

1 | 1963



CINEMA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ

CINEMA



CINEMA



CINEMA



CINEMA



Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești

CINEMA

A fost prietenul meu

Bărăgan

Cerul n-are gratii

Codin

1
1963

1. Mihnea Gheorghiu: O artă nouă, populară; Victor Iliu: Planurile noastre; 2. Valerian Sava: Bufta la ora montajului; 4. Liviu Ciulei: Un film despre om, un film despre conștiință; 6. Al. Racoviceanu: Retrospectiva filmului Tudor; 8. Eugen Simion: Omul de lângă tine; 10. Iulian Mihu: Povestea anilor înflăcărați; 12. Pedro pleacă în Sierra — Tinerii; 13. Antoaneta Tănăsescu: Documentare românești; 14. Atanasie Toma: V-o prezentăm pe Silvia Popovici; 1. Lupeni, povestit de scenaristul N. Țic; 18. Dorian Costin: Argument pentru comedia cinematografică; 22. Cineclub; 23. Ov. S. Crohmălniceanu: Andrei Tarkovski; 25. Ion Popescu-Gopo: Însemnările unui membru al juriului de la Leipzig; 26. Filmul pe glob; 31. Ana Maria Nartî: Nașterea cinematografului; 32. Marius Teodorescu: 50 de ani de la realizarea primului film românesc.

O artă nouă, populară

Mihnea Gheorghiu
Președintele Consiliului Cinematografiei

Sinteză de înaltă tehnicitate, filmul artistic este o operă lucidă, o artă eficace în al cărei specific intră faptul miraculos că reunește, combină și distilează în structura ei: poezia, proza și teatrul, muzica, dansul, artele plastice și arhitectura, optica și acustica, chimia și electromagnetica.

În același timp, forța enormă de răspîndire și impresiune a limbajului cinematografic situează filmul în fruntea marilor forme de expresie colectivă, ca o artă universală.

È o artă fără muză, pentru că este arta secolului nostru care s-a dispensat de mituri. Are în schimb două particularități impuse de ritmul istoriei acestui secol: e o artă de mare mobilitate și de mare responsabilitate.

Și e o artă *populară* prin excelență: arta cu cel mai vast auditoriu. După o scurtă și glorioasă istorie, independentă dar nu indiferentă de a celorlalte arte, filmul bun răspunde astăzi, în esență și în realitățile lui adînci, cerințelor estetice

(Continuare în pag. 20)

Planurile noastre

Victor Iliu

Ca orice operă artistică, un film bun te obligă, după ce l-ai văzut, la meditații, te urmărește stăruitor cu imaginile lui, cu amintirea personajelor, cu chipurile, gesturile, cuvintele, privirile și tăcerile lor. Un film bun, în care regizorul a reușit să interpreteze în mod artistic și original realitatea și care te pune față în față cu marile probleme și preocupări ale vieții contemporane, este în același timp și un obiect de artă, plin de idei, de sentimente, de poezie, de viață și de frumusețe. Prin asta el iese din categoria filmelor de serie, tradiționale, învechite și meșteșugărești care mai ocupă un loc destul de mare, din păcate, pe ecrane.

Un film bun te ajută să *vezi* și să *ascuți* în mod nou ceea ce se petrece în jurul tău, să *vezi* și să *ascuți* într-un mod nou chiar și ceea ce este vechi în tine și în jurul tău dar care încă n-a murit, te ajută să explorezi lumea și chiar s-o modifice. Dar în dialogul nostru cu opera de artă, în sala de cinematograf, nu toți ajungem la una și aceeași

(Continuare în pag. 30)

PANORAMIC PE SANTIER

Parcurgînd coridoarele care înconjoară la etaj marea sală de înregistrări cu orchestra, citim inscripțiile de pe ușile cabinelor de montaj și obținem astfel un rezumat al producției de filme din anul care s-a scurs, într-o ordine independentă de voința noastră: *Tudor*, *Vacanță la mare*, *Doi băieți ca pîinea caldă*, *Lupeni*, *Codîn*, *A fost prietenul meu*, *Bărdăgan*, *Cerul n-are grății*, *Partea mea de vînd*, *Tărîmul n-are sfîrșit*.

Concomitent, înregistrările de dialog care se aud din cabine fac un rezumat al distribuției. Recunoaștem vocea lui George Vrăca într-un rol din *Tudor*, pe Iurie Darie în *Vacanță la mare*, vocea lui Calboreanu din *Lupeni*, pe Sireteanu în *A fost prietenul meu*, din nou vocea lui Calboreanu, răzbătînd tunător din cabina filmului *Bărdăgan* și altele, mai puțin distincte, ori cu totul de neînțeles, fiindcă în timpul derulării filmului aparatele citesc invers coloa-

na sonoră, oferindu-ne auditiia unei limbi inexistente, care aduce puțin cu araba. La deschiderea ușii, în cabină nu se vede însă nimeni. Peliculele stau în cutiile lor plate și circulare de aluminiu sau pur și simplu atîrnate de niște ținte, ca într-un galantar. Unele sînt încărcate pe dispozitivele de derulare, iar altele umplu coșurile mari din apropierea meselor de lucru. Pelicule cu imagini, pelicule fără imagini, avînd doar pe margine o linie neagră de la imprimarea dialogului, benzi cu sunet înregistrat magnetic, benzi cu muzică. Bănuim sursa zgomotelor după o perdea. Și într-adevăr, aici, pe micul ecran al mesei de montaj, figuri miniaturale se mișcă și vorbesc tot așa de grav ca și oamenii din lumea noastră. O siluetă de Guliver urmărește atent gesturile din acest univers liliputan. O mîină enormă deplasează o manetă și totul încremenește; apoi se reanimă, ba

Buftea la ora montajului

Valerian Sava



clător capătă un ritm trepidant, spațiul și timpul se comprimă, mișcările și sunetele se confundă, pentru ca apoi să revină la normal; dar nu pentru multă vreme fiindcă, iată, facem cale întoarsă în timp, oamenii care mergeau înainte pășesc acum înapoi și revenim la momentul inițial. Brusc, imaginea dispare, o mină — aceeași care ne păruse adineauri uriașă — scuturată dintre roțițele mesei de montaj pe pelicula de celuloid lată de 35 milimetri.

În sala de postsincronizări, proporțiile se inversează. Pe ecran se perindă chipuri uriașe, dar încă fără grai, din filmul *Jurnal n-are sfârșit*. De jos, din sală, se aud glasuri care încearcă parcă să-i însoțească pe cei de pe ecran cum să producă sunetele. Aceștia, docili, o iau de la capăt. Acum vorbesc, dar vocile nu par ale lor. Și iar se aud vocile din sală. În cele din urmă, uriașii ajung să vorbească simplu, omenește.

Ne amintim de basmul chinezesc în care un pictor, terminând de lucrat un peisaj, a pășit el însuși pe cărarea din tablou. Filmul nu oferă creatorului numai posibilitatea de a lucra în mijlocul realității, printre oameni vii și în peisajul natural, ci și putința de a pătrunde direct între elementele constitutive ale imaginii pe care o crează.

Henri Colpi, autor al filmului *Absență îndelungată* și deținător al premiului „La palme d'or”, cunoscut înainte ca monteur, colaborator al lui Chaplin la *Un rege la New-York* și al lui Alain Resnais la *Hiroșima, dragostea mea* și *Anul trecut la Marienbad*, e regizorul coproducției franco-române *Codîn*, realizată după povestirea cu același nume a lui Panait Istrati. Colpi realizează montajul filmului împreună cu doamna Jasmine Chasney, soția sa.

— „La montaj — ne spune Henri Colpi — intervin totdeauna idei mai mult sau mai puțin noi. Eu am realizat de pildă un cadru care dura 2 minute și jumătate, înlocuind valurile fluviului văzute într-o înălțare lentă spre țărâm. Inițial, acest cadru fusese destinat genericului. La montaj însă, mi-am dat seama că pentru generic trebuie altceva, iar acest cadru l-am utilizat parțial în altă secvență, unde el produce un efect psihologic neașteptat. În timpul filmărilor, lucrurile nu se petrec chiar așa cum voim. Unele intenții se pierd. Rolul montajului este de a reda materialului filmat valoarea și culoarea lucrului conceput inițial. A doua problemă este de a obține caracteristica proprie tocmai montajului — ritmul. Aici intervine foarfeca. E o chestiune dificilă, în care fiecare fotogramă în plus sau în minus contează.

Există în *Codîn*, ca și în *Absență îndelungată*, o curbă de ritm voită. De data aceasta însă, mai puțin evidentă, pentru că o acoperă culoarea, mișcarea, o anumită violență, crima... Dar formula ritmică e aceeași. În *Absența* începeam lent, înălțam tot cartierul, pentru a condensa materialul pe parcurs, terminând cu doi oameni în cafea. În *Codîn*, de asemenea, din multitudinea de personaje inițiale rămânem doar cu trei.



Colpi ne vorbește mai departe despre munca sa cu actorii, despre proiectele de viitor, despre dorința de a colabora în continuare cu cinematografia românească. Reținem o precizare: „Personal nu fac nici o diferență între actorul de teatru și cel de film. Pentru că dacă un actor joacă bine o scenă, nu există nici un motiv să nu o joace bine și în fața aparatului de filmat. Iar dacă auzim spunându-se că un actor de teatru joacă teatral e pentru că regizorul de film n-a știut să-i dea indicațiile necesare. Mie mi se pare că în *Codîn* nici unul dintre actorii români nu joacă teatral.”

— „Ora montajului e și ora muzicii. Îmi pun multe speranțe în muzica filmului, pentru că tocmai muzica crează în mare măsură atmosfera. Și apoi, avem trei cîntece foarte frumoase scrise special pentru film de Teodor Grigoriu. Ele au savoarea anului 1900, dar potrivit cu preferințele anului 1962. E ridicol să ceri unui compozitor să scrie ca în 1900 fiindcă filmul se desfășoară în

1900, pentru același motiv pentru care regizorul nu va utiliza tehnica de la 1900.” La parter, în sala de înregistrări cu orchestra, scaunele sînt goale. Se lucrează deja la mixaj. Regizorul și inginerii de sunet, așezați la un pupitru, privesc imaginile proiectate pe ecran și reglează, cu ajutorul a zeci de indicatoare și butoane, intensitatea și înălțimea, timbrul și ecoul, modulațiile, accentele și pauzele dialogului, muzicii și diferitelor categorii de sunete transmise sincron pe mai multe canale. Aici se încheie lungul drum paralel al peliculelor cu imagini și al benzilor de sunet care se contopesc în una singură — filmul.

La ora cînd apare revista, filmele anului 1962, așezate toate în cutiile lor plate și circulare de aluminiu, așteaptă confruntarea cu miile de spectatori, alții la fiecare două ore după premieră. Imaginile fixate în emulsia de pe celuloid se vor oferi, vii, pe ecran, privirilor și judecății oamenilor reali care le-au inspirat.

Un film despre om, un film despre conștiință

Liviu Ciulei

Artistul emerit Liviu Ciulei se pregătește să înceapă, nu peste multă vreme, filmările la **PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR**. Scenariul a fost realizat după opera lui Rebreanu de către Titus Popovici. Iată, publicate alături, mărturiile regizorului aflat la acest nou început de drum.

★

Doresc de mult să realizez un film după „Pădurea spînzuraților”. Am ezitat însă și multă vreme m-am lăsat stăpînit de un fel de timiditate, fiindcă la început eroul mi s-a părut antipatic. M-a decis în cele din urmă profunzimea problematicei și încetul cu încetul m-am împrietenit cu eroul.

Preferințe tematice

Nu vreau să fac din acest film un film de război, în sensul — aș zice — zgomotos al noțiunii. Și în această privință m-am înțeles bine cu Titus Popovici care caută să pătrundă, cu puterea de analiză care îl caracterizează, în zonele cele mai intime ale personajelor spre a descoperi acolo adevăratul conflict al filmului.

