar tot cinematograful». Jean-Luc Godard i-a răspuns: «Nu există decât un singur cinema: al tău. De ce nu-l practici și tu? Pentru că nu poți».

Ramses al II-lea

De formație arhitect, Chadi Abdel Salam (40 de ani) s-a lansat în activitatea de cineast. Începutul i-a făcut cu ani în urmă alături de Kavalierowicz, atunci cînd regizorul polonez turna «Faraonul» în Egipt, film pentru care a fost consilier pentru scenografie și costume. Datorită ajutorului lui Roberto Rossellini, cărui i-a fost încredințată sarcina de a reorganiza cinematografia egipteană, Abdel Salam a turnat primul său film, «Mumia», inspirat după o povestire a eminentului egiptolog francez Georges Maspero, care a trăit 30 de ani în Egipt și s-a ocupat, printre altele, de domnia lui Ramses al II-lea. Rezonanța internațională a acestui film s-a concretizat în premiul Georges Sadoul pe anul 1970, ce i-a fost acordat pentru a recompensa această reflecție cinematografică de mare profunzime asupra destinelor unei culturi naționale.

Cercul succesului: Alain Delon și J.P. Melville



bibliorama



Iordan Chimet:
„eroi,
fantomă,
șorice”
Editura MERIDIENE

Nu știu cîți autori autohtoni a impus editura Meridiene în domeniul tipăriturilor despre film. Nu e nici loc, nici cazul, nici cazul să facem o asemenea numărătoare. Un lucru trebuie însă precizat de la început: Iordan Chimet este un autor care și-a dezvoltat aderența la film prin carte și nu în paginile de cronică. Refuzînd tentatiile publicității curente, mai de efect dar sigur efemeră, Chimet și-a lăsat răgazul meditației, a văzut multe filme și a citit mult despre film, a adunat în el o adevărată lume cinematografică. Chimet a ghidat, a lăsat impresii să se decanteze și abia după aceea a tipărit. Așa s-au născut, cred, monografiile despre comedia burlescă și western. Și tot așa — din cunoștințe, acumulări și dragoste pentru film — volumul complet de eseuri, «Eroi, fantome, șorice».

Cărțile de film scrise de Chimet aduc cu ele pasiunea celui care simte făcarea cinematografiei. Chimet iubeste și urăște, are amăgiri și dezamăgiri, are dădești cinematografici. În cartea sa există un permanent regret pentru inocența, pentru naivitatea, pentru puritatea pe care cinematograful le-a pierdut. Autorul îi reproșează filmului că a uitat prasa repede gustul aventurii, că a pierdut simțul misterului, că nu mai este o artă de bilcăi.

Paginile volumului «Eroi, fantome, șorice» nu sînt scrise nici o clipă cu indiferență, cu răceală. Paginile cărții n-au nimic din formulările stereotipe, banale și reci ale cronicarilor fără har. Cartea e scrisă de un poet (nu e o carte despre film, ci una despre poezie) — scrie Chimet în prefață, și la poet fiecare cuvînt își păstrează forța metaforică. Dar scriind cu poezie despre cinematograful, Iordan Chimet nu și-a pierdut spiritul analitic, n-a alunecat în divagații gratuite. Atunci cînd e nevoie, poetul știe să se răzgîndească luciditatea, să facă apel la rațiune. Argumentul literar sau argumentul film însoțește fiecare afirmație. Ideile nu rămîn în vînt și sînt totdeauna demonstrate.

Că structură, volumul e împărțit în cinci mari capitole care grupează preocupările estetice ale autorului. Filmul și romanul polițist, westernul, horror-ul, desenul animat, comedia burlescă. Fiecare capitol are la rîndu-i o organizare internă. Materialul curent fluide dintr-un subcapitol în altul, luminează ideea dintr-unghiuri de vedere diferite, o completează, pentru că la urmă, fără ostentatie și lășind lectorului plăcerea de a trage propria concluzie, să încheie cartea.

A siege una sau mai multe din formulele caracteristice ale autorului, și decupa metaforele și a i le înșiru, mi se pare inutil. Volumul lui Chimet trebuie citit pagină cu pagină, pentru a și lucruri noi despre Hitchcock și John Ford, despre Dreyer și Fritz Lang, despre Walt Disney, despre Max Linder și Charlie Chaplin și despre mulți alții. «Eroi, fantome, șorice» e cartea unui scriitor care nu s-a temut să revină la motivele preferate (western, comedie burlescă) care a știut să le îmbogățească, care a stat să dezvolte excellent teme noi (cea a filmului de documentar, de pildă). Cartea lui Chimet respiră aerul prozei de bună calitate și de aceea ea se adresează nu numai aceluia care iubesc imaginea de pe pînză, ci și celor care iubesc cuvîntul.

AL R.

adam
MATINAL

APA DE COLONIE - APA DE COLONIE



adam
MATINAL



MIA
R

În numărul viitor:

*O epopee
modernă:
filmele românești
„Puterea” și „Adevărul”*