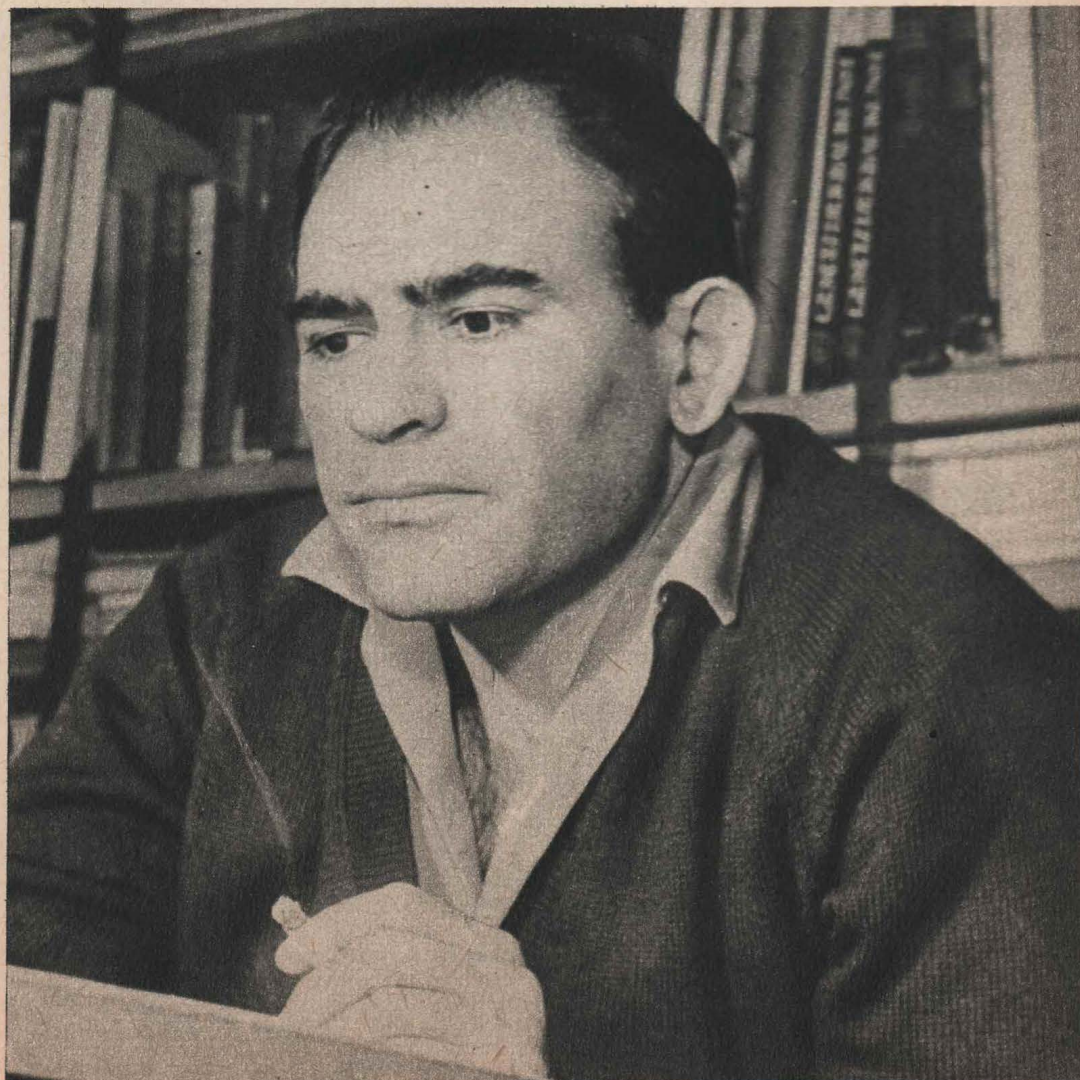
Aceasta nu înseamnă că va fi un film psihologist, ci că ne străduim să urmărim procesele de conștiință și o problemă de actualitate, legată de ideea responsabilității individului față de societate și față de istorie.

Faptul că sînt la al doilea film profilat

pe peisajul războiului nu marchează o preferință specială a mea pentru acest gen. Sigur că războiul imperialist a cărui victimă a fost Apostol Bologa îmi permite realizarea unui dramatism direct și înfruntarea eroilor aflați în plină criză morală. S-au făcut multe filme, atât despre al doilea război mondial cît și despre primul. Unul a fost văzut recent pe ecranele noastre — *Marele război*. Mai demult, despre primul război s-au realizat filme devenite celebre, ca *Iluzia cea mare*, *Nimic nou pe frontul de vest*, iar despre războiul civil — filmele sovietice *Ceapaev*, *Sciors*, *Parhomenko* și altele. S-ar putea pune întrebarea dacă nu există riscul repetării. Dar materialul oferit de opera lui Rebreanu, cît și interpretarea pe care i-o vom da, sînt convins că vor duce la realizarea unei opere originale.

Sperăm că vom face un film bun, evitînd latura pe care eu o numesc „zgomotoasă” a războiului. Adică, deși elementele exterioare — trasul cu pistolul în filmele de cow-boy sau cu tunul și mitraliera în filmul de război — sînt atractive pentru un public juvenil dornic de filme de aventuri, nu acesta este scopul filmului nostru, el fiind în primul rînd un film despre om, un film despre conștiință.

Marele război a interesat publicul nostru. Sigur că, în parte, interesul a fost creat și de reconstrucția istorică dar, în cea mai mare parte, succesul s-a datorat cîtorva caractere și procedului prin care sce-



scripții și autorii au atras atenția publicului, urmând o traectorie simplă și sigură. Personajele nu sînt decît două secunde. Sînt niște opuși ai noțiunii de erou și care pînă la urmă ajung eroi. E tensiune susținută prin antiteză.

Filmul nostru nu izează de un asemenea mecanism dramatic. Bologa e un conștient. El se înscrie la începutul filmului în respectiva ordine socială, acceptă cu firești „datele jocului”. E milităros și crede în necesitatea acțiunilor comandate. Crede în „datoria” pe care o îndeplinește, fără să vadă motivele reale care i-au impus-o. Filmul e tocmai procesul evoluției conștiinței lui — trecerea de la conștientismul mecanic la înțelegerea necesității ca purtarea lui să fie conformă cu judecata lui, cu puterea lui de a discerne între bine și rău.

Cum e construit scenariul

Pentru a întregi substanța ideologică și omenească a filmului, nu ne rezumăm la materialul din „Pădurea spînzuraților”, ci facem un fel de sinteză literară din opera lui Rebreanu, cu elemente dramatice și personaje din „Ițic Strul dezertor”, „Ion” și altele. Construcția dramatică e orchestrată, cuprinzînd multe personaje, toate legate de erou. Păstrăm, în mare, construcția romanului; începutul și sfîrșitul vor fi chiar identice cu cele din opera literară, fiind parcă scrise pentru film.

Va fi un film dur, profund și prin aceasta dificil. Nu înțeleg „dur” în sensul „western”-urilor sau al filmelor cu personaje dure (*les durs, les tricheurs*) din cinematografia occidentală. Ne vom preocupa să dezvăluim în cadrul situației de viață date, profilat pe fundalul războiului, în afară de tragismul faptului în sine, și tragismul gestului cotidian. De exemplu, în timpul unei execuții nu ne referim numai la cazul general, la act, ci analizăm desfășurarea lui concretă, în amănunte, reliefind oribilul, absurdul, prin modul firesc, neceremonios și, aș putea spune, caraghios în care decurge actualul respectiv, fiindcă e vorba permanent de oameni, a căror existență e compusă din mii de fragmente de senzații. De pildă, celui care e executat poate că îi e frig, încă două minute, pînă va muri. E numai o comparație. Intenția noastră este să urmărim, în ambianța generală, în ordinea impusă de împrejurări faptelor, o serie de asemenea elemente componente ale situației de viață, foarte adevărate — bineînțeles selecționate, spre a nu friza naturalismul — imbinînd tragicul general cu tragicul individual. Cred că e o metodă care se bazează pe contraste. E tragicul născut din contrastul dintre normalul pe care îl prezintă omul în atitudinea lui și anormalul evenimentului general al războiului.

Sînt oarecum baroc

În comparație cu Titus Popovici, eu sînt oarecum baroc. Mai riguros, mai precis în construcție, Titus îmi concentrează atenția

pe filonul principal de idei. În fond barocul are nostalgia limpezimii clasice și de aceea colaborarea e foarte bună. Amîndoi preferăm ca sensul să transpară, indirect, dintr-o seamă de detalii și nuanțe. Rareori oamenii ajung la o exprimare totală a gândurilor lor. Convențiile sociale, împrejurările, poziția de clasă, caracterul fac ca gândurile să fie învelite. Și în felul acesta, momentele acute ale exprimării lor, cînd cade paravanul care acoperă gândurile, capătă relief. În genere, literatura modernă, care cu cît e mai realistă cu atît e mai modernă, știe să imite natura în sensul bun al cuvîntului și „acoperă” sensurile brute. Scenaristul sovietic Jejelenko, vorbindu-ne despre aceasta, se referea la afirmația lui Diderot că arta trebuie să imite natura în felul ei, „acoperînd” esența nudă a fenomenului, după cum pomul nu ne lasă să-i vedem seva înălțîndu-se spre frunze și nici să-i percepem creșterea într-un timp limitat. Altfel am cădea în greșeala de a practica o artă declarativă, văduvită de complexitatea vieții.

Umbră și lumini

Filmul va fi realizat pentru cinemascop, în alb-negru. Sper să lucrez cu excelențul nostru operator, Ovidiu Gologan. Cred că subiectul se înscrie în zona lui de exprimare artistică. Gologan va simți clocotul interior al acestui subiect și îl va transpune în sute de nuanțe de umbră, pentru ca rarele momente de lumină să fie cu atît mai reliefate. Nu mă preocupă cu orice preț realizarea „noului” în acest film. Partea formală — ca să zic așa — a filmului va fi nouă nu printr-o căutare în sine a noutății, ci prin întrebuițarea mijloacelor cinematografice legate de punerea în cadru, legate de interpretare, în așa fel încît să transmită puternic spectatorului analiza dusă pînă la vivisecție a situațiilor de viață și a caracterelor aflate în aceste situații de viață.

Am vorbit de umbră și de cîteva pete de lumină. E vorba de „umbra” generală în care momentul social-istoric îi silește pe oameni să trăiască, contorsionați. Petele de lumină îi exprimă așa cum ar apărea ei, într-o ambianță normală. Sînt momentele de perspectivă ale existenței firești și demne a omului.

Cred că filmul va stîrni interes, pentru că nu se va opri să descrie o epocă ca o simplă reconstituire istorică, ci va răspunde unor întrebări majore ale epocii noastre. În peisajul filmului românesc, consider că materialul de bază — scenariul lui Titus Popovici — marchează o nouă etapă. După părerea mea este un pas înainte spre aprofundarea unei problematice, un text dramatic mai amplu și mai adînc decît am avut ocazia să ecranizez pînă astăzi, constituind pentru realizatori — regizor, actori, operator etc — un bun prilej de a-și încerca forțele de expresie și în același timp obligîndu-i să se ridice pînă la nivelul artistic al operei lui Rebreanu.

Să reînsuflețești istoria, să readuci în fața contemporanilor noștri imaginea unei epoci tumultuoase din trecutul Patriei, să dai viață chipului unui erou de mult intrat în folclor și cîntat de balade, iată doar cîteva din problemele care s-au pus realizatorilor acestei producții cinematografice.

Reconstituire în *spiritul* sau în *litera* istoriei? Film biografic sau monografic? Sînt întrebări la care scriitorul Mihnea Gheorghiu, neobosit cercetător al mișcării populare de la 1821 (i-a consacrat volumul de poeme „Întîmplări din marea răscoală”), un îndrăgostit de puternica personalitate a lui Tudor (cărui i-a dedicat, înaintea scenariului, o piesă de teatru) a căutat să răspundă în opera sa cinematografică.

La 3 ianuarie 1962, după ce scenariul regizoral a fost definitivat, distribuția alcătuită și primele decoruri terminate, regizorul Lucian Bratu a rostit solemn, ca pentru prima dată, cuvintele: „Atenție... motor!” Un studiou în miniatură, avînd un număr de interpreți cu care s-ar fi putut face distribuția la patru filme obișnuite de lung metraj și o echipă de lucru ce cuprindea între 90 și 120 oameni, pornea la lucru.

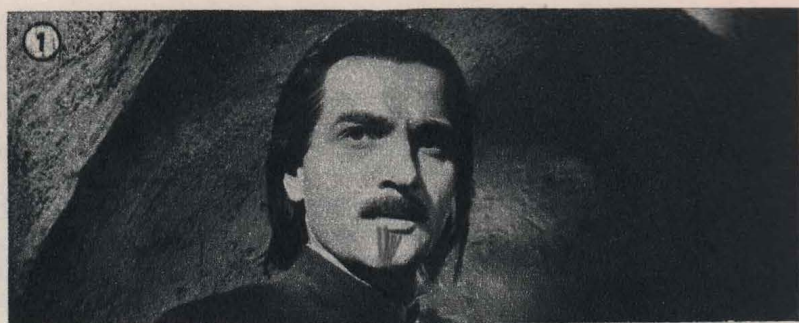
La filmul *Tudor* turnările au urmat ciclul anotimpurilor anului. Din iarnă pînă toamna tîrziu echipa a lucrat fie în exterior fie la Buftea. Inerentele dificultăți le-a biruit energicul, entuziastul colectiv al echipei, de la regizorul principal la ultimul mașinist Bătăliile zilnice le-au cîștigat oamenii care nu au ezitat să se

Al. Racovișanu

R e t r o s p e c t i v a f i l m u l u i

scoale la 3 dimineața pentru a putea filma răsăritul soarelui. Erau aceeași actori și tehnicieni care au lucrat — cînd a fost nevoie — o întreagă noapte pe platoul de filmare.

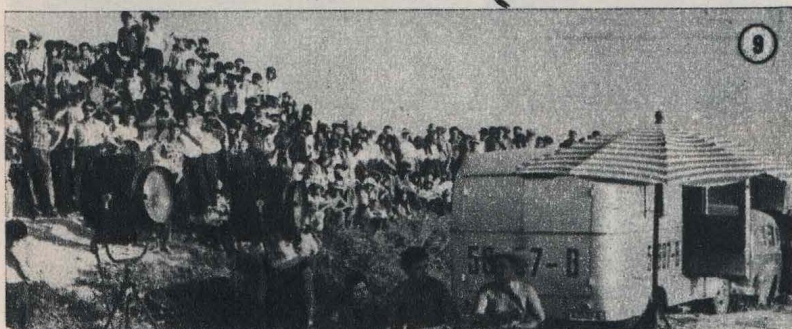
Curiozitatea, firească, manifestată de obicei la apariția reflectoarelor și aparatului de luat vederi a fost — de data aceasta — depășită. Reînsuflețirea chipului îndrăgit al lui Tudor Vladimirescu provoca nu numai interes, dar și respect. La Craiova localnicii înconjurau în număr foarte mare hotelul „Minerva” pentru a urmări plecările și venirile echipei; la Tîrgu Jiu și în împrejurimi colectivității soseau voluntar pentru a filma; un bătrîn dintr-un sat a venit la „Domnul Tudor” să-i aducă „de-ale gurii”; muncitorii de pe șantierul din Isalnița erau nu doar spectatori, ci și prieteni statornici ai echipei. Acest mic studiou aflat în deplasare a avut întotdeauna cele mai bune condiții de lucru. La entuziasmul localnicilor s-a adăugat substanțialul ajutor dat de organele de partid și de stat ale regiunii Oltenia (să



T U D O R



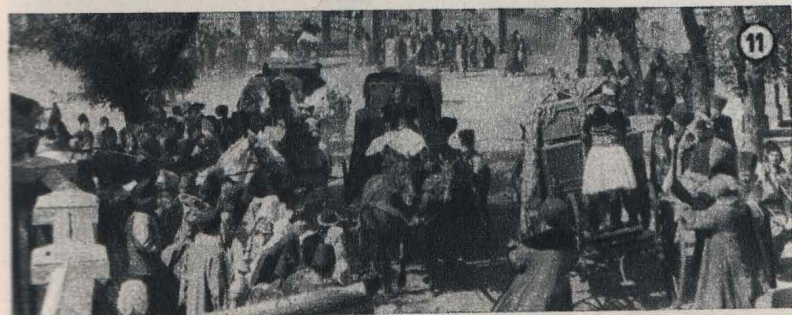
1) Emanoil Petruț, interpretul lui Tudor Vladimirescu. 2) Ion Dichiseanu în rolul haiducului Oarcă. 3) Petrecerea haiducilor în curtea conacului Glogoveanu. 4) Un moment al înfruntării Tudor-Oarcă. 5) Înaintea unei filmări de pe macara în decorul amenajat lângă Craiova. 6) Olga Tudorache (Doamna Suțu) și Florin Scărlătescu (Filipescu-Vulpe) într-o scenă din Palatul



amintim de cele 90 de camioane și autobuze care au transportat figurația pentru secvența „Arderea Bucureștilor”, filmată lângă Tîrgu Jiu, sau de cei 800 de cai aduși pe cîmpul unde s-a înregistrat pe peliculă „Bătălia Tudor-Dinu”).

Nici „orașul de lângă Craiova”, devenit punct turistic pentru cei din împrejurimi, nu trebuie lăsat la o parte. Aici, la Facăi, se întinde pe o suprafață de 2 ha marele platou amenajat în aer liber de arhitecții Filip Dumitru și Nicolae Teodoru. În aceste locuri au fost reconstituiți Bucureștii anului 1821. Te găsești dintr-o dată în Piața Palatului Domnesc. În față se zărește Podul Mogoșoaiei. Iar faimosul Turn al Colței pare că înghite orizontul. Dacă întorci spatele Turnului, te afli față în față cu Palatul (o construcție impunătoare, cu elemente de stil brîncovenesc). În această ambianță, unde decorul se confunda cu realitatea, au fost filmate secvențe importante (întîlnirea lui Tudor cu Iordache, căpetenia cîlohoadarilor domnești; procesiunea tîrgoveților cu rogojini aprinse în cap).

Distribuția (peste 100 de interpreți) a adus laolaltă maeștri ai scenei românești, tineri actori de teatru sau film, studenți de la Institutul „I.L. Caragiale”. Regizorul Lucian Bratu sublinia într-o discuție forța creatoare deosebită de care a dat dovadă artistul poporului George Vraca (Brîncoveanu) pe întreg parcursul filmărilor și marea capacitate de a-și interioriza personajul ce a caracterizat-o pe Lica Gheorghiu (Aristița Glogoveanu). Emanoil Petruț (interpretul lui Tudor) a manifestat întotdeauna pe



platoul de filmare o energie molipsitoare, generată de dorința de a da viață — cu o maximă exactitate — chipului eroului, așa cum îl cunosc spectatorii din portretul lui Th. Aman. Tinerii actori Amza Pellea, Ion Dichiseanu, Ion Bessoiu, Petre Gheorghiu s-au dovedit, la rîndul lor, foarte potriviți necesităților ecranului.

În *Tudor* există și un personaj colectiv — poporul. De aceea, rolul figurației a fost aici cu mult mai mare decît în alte filme românești. O sumară statistică a cîtorva filmări importante (secvența „Proclamația de la Padeș” — peste 6 000 de oameni; secvența „Malul Oltului” — 2 500; secvența „Arderea Bucureștilor” — mai mult de 4 000) oglindește, de altfel, grandoearea scenelor de masă din acest film.

În curînd, publicul va avea prilejul să întîlnească pe ecranele cinematografelor eroii filmului istoric în două serii *Tudor*.

Domnesc. 7) Lica Gheorghiu, interpreta Aristiței Glogoveanu, în secvența „Balul de la Viena”. 8) Oastea lui Tudor pregătindu-se să treacă Oltul. 9) Muncitori de pe marele șantier din Isalnița asistînd la filmarea trecerii Oltului. 10) George Vraca în rolul marelui ban Brîncoveanu 11) Fuga boierilor din București. 12) Ion Bessoiu (căpitanul Zoican) într-o scenă de luptă.



Omul
de
lîngă
tine



● Despre unele din filmele noastre, cronicarii cinematografici vorbesc în termeni echivoci. În spatele cuvintelor de o amabilă platitudine nu se definește o poziție critică și nu se descifrează o judecată de valoare exactă: o judecată pe care spectatorul cel mai obișnuit o face cu un spirit critic mai accentuat și în termeni irevocabili. Rîndurile de față vor să consemne opinii ale unui spectator dezamăgit în așteptările lui.

Omul de lângă tine, film în care au conlucrat un dramaturg cu experiență, un regizor de teatru cunoscut și o echipă de actori talentați, rămîne departe de posibilitățile realizatorilor lui și, în orice caz, de cerințele unui bun film contemporan. Facem această apreciere de la început, răsturnînd schema unei cronici obișnuite care începe cu amabilități de circumstanță.

Scenariul literar, semnat de Paul Everac, concentrează acțiunea și conflictele de viață pe latura unei drame „de familie”, cu o rezonanță socială mai largă. Observația de viață, notația realistă, tipologia diferențiată s-au estompat pînă a nu rămîne în scenariu decît o firavă ciocnire de mentalități, a căror evoluție și rezolvare este previzibilă. A dispărut — în acest proces de transfigurare — „carnația”, acea pulbere de fapte de viață care dă unei lucrări, de orice natură ar fi ea și oricărei arte ar aparține, savoarea și, aș spune, profunzimea autenticității. Operația de simplificare, pe care, firește, un scenarist care pleacă de la conflicte variate, oferite de o realitate prin natura ei revoluționară și de la o tipologie bogată trebuie s-o facă, se traduce, din păcate, în cazul *Omului de lângă tine*, prin schematizarea personajelor și a situațiilor. Concentrarea conflictului social, restrîngerea ariei de cuprindere, nu au dus, cum era de așteptat, la explorarea lui interioară, pe plan moral. Personajele nu par a fi dominate de pasiuni reale, în stare a susține un conflict de natură etică. Ciocnirile, care nu lipsesc, izvorăsc mai mult din mentalități devenite ele însele convenționale prin frecvența în piesele de teatru, și de aici — în filme. Soția care nu renunță ușor la viața de la oraș pentru o existență mai puțin comodă, dar străbătută de fapte nebănuite, adesea eroice — a susținut în dramaturgia contemporană conflictele stereotipe ale unor piese, cu minime variații de situație și caracter.

De la o schemă de această natură pornește și scenariul filmului pe care îl discutăm. Corina, o tînră juristă, ființă romantică, cu o psihologie constituită pe două dimensiuni: puritate și candoare — este, surprinzător, dezamăgită. O încercare neîzbutită de a revoluționa știința juridică, în specialitatea dreptului roman, a făcut-o să devină retrasă, inertă. „Am impresia că nu-i place nimic acum și nu-i cunoaște nimeni vreo pasiune”, remarcă despre ea un cunoscut. În această ipostază o descoperă (sau o redescoperă) impetuosul inginer Popescu, venit de la Bicăz pentru puțin timp în Capitală. Corina urmează cam nehotărîtă pe entuziastul inginer și acolo, în perimetrul de viață al șantierului cu o lume pestriță și agitată, ezităările ei iau amploare, determinînd în cele din urmă înfruntări mai decizive. Filozofia Corinei este tipic mic burgheză. Ea este de părere că asupra vieții individului nu trebuie să decidă împrejurările și că existența trebuie dusă acolo unde poate fi dusă cu plăcere, că omul are, înaintea altor obligații sociale, obligații față de sine. Bicăzul nu-i oferă o viață așezată, „definitivă”. Febrilitatea cu care constructorii ridică barajul îi rămîne străină; la fereastra deschisă spre șantierul vast, ea meditează cu nostalgie la trecut. Această dramă, posibilă în lumea realului, este, sub raport artistic, inconsistentă, de un schematism bătător la ochi. Ceea ce se întîmplă în rest este, cum am spus, cunoscut și previzibil: un soț neînțeleș și neînțeleș, cam dur, o serie de peripecii, culminînd cu înlăturarea temporară a inginerului îndrăzneț din postul lui și, firește, împăcarea finală, rezolvată aici într-un chip involuntar comic, deși realizatorii filmului au forțat o încheiere dramatică prin accidentarea inginerului Popescu și a tînărului Tudor.

Transpunerea pe ecran a acestor conflicte convenționale nu depășește limitele artistice ale scenariului, nu acoperă lipsa de dramatism a situațiilor, cu toate că se observă în unele secvențe intenția regizorului (Horea Popescu) și a majorității actorilor (în frunte cu Silvia Popovici) de a da consistență tipurilor și vitalitate conflictului.

Sărăcia dialogului, termenii echivoci ai frazei, excesul de calofilie dezvăluie superficialitatea observației, un mod de a vedea lumea cu un ochi inexpressiv. Traduși în limbaj cinematografic, termenii convenționali ai dialogului capătă efecte și mai supărătoare.

Chestiunea s-a mai pus și altă dată, la discutarea altor filme românești. Replicile sînt spuse cînd cu o solemnitate rituală, cînd într-un mod prea crispat și mecanic. Am urmărit atent, în filmul pe care îl discutăm, replicile care vizau o anumită intimitate. Cu tot excesul de suavitate și frumusețe stilistică, ele mi-au părut aride, ca răspunsurile unui candidat la întrebări despre o știință neînțeleasă.

Regizorul Horea Popescu se dovedește, ca și în realizările sale teatrale, înzestrat cu prețioasa însușire de a face din personajele de planul doi chipuri distincte. Priceput în selectarea actorilor după criterii tipologice și în colorarea rolurilor cu amănunte grăitoare, regizorul aduce pe ecran, prin intermediul fiecărui actor, un anumit univers social, un caracter a cărui istorie nerostită, o bănuim. E cazul țărăncii interpretate de Grațiana Albini, al „doamnei” provinciale întruchipate de Neli Nicolau, al telefonistei jucate de Stela Popescu, al tînărului muncitor interpretat de Grigore Gonța etc.

Horea Popescu probează aptitudinile sale pentru regia de film și prin modul cum reușește să adapteze scenele la detaliile și caracteristicile terenului în care au loc filmările. Din acest punct de vedere (și numai din acest punct de vedere) am putea remarca unele din cadrele filmate în Parcul Herăstrău din București (cele două poduri paralele pe care merg eroii, de pildă).

Eforturile regiei și interpreților nu duc însă la rezultate deosebite, fiindcă o dramă de ordin psihologic trebuie să pornească de la un conflict real, definit, angajînd pasiunile, delimitînd atitudinile etc. Totul se rezolvă aici, îmi dau seama, la nivelul unei literaturi ilustrative. Dar arta nu ilustrează, ci transfigurează realitatea, organizează faptele într-un sens simbolic. Lipsa unui conflict care să sugereze dimensiunile reale ale vieții și să definească atitudini și caractere, specifice epocii contemporane, fixează filmul *Omul de lângă tine* la un nivel artistic modest.

cronica

Eugen Simion

Omul de lângă tine

O producție a studioului cinematografic „București”. Scenariul: Paul Everac. Regia: Horea Popescu. Imaginea: Lupu Gutman. Muzica: Radu Șerban. Decoruri: Ștefan Marișan. Interpreți: Silvia Popovici, Ilarion Ciobanu, George Măruță, George Calbo-reanu, Ștefan Ciubotărașu, Grațiana Albini, Victor Rebengiuc, Neli Nicolau, Stela Popescu, Grigore Gonța.

Povestea anilor înflăcărați



● Primul film din trilogia postumă a lui A. Dovjenko, *Poemul mării*, a constituit o surpriză pentru cinematografie. Erau abordate acolo unele dintre cele mai stringente probleme ale actualității, tratate într-un nou stil: oamenii și faptele luau proporțiile versului romantic, eroii aveau o vorbire patetică, nu existau fapte minore, o imensă lume circula în subiect. ...Și cu toate acestea tonul rămânea simplu, direct, real, oamenii erau vii, faptele concrete. S-a vorbit mult despre o lirică cetățenească, despre o înaltă morală care stău la baza operelor lui Dovjenko. În *Poemul mării* și *Povestea anilor înflăcărați*, opere în care aceste două caracteristici nu sînt numai subscrise, ci constituie obiecte de dezbatere directă, personajele sînt înarmate cu acea capacitate de a se exprima în numele autorului ca într-un monolog, de a discuta problemele pînă la cea mai adîncă semnificație. Autorul acestor poeme nu-și ascunde niciodată gîndurile, nu și le amînă, întotdeauna construcția este perfect verticală. Orizontul rămîne doar fabula elementar de simplă. În *Povestea anilor înflăcărați* Dovjenko privește prezentul de pe pozițiile viitorului; afirmînd noul și infierînd cu asprime aspectele negative ale unor caractere, el folosește în descriere în deosebi implicațiile faptului, nu faptul însuși. Nu interesează, de exemplu, momentul distrugerii casei părintești, cît semnificația acestui lucru pentru eroi, o semnificație directă cît și una filozofică; oamenii discută mult, se frămîntă, își pun întrebări. Opera marelui poet al ecranului, cu tot lirismul său pronunțat, nu idealizează relațiile dintre oameni, nu falsifică adevărul vieții.

În genialitatea sa, Dovjenko s-a dovedit de asemenea capabil să întruchipeze în sufletul unui erou gama simțămîntelor unui întreg popor. Această generalizare explicită, existentă la un caracter ca Ivan Orliuk, (eroul din *Povestea anilor înflăcărați*) în loc să scoată personajul din realitate, îl încarcă, dimpotrivă, cu o forță inepuizabilă și perfect verosimilă. Astfel, Dovjenko l-a definit pe Ivan ca pe un om care nu vrea să admită și să cunoască moartea. Cum se exprimă acest lucru în filmul Iuliei Solnșeva? Iată-l pe Orliuk la telefonul de campanie, în prima linie a frontului, strigînd la receptor propriei sale artilerii: „Trageți asupra mea! ...Trageți asupra mea!” După chiar expresia autorului, atît era de adîncă ura împotriva dușmanilor, încît Ivan Orliuk avea pentru ei întotdeauna o „dispoziție dramatică”. Cît este el de asemănător, în acest sens, muncitorului din *Arsenal* pe care gloanțele naționaliștilor nu-l puteau ucide!

Cu tot sensul poetic profund dovjenkian, primele două filme din trilogia lui Dovjenko nu se mai pot despărți de numele regizoarei, colaboratoarea din viață a marelui artist ucrainean. Iulia Solnșeva a reușit să întruchipeze cu fidelitate pe ecran patosul operei dramatice a autorului și să aducă totodată o contribuție personală și originală. Cel de al doilea film, *Povestea anilor înflăcărați* realizat pe ecranul panoramic de 70 mm, cu sunet stereofonic, se caracterizează printr-un înalt nivel profesional. Întreaga imagine și sunetul acestui film comportă un relief profund și o putere de emoționare care depășește ce s-a cunoscut într-un asemenea gen. Fragmentele de război cu scene generale de front, din unghiuri dramatice unice (filmări în traveling de la mare înălțime), surprinzătoarele tablouri poetice ale naturii vii, fotografia sobră și montajul metaforic atestă regizoarei calități de prim ordin. Alegerea actorilor subliniază de asemenea înțelegerea profundă a materialului scenaristic abordat. Boris Andreev cu vocea sa dură și blîndă în același timp (generalul Glazunov), I. Vingranovski (Ivan Orliuk), și mulți alții au format un colectiv care s-a străduit să realizeze un stil al interpretării în acord deplin cu caracterul original al scenariului. Declamația, patetismul, enunțarea, aparent neașteptată la eroi atît de simpli, a unor idei și simțăminte extrem de majore, au cerut creației actricești valențe apropiate unor filme ca *Alexandr Nevski*, sau *Ivan cel Groaznic* (regia S.M. Eisenstein).

La fel ca în *Poemul mării*, și aici, pe baza unui procedeu dramaturgic consecvent și premeditat, legăturile dintre scene și secvențe se realizează și pe calea analogiilor și contrastelor de conținut, nu numai decît pe linia desfășurării subiectului. De altfel, în timpul filmului trecerea una după alta a „verilor înflăcărați” atestă tonul poetic al povestirii. Memorabilă este secvența în care, după ce Ivan Orliuk e rănit, spectatorul asistă la presupusa lui moarte și călătorie în pădurea inundată. Îmbrăcat în haine țărănești ucrainene, Orliuk stă ca un mort viu într-un cosciug care nu e altceva decît o barcă și alunecă pe apa în care copacii se privesc ca într-o oglindă imaculată. Din dreapta, din stînga și din față, prin supraîmpresiune, vin spre soldat cunoscuții săi și-i vorbesc lent și cald, ca într-o poezie. Nimic nu poate fi comparat cu această scenă. Natura și oamenii apar într-o lumină miraculoasă. Liniștea care s-a lăsat în contrast cu imaginea precedentă a războiului sugerează totodată puterea de emoționare a sunetului stereofonic atunci cînd este folosit în mod inteligent. De asemenea, merită subliniată scena în care cei doi bătrîni părinți ai lui Ivan dorm și mor în zăpadă pe cuptorul rece, singurul care a rămas din satul lor distrus de război. Nici aici sentimentalismul nu-și găsește loc; descrierea dibace a caracterelor, mimica reținută a actorilor, cîntecul calm al mamei și puterea inimitabilă a adevărului scenei captează încetul cu încetul și îl cuceresc pe spectator atît de puternic încît trecerea de la această scenă la planul inundat de flori dă senzația unei drame adînci care se petrece într-un timp înimaginabil de scurt... Apoi, dialogul Mariei cu statuia eroului, unde patetismul este ridicat la o înaltă temperatură și care seamănă cu un fragment de tragedie populară fără să aibă nimic hiperbolic. Și multe altele.

Desigur că filmul are și slăbiciuni, acest lucru este poate normal acolo unde există originalitate și experiment. Mai împlinit ca formă în multe compartimente decît *Poemul mării*, acest de al doilea film al regizoarei Iulia Solnșeva se deosebește de primul printr-o oarecare diluare a simplității și adevărului în exprimare. Actorul principal, spre exemplu, pierde măsura în interpretare și sacrifică uneori patetismului legătura necesară cu cotidianul. Acest lucru se întîmplă și la Boris Andreev mai mult decît în *Poemul mării*, unde ni s-a părut superior. Oricum, trebuie recunoscute greutățile ce se întîmpină în traducerea în imagini și ritm a unui material scenaristic concentrat, ca cel lăsat de Dovjenko demnei sale colaboratoare. S-ar putea ca filmul *Povestea anilor înflăcărați* să nu fie înțeles și gustat în același mod de toți spectatorii; sînt convinși însă că forța sa educativă, sinceritatea acestei opere, puternicul său patos popular, duc la constatarea că filmul sovietic devine din ce în ce mai multilateral și mai cuprinzător, mai îndrăgit și mai eficace. Nenumăratele premii și prestigiul internațional pe care și-l cucerește tot mai mult oglindesc acest fenomen mareț.

cronica

Iulian Mihu

Povestea anilor înflăcărați

O producție a studioului „Mosfilm”. Autor: Alexandr Dovjenko. Regia: Iulia Solnșeva. Imaginea: F. Provorov și A. Temerin. Muzica: G. Popov. Interpreți: Nikolai Vingranovski, Svetlana Igun, Boris Andreev, Serghei Lukianov, Vasili Merkuriev, Zinaida Kirienko, Mihail Maiorov. Crainic: Serghei Bondarciuk.

Film distins cu Premiul pentru regie la Festivalul internațional al filmului de la Cannes — 1961 și cu Premiul Comisiei superioare tehnice a Franței pentru măiestrie operatoricească și realizări tehnice.

Pedro pleacă în Sierra

Distins cu Premiul Tinerilor Creatori la Festivalul de la Karlovy-Vary 1962
 O producție a studiourilor din Cuba.
 Scenariul: Cesare Zavattini. Regia: Julio Garcia Espinosa. Imaginea: Juan Marine.
 Muzica: Leo Brouwer.
 Cu: Blas Mora, Wember Bros, Carlos Sessano, Leonel Allegeuz, Jose Vedra.

În această vară, la Festivalul cinematografic de la Karlovy-Vary, o peliculă venită de pe teritoriul liber al Americii situat în Marea Caraibilor atrăgea în mod deosebit atenția participanților prin patosul său. Evocarea în film a momentelor de luptă în care revoluționarii cubani plecau la atac cu mâinile goale, având cuvântul de ordine de a prelua armele de la cei căzuți, producea o vie emoție. Pentru toți cei aflați acolo, indiferent de convingerile politice, răsună puternic glasul Cubei revoluționare.

convingerile politice, răsună puternic glasul Cubei revoluționare.

Filmul *Pedro pleacă în Sierra* constituie o reușită mărturie artistică (mărturie ce merge adeseori până la stilul direct și emoțional al documentarului) a luptei poporului care a cucerit stima și admirația lumii, a poporului care și-a ales ca deviză o lozincă atât de categorică: „Patria sau moartea!” Dincolo de povestea adolescentului care înțelege că pentru a deveni om trebuie să cucerească o armă și să ia drumul Sierrei Maestra (locul din care au pornit detașamentele lui Fidel), dincolo de urmărirea înțelegerii de către Pedro — înțelegere adeseori dramatică — a necesității disciplinei de luptă, filmul are meritul de a fi realizat convingător tabloul stării de spirit revoluționare a poporului cuban în zilele premergătoare marii ofensive.

Când se întâlnesc, oamenii se privesc în ochi și se întreabă fără vorbe: „Când pleci în Sierra?” Sierra, tabăra revoluționarilor este leit-motivul filmului în jurul căruia gravitează totul, Sierra devine în viziunea cineștilor cubanezi parola după care se recunosc patrioții. Fiecare detaliu al filmului subliniază atmosfera eroică în care un întreg popor privea cu ochii sufletului spre crestele împădurite ale Sierrei. Filmul se apropie de aceea de atributele unui imn de luptă, având ceva din asprimea duioasă a unui soldat care, fără a slăbi mâna de pe armă, lucrează cu aparatul de filmat. Realizat aproape în exclusivitate în exterior, filmul aduce prin fotografia nuanțată a naturii tropicale un personaj în plus, aliat care îi adăpostește și apără cu devotament pe luptători.

Matur ca mesaj, matur ca realizare, acest film, prim contact cu tinăra cinematografie cubaneză, oferă spectatorului nostru satisfacție și încredere.

Tinerii

O producție a studiourilor engleze. Scenariul: Peter Myers și Ronald Cass. Regia: Sidney I. Furie. Imaginea: Douglas Hocombe. Muzica: Peter Myers și Ronald Cass. Cu: Cliff Richard, Robert Morley, Carole Gray, Teddy Green, Melvyn Hayes, Robertson Hare.

După atâtea comedii siropoase și melodrame facile având doar ca pretext muzica (*Ultimul meu tango*, *Acord final*) iată un film în care în pretext e intriga (fiind atât de puerilă e bine că e trecută pe planul doi) iar dansul și cîntecul ocupă (cum e firesc) locul central. Genul e explorat cu vervă: cele 14 melodii noi care se cîntă în *Tinerii* se bucură de o valoroasă interpretare (Cliff Richard) iar dansurile sînt susținute cu grație de un ansamblu coregrafic abil condus în fața obiectivului.

Cineștii au idei originale (lucru rar în cazul unei reviste filmate) și concep un spiritual generic: cașetarea din ce în ce mai îngustă a ecranului, pentru a ne prezenta mînunchiul de tineri veseli ce pregătesc cu însuflețire un spectacol de estradă. Numerele de revistă sînt variate și atrăgătoare (dansul atât de tipic englezesc cu umbreluțele, de pildă), iar decupajul lor cinematografic e — în genere — alert (cu cîteva lungimi ale subiectului, cum spuneam foarte banal, în genul: un grup de artiști neprofioniști se străduiesc să salveze localul clubului lor din mîinile rapace ale unui afacerist care se dovedește în cele din urmă tatăl — interesat „generos” — al unuia dintre băieți). Numai că cineștii englezi se folosesc de comedia muzicală pentru a ne demonstra teoria așa zisei posibilități de „armonie” între clase. Imaginea finală este o mistificare evidentă a realității societății capitaliste.



O primăvară obișnuită

O PRIMĂVARĂ OBIȘNUITĂ. O producție a Studioului „Al. Sahia”. Scenariul și regia: Dumitru Done, ing. Alex. Marin, S. Nicolaescu. Imaginea: Dumitru Busuioc, Nicolae Marinescu, S. Nicolaescu, Sunet: ing. Alexandru Marin.

● „Am vrut să aduc pe ecran o serie de imagini pe care toți le cunoaștem, imaginile unei primăveri obișnuite, dar ale cărei detalii nu pot fi percepute de ochiul nostru din cauza dimensiunii lor și a timpului în care se petrec aceste fenomene” ne spune inginerul Sergiu Nicolaescu despre filmul său care a obținut la Moscova Premiul de excelență pentru culoare și filmări speciale, decernat în cadrul Congresului Uniunii internaționale a asociațiilor de tehnică cinematografică (UNIA TEC) 1962.

Distincția răsplătește eforturile creatoare ale celui mai tânăr colectiv al Studioului Alexandru Sahia, colectivul de experimentări, care urmărește găsirea și extinderea unor noi metode de filmare.

Primăvara obișnuită are o certă substanță poetică. Florile devin balerine grațioase și inefabile (păpădia, floarea de gutui), ghiocelul dă, asemenea unui dirijor, semnalul trezirii naturii la viață. Miracolul înfloririi sau cel al muncii albinelor în floare este urmărit cu discreție și delicatețe.

Filmul cuprinde un prolog tehnic în care realizatorii explică procedeul de filmare folosit: declanșarea imaginii la intervale de timp egale, astfel încât un fenomen, care în natură durează o zi sau două, pe ecran se consumă în câteva secunde.

Culoarea, de un bun gust dar și de o natură surprinzătoare (lucru menționat și în premiul decernat), trădează afinitățile, mărturisite sau nu, ale realizatorului cu pictura (înainte de a se înscrie la politehnică, Sergiu Nicolaescu a urmat un timp Institutul de arte plastice). „Florile sînt frumoase prin ele însele, ne-a declarat dînsul. Sistemul special de iluminare ne-a permis să obținem această culoare naturală splendidă. Participarea mea s-a rezumat doar la alegerea fondului.” Într-adevăr, pe ecran, datorită contrastului de culoare cu fondul, florile capătă relief și individualitate.

Acum, după al treilea film (primul a fost *Legume în seră*, distins cu Premiul pentru cel mai bun film agricol la Vancouver în 1962 și cu medalia de argint la Budapesta în 1961, iar al doilea — *Scoicile n-au vorbit niciodată*, la care a lucrat ca operator și coscenarist, alături de V. Calotescu), ing. Sergiu Nicolaescu și-a exprimat dorința de a continua munca începută și de a perfecționa dispozitivele și aparatele de filmări speciale.

Detunata - Lacuri glaciare

DETUNATA. O producție a Studioului „Al. Sahia”. Scenariul și regia: Mircea Popescu, consultant Dan Rădulescu. Imaginea: Victor Popescu. Montaj: Antoaneta Faust. Sunet: ing. Mișcă Aurel.

LACURI GLACIARE. O producție a Studioului „Al. Sahia”. Scenariul și regia, filmări subacvatice: Ion Bostan. Imaginea: Ilie Cornea. Montaj: Mariana Georgescu. Sunet: ing. Simion Zaharia.

● *Apa, pămîntul și focul* le regăsim poetizate, descoperindu-și frumusețea autentică, în două din ultimele filme ale studioului Al. Sahia, *Detunata* și *Lacuri glaciare*.

Fie că urmăresc transformarea lavei vulcanice incandescente în majestuoase coloane de bazalt, sau formarea la sute de metri altitudine a unor mici lacuri de o limpezime neobișnuită, cineasții sensibilizează datele științifice în imagini artistice, adesea remarcabile. Fauna singulară a lacurilor de munte, florile care au îmbrăcat în frumusețe arsurile vulcanice se impun astfel spectatorului mai pregnant decît în urma unei prelegeri, iar integrarea în *Detunata* a unei experiențe de laborator, sau în *Lacuri glaciare* a unor termeni de strictă specialitate capătă semnificații noi, tocmai datorită contextului. Filmele cuprind secvențe de o reală expresivitate, în care aparatul surprinde dinamica mișcării peștilor în lumină și apă, compoziția eterogenă și prețioasă a bazaltului, gravitatea monumentală a rocilor sau repede alunecare a apelor. Cadrele generale de natură sînt însă amenințate în ambele filme de convenționalismul și monotonia statică a cărților poștale, lucru accentuat de montajul de loc asociativ.

În cele două filme documentare ideea centrală care să structureze și să polarizeze materialul nu este suficient subliniată, astfel încît ritmul filmelor este încetinit, uneori în mod excesiv. Comentariul nu este o reușită integrală, dar e ajutat de aranjamentele muzicale foarte inspirate ale lui Radu Zamfirescu.

cronica

Antoaneta Tănăsescu

Documentare românești





Silvia Popovici și Kirk Douglas pe un platou al studiourilor americane M.G.M.
Scenă din „Orfeu în infern”. Partenerul Silviei Popovici este Florin Piersic.



V-o prezentăm pe Silvia Popovici

Candidată în toamna lui 1952 la Institutul de cinematografie, o adolescentă cu ochi visători nu reușise la proba de fotogenie și numai calitățile înăscute de actriță ale acesteia au determinat o comisie extrem de exigentă să pună la îndoială competența ochiului de sticlă. Trei ani mai târziu, în scurt metrajul *La mere* realizat de doi absolvenți care își dădeau examenul de regie, aparatul de filmat o descoperea pe Silvia Popovici. Cum s-ar spune, camera de luat vederi își obținea reabilitarea!

Pentru a o prezenta cititorilor revistei „Cinema”, am căutat-o pe tinăra actriță la una din repetițiile zilnice. În mod firesc discuția s-a născut pe marginea activității teatrale.

— Dacă îți place să joc teatru? — Firește! — ne-a răspuns cu vioiciune interlocutoarea noastră. Actorul de film trebuie în primul rând să-și însușească cultura teatrală. Repertoriul dramatic, fie el clasic sau contemporan, este o școală a măiestriei de care cred că nici un actor care-și respectă munca nu se poate dispensa. Cu atât mai mult cu cât scenariștii noștri n-au reușit să descopere printre contemporani acele pasiuni și acei eroi autentici care adeseori depășesc modelele clasice.

— Rolul preferat în film? Darclée ... Poate pentru că viața sbuciumată a marei cântărețe oferea o bogată substanță dramatică dar și pentru diversitatea rolurilor din repertoriul de operă pe care trebuia să le interpretez — bineînțeles cu concursul vocal al Artei Florescu. Cred că nu exagerez spunând că-i sînt recunoscătoare acestui rol care m-a solicitat mult, dar de la care am și învățat tot atât de mult. Rolului Aniutei, debutul meu în film, îi păstrez de asemenea o frumoasă amintire pentru puritatea și poezia amară pe care o purta, amprente ale marelui său creator, Cehov.

— Rolurile îndrăgite în teatru?

— Cred că toate pe care le-am interpretat. Repet, dramaturgia teatrală e mai generoasă cu actorii, îi pune la lucru, oferindu-le personaje dense, cu încărcătură emoțională. Ceea ce spun acum o să pară ciudat, dar am îndrăgit-o mult pe Lucietta (din „Gilceville din Chioggia” de Carlo Goldoni). Poate că din pricina contrastului cu propriul meu temperament.

— Care credeți că este soluția îmbinării muncii de teatru cu cea pentru film?

— Una din soluții este și aceea de a fi în artă ca în viață. Sinceritatea și simplitatea sînt pentru actorul de teatru ca și pentru actorul de film calități care asigură veridicitatea caracterelor interpretate.

(Și pentru că a venit vorba de simplitate, vă amintiți jurnalul de actualități care înfățișa aspecte ale vizitei delegației noastre de cineaști în S.U.A.? Printre vedetele americane obișnuite cu o anumită atitudine publicitară se reliefa profilul delicat al actriței noastre care pur și simplu nu știe să pozeze.)

Între timp, vocea imperativă a regizorului de culise anunța actorii că trebuie să se pregătească pentru spectacolul de seară. Afară se înnoptase și Silvia Popovici trebuia să treacă de la voluntara și luminoasa Grusea din „Cercul de cretă caucazian” (Bertolt Brecht), rol pe care îl pregătea în vederea concursului tinerilor actori, la cel al înrîstății și singurătății Carole din drama lui Tennessee Williams.

Una câte una începeau să se aprindă luminile în sală și cei dinții spectatori își ocupau locurile.

Pentru cei mai mulți dintre noi înnoptarea înseamnă repausul. Pentru actor însă este ora supremului examen: întâlnirea cu publicul.

Atanasie Toma

① Vă povestim din viața unei femei; din viața familiei ei, a cunoscuților și a prietenilor ei; din viața și lupta muncitorilor dintr-un orașel minier... Ioana: „Era acum 41 de ani. Mă luasem cu un miner, care m-a adus prin locurile astea de departe, dintr-un sat...” Soțul Ioanei e bun, naiv și foarte sărac. (Actorii Lica Gheorghiu și Gh. Motoi.)



② Într-o dimineață, înainte de a pleca la lucru, soțul vrea să-și ia rămas bun de la copil. Ioana nu-i dă voie, copilul trebuie să mai doarmă. Dar nu-și va ierta această împotrivire întreaga viață. În aceeași zi, la mina „Aurelia” are loc un groaznic accident. 81 de mineri sînt gazați. Printre ei, soțul Ioanei.



În programul viitor
LUPENI

povestit de scenaristul N. Țic

③ Au trecut trei ani. Ca să trăiască de azi pe mâine, Ioana s-a angajat la mină, descarcă vagonetele... Petre Letean: „Poate că împreună ne-ar fi mai ușor... Trebuie să te văd rîzînd...” „Într-o zi vin de la lucru, tu mă aștepți—și o să-ți spun o veste mare!” (Actorii Lica Gheorghiu și Colea Răutu.)



④ Curînd, Petre Letean este arestat. Se apropie criza. Muncitorii se zbat într-o mizerie cumplită și încep să se organizeze — toate acțiunile spre o singură țintă: Greva. Letean, care a participat la greva generală din 1920, nu e pe placul patronilor și oficialităților burgheze.





⑤ După un timp, Letean se întoarce. În Lupeni și în întreaga Vale a Jiului continuă pregătirea grevei. Guvernul Maniu și siguranța trimit aici provocatori abili: Mateianu, arestat împreună cu Letean, a trădat în închisoare. Înființează în Lupeni un sindicat „independent” vrînd să cîștige muncitorii de partea lui. Iată o înfruntare dintre Letean și Mateianu. (Actorii Colea Răutu și Costel Constantinescu.)



⑥ O petrecere la iarbă verde, unde-i întâlnim pe cîțiva dintre organizatorii grevei. Printre ei, comunistul Varga. Aici se cîntă, se dansează și se iau hotărîri importante.



⑦ Un moment din pregătirea grevei. Todor baci (G. Calboreanu) și cei patru feciori. Todor baci: „Eu sînt minier și ei la fel. O să mergem cu minerii. Cu ei am mers noi totdeauna.”

LUPENI



⑧ Greva a pornit. Varga (Ștefan Ciubotărașu): „Cu toții la uzina electrică!”... Muncitorii de la toate minele din Lupeni sînt solidari în acțiune.



⑨ Alarmat, prefectul a sosit la Lupeni. După consfătuiri cu acționarii și cu trădătorul Mateianu, cere cabinetul primului ministru Iuliu Maniu. „Trebuie să dăm o lecție la Lupeni — spune el — și astfel să zădărniciim greva generală în Valea Jiului.” Iar guvernul aprobă. În Lupeni sosesc jandarmi, grăniceri: se pregătește masacrul.

⑩ În curtea uzinei electrice s-au adunat peste 3000 de mineri greviști. Dăneț (Ilarion Ciobașu): „Nu plecăm de aici până când nu vom înscrie toate drepturile noastre, negru pe alb — într-un nou contract colectiv.”

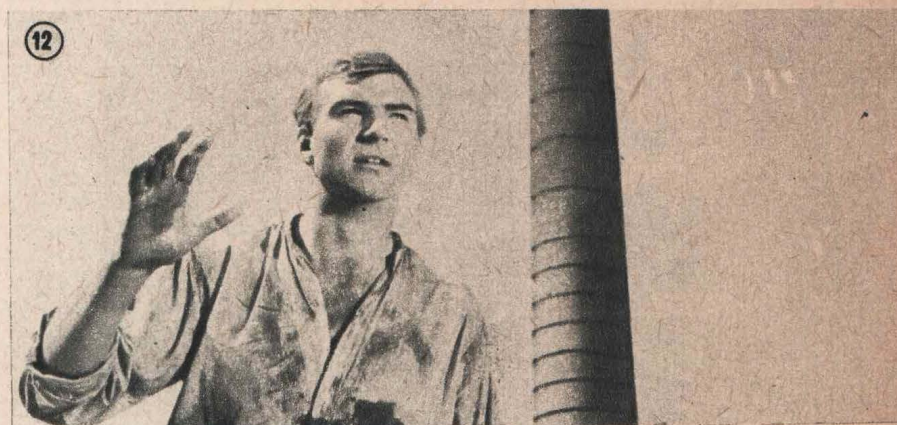


⑪ În zorii zilei de 6 august 1929. Au sosit oficialitățile. Procurorul avertizează: „Sînteți în afara legilor Regatului Romîniei!” Prefectul: „Nenorociților, plecați acasă, altfel, voi da ordin să tragă!” (Actorii Fory Eterle, Toma Dimitriu, Dinu Gherasim.) Greviștii sînt hotărîți să înfrunte gloanțele. Dăneț: „Credeți că ne-ați speriat? Domnule prefect, ține minte că noi sîntem muncitori, sîntem cei mulți și noi vă hrănim pe toți!” Prefectul trage.



⑫ Moartea lui Dăneț.

LUPENI



⑬ 22 de luptători greviști au căzut eroic. Printre ei, Petre Letean. În orașel s-a instaurat o teroare cumplită. Sicriile sînt purtate spre cimitir sub pază puternică. Dar nici o teroare nu poate înfrînge unitatea muncitorilor. 12.000 de oameni au ieșit în stradă și înfruntînd baionetele au ajuns la cimitir... Oficialitățile au intrat în panică.



⑭ În clipa despărțirii de cei dragi, Varga: „... Cei care au tras în noi, vor da socoteală. Să nu credeți, domnilor, că va trece mult timp pînă ce veți răspunde pentru tot ce-ați făcut, pentru viața noastră grea, pentru mizeria în care ne creștem copiii... Iar voi, scumpii noștri tovarăși care ați căzut, veți rămîne de-a pururi în inimile noastre — și în memoria generațiilor care vin, ca eroi ai clasei muncitoare!”



Criterii

Argument pentru comedia cinematografică

De fapt, titlul de mai sus e gratuit, sau aproape. Pentru că în rîndurile de față nu îmi propun să argumentez utilitatea, necesitatea comediei cinematografice. Există, în această privință, un acord unanim. Ceea ce lipsește este nu argumentul, demonstrația și nici măcar ...comediile (în fiecare an apar pe ecrane nu una ci mai multe comedii cinematografice românești). Lipsesc însă *comediile bune*, de ținută, scrise și realizate cu spirit de partid. La drept vorbind, cinematografia noastră a făcut cîte ceva în această direcție. Însă, după părerea mea, mult prea puțin.

...Spectatorii vor să se distreze, să rîdă — e adevărat. Dar rîsul îl poate stîrni, să spunem, și simpla apariție, pe ecran, a unui șef de gară îmbrăcat în armură medievală, după cum îl poate stîrni și clasicul *qui-pro-quo* — formulă ce nu exclude, firește, un conținut pozitiv (ca în filmul *Post-restant*), dar care apare, cred, prea frecvent în comedii noastre, și uneori doar ca pretext al unui comic gratuit. Nu este exclus ca și o comedie nereușită să provoace rîsul. Este însă un rîs care nu dă satisfacție, buna dispoziție se destramă repede lăsînd, de cele mai multe ori, un gust neplăcut. Iar filmul este lipsit de orice eficiență. Denumită dintr-o prejudecată și adesea în sens pejorativ gen „ușor”, comedia cinematografică este, în realitate, un gen dificil și pretențios, care implică — pe lîngă talent și înclinații umoristice — o profundă cunoaștere a vieții, a oamenilor, o reală capacitate de discernămint ideologic și artistic. Se întîmplă însă ca realizatorii de comedii să se lase, ei înșiși, furați de iluzia „genului ușor”. Și atunci în loc de comedie apare „comedioara” — diminutiv menit să caracterizeze condescendent producțiile construite pe situații și aspecte ne semnificative, de genul celei intitulată *Băieții noștri* sau *Nu vreau să mă-nșor* — film nu lipsit de unele calități, dar în care era satirizat — vă mai aduceți aminte? — un așa zis activist cultural fără corespondent în viața reală.

...Și n-ar fi exclus ca, în dezacord cu critica, cineva să-mi replice:

— Dar ce vrei, dom'le? — e doar o comedie. Ce pretenții ai?

Evident că presupusul preopinent n-ar avea dreptate, acest „ce pretenții ai?” reprezentînd adesea justificarea „teoretică” a concesiilor făcute, în comedie, prostului gust, superficialității.

Dacă replica ar suna însă altfel, dacă mi s-ar pune întrebarea:

— Cum adică personaj fără corespondent în viața reală? Dar ce? — la Swift, Gogol, Twain ori Maiakovski toți eroii își au un echivalent în viața reală? Cum rămîne cu exagerarea conștientă, cu șarja, cu comicul grotesc sau cu cel fantastic? Și, fiind vorba despre film, cum rămîne cu Faust al lui René Clair, sau chiar cu Omul zămislit de Popescu Gopo în *S-a furat o bombă*?

Dacă cineva ar replica, deci, astfel la critica formulată mai înainte, opoziția ar merita atenție. Și ar merita atenție nu pentru că ar fi îndreptățită, ci pentru că ar prilejui... un răspuns. Desigur că nimeni n-ar fi avut nimic de reproșat autorilor comediei muzicale la care m-am referit dacă — pentru a satiriza lipsuri specifice unor activiști culturali rupți de viață — ar fi cheltuit oricît de multă imaginație în creionarea personajului respectiv, mergînd (presupunînd că stilul filmului ar fi permis-o) pînă la satira cea mai grotescă sau chiar la soluții fanteziste de tipul, dacă vreți, al omului care trece prin zid. Este știut că specificul genului presupune fantezie, iar în arta realismului socialist orizontul acestei fantezii este practic nelimitat. Cu o condiție: ca ea să fie subordonată reliefării conținutului de idei al operei și, în cazul comediei cinematografice, ca filmul să aibă un caracter optimist, să contribuie — de pe poziția activă a oamenilor înaintați — la combaterea vechilor moravuri, la educarea oamenilor în spiritul eticii noi, la formarea conștiinței socialiste.

Criticile aduse unora dintre comedii noastre au vizat nu excesul de fantezie în combaterea tarelor unor oameni înapoiați, ci, dimpotrivă, au fost determinate de faptul că cineaștii au înfățișat plat, într-un cadru formal „de actualitate”, caractere și situații ne semnificative, netipice și în acest sens „fără corespondent în viața reală”.

Există însă unele păreri — evident greșite — după care între afirmarea, în comedie, a unor idei profund actuale și fantezia umoristică ar exista o anumită incompatibilitate. Or, este de la sine înțeles că nu fiecare glumă și fiecare gag imaginat de creatorii unei astfel de producții trebuie să aibă un „conținut”. Asta ar însemna mai mult decît o vulgarizare a acestei noțiuni. Esențial este sensul, tendința operei în întregul ei, poziția pe care o afirmă filmul. În comedii clasice ale lui Alexandrov există multe momente create cu unicul scop de a amuza, de a stîrni rîsul. Ele se încadrează însă organic în substanța filmului, contribuind la afirmarea mesajului optimist al operei marelui cineașt sovietic. În filmele lui Chaplin, gagurile se succed, adesea, fără nici o „respirație” — dar și la autorul *Dictatorului* această revărsare de fantezie condimentează, slujește ideea profund umană a creației sale. Într-un scenariu al lui Leonid Leonov, *Nemaipomenita împlinire a lui Mac Kinley*, există situații de multe ori groțeste, însă mijloacele folosite de scriitor sînt, cumva, generate de însăși realitatea evocată și servesc țelului artistic pe care acesta și l-a propus: satirizarea psihozei atomice întreținute de cercurile agresive din Occident. Ar putea fi citate și alte exemple, între care și unele filme românești de succes, cum a fost, mai recent, *S-a furat o bombă* și care demonstrează — cu toate diferențele de factură și chiar de nivel artistic — că realizarea concordanței dintre conținut și formă oferă un cîmp nelimitat manifestării originalității creatoare, imaginației autorilor de comedii. E drept că au existat cazuri cînd, în discuțiile din cadrul studioului, au fost formulate cerințe neîndreptățite față de scenariile de comedie, neținîndu-se seama de faptul că o comedie este o comedie, că farsa este farsă etc. Dar — abstracție făcînd de unele probleme ce privesc producția noastră cinematografică în general — cred că principala cauză a lipsei de comedii bune trebuie căutată nu numai între zidurile studioului „București”; slăbiciunile comediei cinematografice reflectă, după părerea mea, insuficienta cunoaștere a vieții și, în egală măsură, lipsa de exigență a creatorilor. Căci cu un film „serios” altfel stau lucrurile — acolo e vorba, vedeți dumneavoastră, despre o chestiune de prestigiu artistic. Pe cînd într-o comedie...

...Așadar, spectatorii vor să se amuze, să rîdă. Să le dăruim, deci, nu orice fel de comedii, ci comedii inspirate din actualitate, filme în care triumful noului în diferitele domenii ale vieții să fie redat, folosind mijloacele genului, cu înaltă exigență și măiestrie artistică.



1. S-a furat o bombă;
2. Post-restant; 3. Toată
lumea ride, cîntă și dan-
sează; 4. Marile manevre





Interesul general față de cinematografie se manifestă nu numai prin numărul imens de spectatori care umplu zilnic sălile de proiecție. Dorința de a pătrunde dincolo de vălul de mister care înconjură în trecut producția cinematografică și de a cunoaște îndeaproape întregul proces de creare a filmelor este tot atât de semnificativă.

În fotografii: 1. Tudor Arghezi în vizită la studiourile de la Buftea. 2. Se filmează pe o stradă din Sibiu. 3. Ceea ce nu se vede pe ecran.



și sociale ale unui număr de spectatori care întrece cu mult pe al tuturor celorlalte arte surori, laolaltă. Spectatorul e dispus să se identifice cu eroii filmelor mai mult decât cu ai teatrului, literaturii și picturii, poate și fiindcă toți copiii secolului 20 sînt, într-un fel, copiii cinematografului.

Filmul artistic s-a născut prin 1895, undeva în Europa. Are, prin urmare, vîrsta generației academice. Are „clasici” și „contemporani”. Are și academicieni. Mai tînăr cu două decenii, filmul românesc este, totuși, semicentenar. În lumea întreagă, influența multiplă a filmului a fost și este considerabilă. Există institute de artă și tehnică cinematografică, biblioteci și reviste de filmologie, organizații și asociații de cinești și prieteni ai filmului. Există o industrie și un comerț internațional de filme de o mare amploare. Producția mondială ne oferă cîte zece filme artistice noi pe zi!

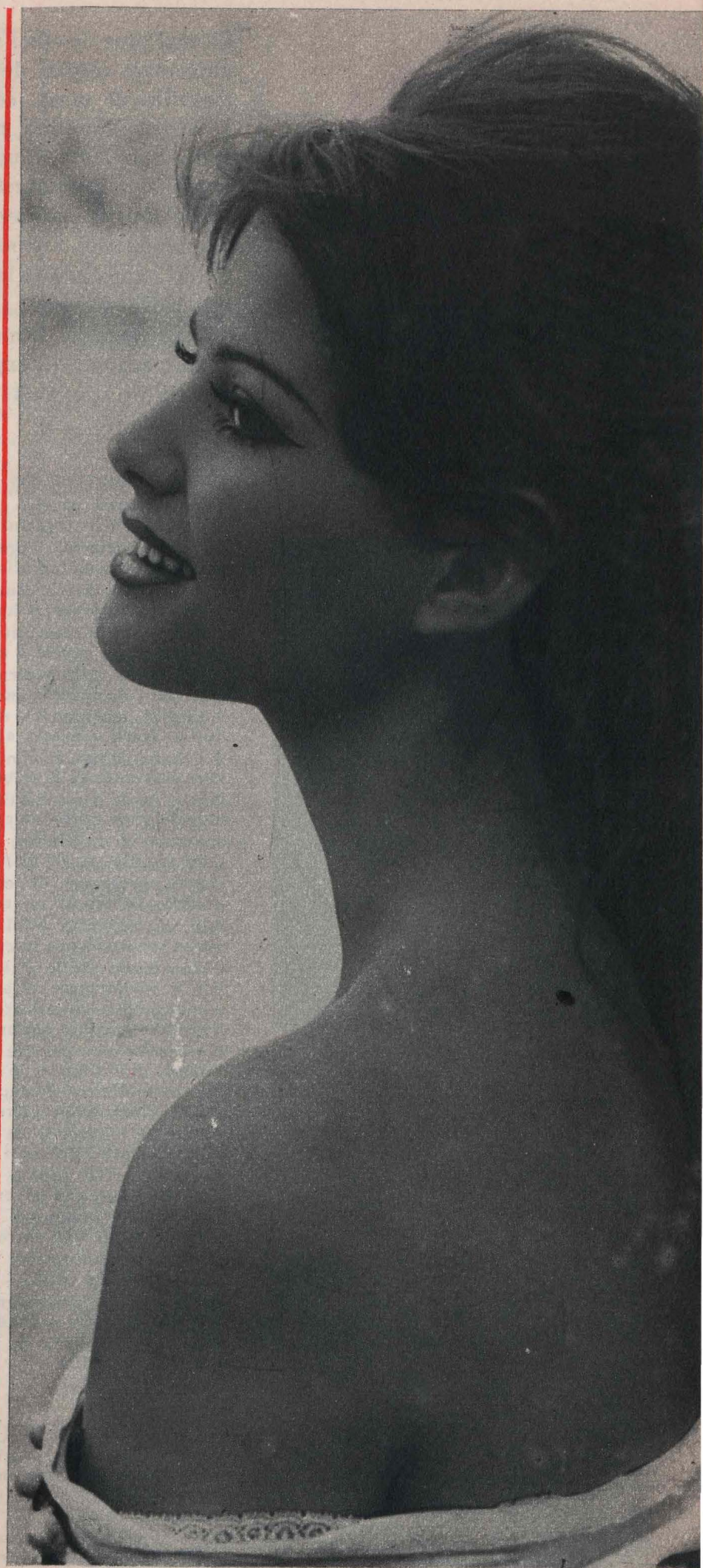
Revista „CINEMA” apare într-o nouă etapă de progres a cinematografului românesc, după ce experiența dobîndită de regizorii, scriitorii și tehnicienii noștri, în condițiile excelente oferite de statul socialist, le-a permis să-și exercite cu succes forțele creatoare în mai toate ramurile celei mai moderne dintre arte. Ucenicia tinerei noastre cinematografii s-a terminat. A venit vremea meșterilor.

În ultimii ani a crescut producția națională de filme, s-a dezvoltat baza tehnico-materială a cinematografului, s-au ridicat cadre noi de cinești. Activitatea lor a dovedit că pot contribui la îmbogățirea planului tematic și a portofoliului de scenarii, la ridicarea nivelului ideologic-artistic al filmelor, la extinderea sferei colaboratorilor și la stimularea forțelor creatoare capabile să participe la dezvoltarea artei cinematografice românești și lichidarea — în cel mai scurt timp — a lipsurilor care mai există în producția de filme. Consiliul Cinematografiei va determina, în continuare, găsirea metodelor celor mai prielnice pentru realizarea acestui salt calitativ.

Noua publicație a cineștilor noștri e chemată să contribuie la acest elan novator, legat inseparabil de viața noastră socialistă, de modul nostru de gîndire, gîndirea comunismului creator de noi valori. În același timp ea va informa și orienta marele public al iubitorilor de film, comentînd cu spirit de răspundere principalele manifestări artistice din producția cinematografică a celorlalte țări, de pe pozițiile marxism-leninismului, remarcînd cu interes și căldură operele cu un bogat conținut de idei și făurite cu talent autentic, în interesul progresului umanității și al păcii între popoare și combătînd cu deplină luciditate falsele valori cu care arta și morala burgheză se prezintă în continuare pe piața internațională a filmului.

Noua tribună a artei românești vine să întărească frontul publicațiilor noastre de cultură într-o ramură care se bucură de o prețuire și o simpatie deosebită, în cele mai largi cercuri ale publicului. Îi urăm succes și viață lungă.

(Urmare din pag. 1)

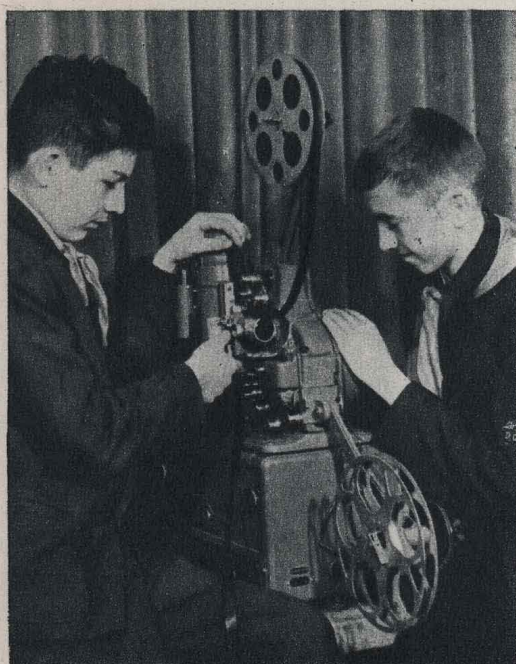


Claudia Cardinale, cunoscuta actriță italiană pe care am văzut-o de curînd în filmele *Austerlitz*, *Cartouche* și *Magistratul*.

Cu mai bine de cinci ani în urmă au început să se dezvolte în țara noastră numeroase cercuri de „prieteni ai filmului”. Nuclee ale culturii cinematografice de masă, cercurile de prieteni ai filmului și cinecluburile care au apărut simultan și-au sporit treptat numărul membrilor. La București, Baia Mare, Cluj, Brașov și în alte orașe, în întreprinderi și instituții numărul cinecluburilor a crescut mereu.

Cinecluburile realizează ele însele scurt metraje meritorii (cum este cazul producției 8 minute a cineclubului muncitoresc de la uzina „Oțelul Roșu”, apreciată și la festivalul filmului bulgar de amatori de la Plovdiv din 1962). Revista „Cinema”, rezervând o rubrică specială cineamatorilor și „prienilor filmului”, intenționează să-i ajute la realizarea unui rodnic schimb de experiență. Ea așteaptă propuneri din partea tuturor cinefililor din țară.

La Palatul Pionierilor se pregătește proiecția unui film pe 16 mm.



Cineamatorii de la clubul „Constructorul” din Capitală la o filmare în exterior.



SERILE PRIETENILOR FILMULUI

A doua stagiune pentru „Prienii filmului” de la cinematograful „Vasile Alecsandri” din București, organizată de întreprinderea cinematografică orășenească și ziarul „Informația Bucureștiului”, s-a deschis cu un program îmbogățit ca tematică și variat în exemplificări. Programele au început să capete o succesiune cronologică foarte utilă pentru orientarea spectatorilor. A devenit posibilă astfel cunoașterea amănunțită a operelor unora dintre marii cinești ai lumii.

S-a îmbunătățit și conținutul prezentărilor susținute de la tribuna cinematografului „Vasile Alecsandri”, pe afișe apărând numele unor critici de prestigiu: D. I. Suchianu, Vicu Mândra, Eugen Schileru. Care ar putea fi, de aici înainte, evoluția acestor programe de cultură cinematografică, în raport cu necesitățile foarte mari ale educației publicului? Atât timp cât se vor desfășura în cadrul unui singur cinematograful, seriile „Prienilor filmului” vor fi condamnate la audiența restrânsă a unui public specializat. Se impune deci extinderea acestei acțiuni și în alte cinematografe, mai ales din cartierele muncitorești, în cluburi și în casele de cultură ale tineretului. Trebuie încercată, în același timp, o apropiere de problematica producției naționale de filme. Sediul seriilor pentru „Prienii filmului” ar fi un loc potrivit pentru organizarea unor dezbateri deschise și curajoase în jurul noilor filme românești. S-ar putea iniția o suită de discuții între creatori și spectatori. Cinematograful „Vasile Alecsandri” — sau un altul — ar putea folosi exemplul cinematografului moscovit „Udarnik”, care a devenit un punct de contact și confruntare constantă între creatori și public.

CORESPONDENȚA CINEFILULUI

Reproducem câteva fragmente din scrisoarea trimisă Consiliului Cinematografiei de membrii cineclubului muncitoresc „Oțelul Roșu”. „Am organizat și organizăm o serie de acțiuni menite să contribuie la o înțelegere justă a filmelor. Cu sprijinul Arhivei naționale de filme, prezentăm periodic proiecții însoțite de recenzii. S-au ținut mai multe conferințe legate de cultura

cinematografică: Începuturile cinematografiei în România, Comedia franceză etc.”

„În vederea trecerii la producția de filme, ne-am organizat în 5 secții: regie, operatorie, interpretare, cultură muzicală și creație literară cinematografică, montaj.”

„Până în prezent am realizat următoarele filme: *Cine este vinovat și Tăticul meu* (în 1960); *Concediul pe schi, Caut o idee* și „coproducția” *Șarja păcii* (în 1961); *8 minute, Sfârșit de an școlar, Început de drum* (în 1962).”

NOTE — La uzinele „Grivița Roșie” din capitală, funcționează 16 cercuri de „Prienii ai filmului”.

★

Cineclubul de pe lângă Palatul Pionierilor din București, după câteva filme documentare (realizate în anii trecuți pe 16 mm) cu subiecte inspirate din activitatea pionierilor la Palat, a lucrat în 1962 — cu prijinul Studioului de televiziune — un film documentar cuprinzând aspecte din drumetele pionierilor și școlarilor în vacanța de vară.

★

Cei 40 de membri ai cineclubului de la uzinele „Electronica” au participat la un ciclu de expuneri teoretice pe marginea volumului „Istoria cinematografului mondial” de Georges Sadoul. Mai mulți actori, regizori, scenariști au venit în mijlocul tinerilor muncitori și le-au vorbit despre specificul artei cinematografice. În anul 1963 cineclubul va trece, cu sprijinul Comitetului sindical al întreprinderii, la realizarea de filme pe bandă îngustă.

★

Cineclubul de la Casa de cultură a studenților din București și-a reorganizat activitatea la începutul anului universitar 1962—1963. Un număr sporit de studenți participă la ciclul de conferințe „Din istoria cinematografului mondial”. Expunerile teoretice sînt totdeauna însoțite de proiecții exemplificatoare și urmate de discuții. Lectorii au fost aleși dintre regizorii, operatorii și ziaristii de specialitate. Cercul de creație al cineclubului continuă munca inaugurată în cursul anului trecut prin jurnale cinematografice studențești.

Andrei Tarkovski are 30 de ani. S-a născut pe malul Volgăi dintr-o familie de intelectuali preocupați deopotrivă de muzică, poezie și pictură.

După ce studiază un timp civilizațiile orientale, pleacă în Siberia și muncește 2 ani în cadrul unei echipe de cercetări geologice. Revine la Moscova, unde se înscrie la Institutul de cinematografie, clasa regizorului Mihail Romm. În 1961 își susține lucrarea de diplomă cu micul poem cinematografic (care a rulat anul trecut și la noi) *Compresorul și vioara*. În vara aceluiași an începe turnarea *Copilăriei lui Ivan (Flăcări și flori)*, pe care o termină în mai puțin de 6 luni. În 1962, filmul său a obținut Premiul „Leul de aur” la Veneția și Premiul pentru cea mai bună regie la San-Francisco. În prezent, talentatul regizor sovietic a început realizarea unui film închinat pictorului realist rus din sec. XV Andrei Rubliov. Despre viitorul său film, Tarkovski declara: „nu e vorba de a face un film istoric, ci de a releva talentul unui pictor a cărui operă a căpătat, cu timpul, proporții enorme. Caut să fac sensibilă „fuga temporum”, să arăt relațiile timp-artist. Rubliov este punctul de culminație al Renașterii ruse, una dintre cele mai colorate figuri din istoria culturii noastre.”

Andrei Tarkovski

Tinerețea cinematografului

Ov. S. Crohmălniceanu

Cinematograful „poetic” reprezintă — probabil — în cea de a șaptea artă o tendință foarte nobilă, dar pe mine (vă mărturisesc sincer) ca spectator, nu mă atrage de loc. Oricât ar părea de vulgare, preferințele mele merg către filmele de „acțiune”, cu „intrigă” cu „subiect” și, dacă se poate, cu doza de miraj făgăduită de răstimpul în care luminile se sting și nu mai trăiește decât realitatea atît de ciudată de pe ecran (aidoma cu a lumii din jur și totuși diferită), rezumată parcă la esență prin singurul contrast dintre culorile fundamentale: alb și negru.

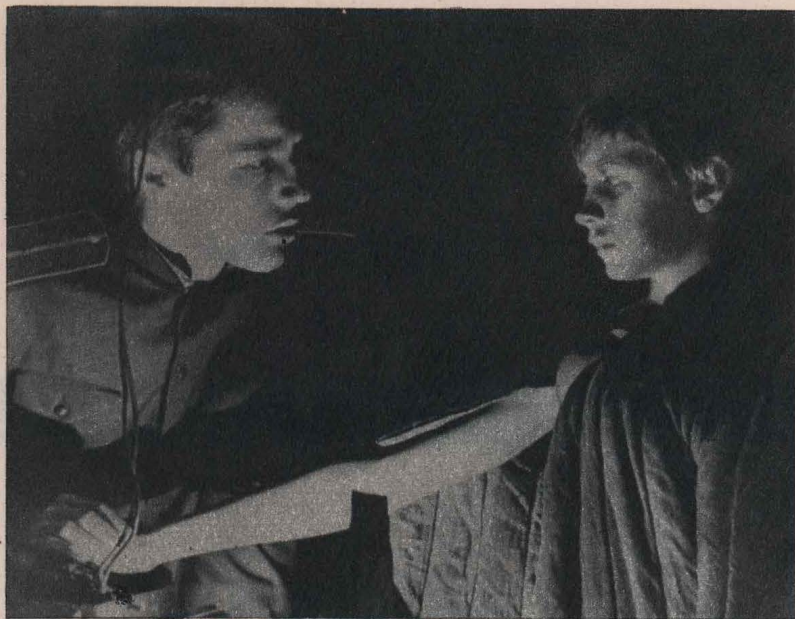
Lirismul cinematografic, desfășurarea, lentă pînă la adormire, de nori și nisipuri, de ierburi aplecate sub suflarea vîntului și de străzi pustii, mă fac să casc. Nicăieri ca în a șaptea artă nu poate fi fabricat mai ușor „sublimul” pictural. Pentru aceasta e nevoie doar de un operator care să cunoască bine diversele trucuri fotografice. Iată de ce lirismul cinematografic îmi inspiră o deosebită neîncredere și mă voi duce întotdeauna mai cu plăcere la un film polițist decît la orice creație „subtilă” în care, pînă cînd cineva ajunge să se ridice de pe scaun trece o jumătate de ceas.

Și cu toate acestea, arta lui Andrei Tarkovski, tînărul regizor sovietic, partizan înfocat al cinematografului poetic, m-a entuziasmat, mi-a provocat o admirație fără margini. O săptămînă după ce am văzut *Copilăria lui Ivan (Flăcări și flori)* am umblat cu imaginile filmului în minte. De la puține spectacole am ieșit răscolit într-un asemenea mod. Tarkovski practică o artă,

cu care după ce iei contact nu te poți duce liniștit la treburile tale. Filmul văzut ți se desfășoară mai departe în minte, încă odată și încă odată.

Cinematograful poetic pe care-l practică Tarkovski nu e însă o artificioasă înșirare de fotografii artistice, de sublimări lirice ale peisajului, obiectelor și figurilor. Totul e aici ca la Bunuel, de un teribil realism, aș zice aproape crud. Limbajul e concentrat, dens, încărcat pînă la refuz de emotivitate. Poezia țîșnește înainte de orice din sonda făcută adînc în realitate, la nivelul unde actele oamenilor devin pline de substanță, revelatorii pentru filozofia istoriei. Căci *Copilăria lui Ivan* e un film despre atrocitatea războiului, denunțată cu zguduitor patetism în astfel de termeni. Tarkovski arată cît e de opus naturii umane măcelul între oameni, nu numai prin cruzimea de fiară a celor care l-au provocat și-l duc pentru a asvirli lumea în sclavie, ci și prin înăsprirea sufletească a celor care apără cu eroism libertatea. Există în această situație un tragism istoric de o structură specială. Tragic e aici că — în măsura în care ei deveneau ființe mai bine adaptate climatului înfricoșător al războiului, grăbindu-i, prin actele lor de un curaj supraomnesc, sfîrșitul, — în aceeași măsură ajungeau să fie și o pradă mai sigură a morții. În filmul lui Tarkovski sînt patru personaje principale. Trei dintre ele, Ivan, Katasonov și căpitanul Holin se mișcă degajat, se înțeleg din priviri, li se pare obișnuit tot ce-i apare celui de al patrulea, locotenentul Galțev, incredibil. Trei oameni sînt factorul dina-





mic al acțiunii. Al patrulea face mai mult figură de încurcă lume și e tratat cu ușoară ironie de ceilalți. Când locotenentul Galțev are tresăriri firești de spaimă, Holin îl sfătuiește, rîzînd, să se caute după război, de nervi. Când, după scena bombardamentului aleargă să vadă ce s-a întîmplat cu Ivan, îl găsește pe acesta într-o stare de exaltare a bătăliei, dar copilul nu mai cunoaște frica. Galțev are tot felul de inițiative prevăzătoare. Nu se dă îndărăt de la acțiuni curajoase, dar instinctul conservării n-a murit complet în el. Părerea lui e că Ivan trebuie trimis în spatele frontului. Pe tînăra infirmieră o expediază chiar înapoi. Oștean de nădejde, el se mișcă însă stîngaci între Holin, Katasonov și Ivan. Când băiatul îi pică în adăpost, e fascinat de personalitatea lui. Ivan pare omul matur, experimentat și Galțev copilul. Cei trei oameni cu o vioiciune deosebită sînt de fapt morții filmului. Al patrulea, neadaptatul la geografia apocaliptică a războiului, va fi singurul supraviețuitor. Tragis-

mul extrem de original al filmului vine din această răsturnare de situații, stranie și grea de semnificații.

Cinematograful caută de multă vreme mijloacele de a face investigația lumii interioare a eroilor. De la Ingmar Bergman, la Alain Resnais și Antonioni nenumărate experiențe urmăresc azi să dea filmului și o dimensiune psihologică de ordin analitic. Marea dificultate e că cinematograful, artă bazată pe „fotografierea” realității, la oricîte artificii ar recurge, nu poate arăta lumea decît așa cum o vedem. Viața interioară e invizibilă. Ea nu poate fi contemplată decît cu ochiul minții și acesta are alte legi ale perspectivei, altă ordine a proporțiilor. Înaintea lui formele se tocesc unele în altele, detaliile devin obsedante, în timp ce contururile se pierd. Căutările cinematografice în această direcție, a reconstituirii vieții sufletești, sînt adesea pîndite de artificii (supra-imprimări, fondu-uri, filmări prin vîl, etc.). Procedul înlocuiește invenția. Tarkovski nu uzează de asemenea copilării, deși trece permanent cu nonșalanță cuce-ritoare din lumea reală în cea a visului și a imaginației. Descoperirea tînărului regizor sovietic pleacă aici — după părerea mea — în primul rînd, de la specificul imaginii cinematografice, adică de la caracterul ei cinetic. Tarkovski nu-și propune să fotografieze visele lui Ivan, fiindcă știe că obiectivul nu va putea face niciodată aceasta. Imaginile care se aprind în mintea eroului au la el o mare precizie realistă, un contur atît de net, încît tocmai printr-o asemenea reliefare deosebită dau senzația neobișnuitului. Dar sentimentul exact al visului e scos din mișcare, din lunecarea perspectivei, din succesiunea grăbită obsesivă, sau din precipitarea bruscă terifiantă. Scena căderii găleții în fîntînă e o admirabilă și originală transpunere cinematografică a prăbușirilor fără sfîrșit, tipice coșmarului. La fel viziunile din episodul bombardamentului au mai mult rostogolirea exactă decît plastica halucinației. Tot prin mișcare, Tarkovski izbutește să filmeze dorința, dînd pe acest tărîm o secvență antologică. E plimbarea infirmierei pe trunchiul mestecănelui răsturnat, pașii ezitanți, chemînd parcă gestul de cuprindere posesivă a lui Holin din scena sărutului. Tarkovski nu face caligrafie cinematografică, ci poezia lui e ca la Rimbaud, „iluminare”, adică act dramatic de cunoaștere.



Zburind spre Leipzig unde se desfășura festivalul internațional al filmului documentar, aranjam din nou, în gând, genurile de filme după ordinea importanței lor.

Eu cred că filmul documentar ocupă locul întâi, pentru că el este cel care culege adevărul din viață și-l difuzează lumii întregi. Al doilea ar fi filmul animat, filmul care încropește din detalii și piese detașate fenomenul artistic, fenomen ce capătă viață abia pe ecran, căci fără utilajul cinematografic filmul animat nu ar putea exista. Al treilea ar fi filmul cu actori, pentru că actorii crează fenomenul artistic și fără aparatul de filmat, care de multe ori reușește să complice sau să strice.

Zburind spre Leipzig, îmi dădeam seama că știam foarte puțin despre cel mai important film dintre filme — filmul documentar; și totuși mergeam la Leipzig ca membru în juriu.



Am văzut în marea sală „Capitol“, din Leipzig, 107 filme prezentate de 30 de țări. Mărturisesc că de multe ori am văzut filme care mă enervau și mai ales în primele zile regretam clasificarea făcută în avion... după un timp însă, am reușit — recunosc fără rușine — să învăț lucruri pe care credeam că le cunosc. Astăzi pot spune că festivalul de la Leipzig m-a transformat într-un pasionat amator de filme documentare. De mare folos mi-au fost colegii mei documentariști: regizorul Virgil Calotescu și regizorul Gheorghe Horvat. Deși la București ne despart cam 1000 de metri de locurile noastre de muncă, abia la Leipzig am reușit să-i cunosc și să-i admir. Au documentariștii un fel propriu de a vedea lumea, de a-i sesiza esențialul, de a-l scoate în evidență prin arta lor.

Festivalul a adus vești și imagini din toate colțurile lumii. De pildă, un film italian povestea tragedia Venetiei care se va prăbuși în apă deoarece stâlpii de susținere, stâlpi din lemn, sînt distruși de vreme și de vibrațiile apei agitate de elicele bărcilor cu motor; un altul vorbea despre munca curajoasă a muncitorilor bulgari care repară funiculare deasupra prăpastiei; urmau apoi filme despre o expediție franceză la poalele unui vulcan în flăcări, cu un fluviu uriaș de lavă fierbinte; despre o școală din Anglia de reeducare a surdomușilor; o operație delicată pe inimă și o mutare savantă a unui furnal gigantic prezentate de D.D.R.; o expediție la pol cu imagini originale despre neuitatul Gheorghe Sedov, opere de artă din Egipt, o manifestare sportivă din Coreea, lupta tinerilor împotriva poliției din Florida, zîmbetul satiric al filmului nostru despre fotbal și încă multe altele. Un mare număr de documentare au avut ca temă protestul împotriva atrocităților fasciste, povestind trecutul sau înregistrînd manifestări periculoase din prezent. Un film premiat pentru minuțioasa strădanie regizorală de a asambla cadre din arhivă despre viața lui Hitler. Un alt documentar, *Vulpea neagră* (avînd un comentariu rostit de Marlene Dietrich) face o paralelă satirică între *Povestea vulpei* de Goethe și biografia lui Hitler. În sfîrșit, o realizare recentă a italienilor: *Sîntem fasciști*, care demască fascismul cu aceeași îndrîjire și vehemență.

Filme au fost multe, juriului i-a venit foarte greu să decidă asupra calităților lor. Premiul de aur l-a cîștigat, pe merit, un film cuban despre un grup de dansatori care studiau și se inspirau din arta folclorică afro-cubană. A fost premiat un film sovietic despre stepă cu o imagine minunată inspirată din viața îngrijitorilor de oi, un film cehoslovac de păpuși, o satiră împotriva războiului. „La festivalul de la Leipzig, spunea Karl Gross, președintele juriului, nu dorim o inflație de premii; am dat premii puține deși au fost filme excelente în competiție.“ Președintele juriului a citat în protocolul festivalului filmele documentare românești, care s-au bucurat de mare succes.

După 9 zile de vizionări, discuții și planuri de viitor, festivalul de la Leipzig a luat sfîrșit. Delegația noastră a fost invitată de Progress-Film să participe la două vizionări închinete filmelor românești la Leipzig și la Dresda. Am prezentat unui public cald și entuziast 80 000 de spectatori și s-a furat o bombă. După vizionări au avut loc discuții la cineclub, numeroase întrebări, seri minunate pe care cred că toți trei nu le vom uita. Tot în cadrul Festivalului a fost organizată și o „Retrospectivă Cavalcanti“; cu acest prilej am văzut operele marelui regizor care s-a consacrat pasionantului gen documentaristic.



LEIPZIG — 1962

Ion Popescu-Gopo

Însemnările
unui
membru
al
juriului

FILMUL PE GLOB

FILMUL ȘI TELEVIZIUNEA

Deosebiriile dintre ele?

Ambele lucrează cu imaginea. Dar nu e vorba numai de mărimea ecranului sau de calitatea fotografiei. A doua deosebire principală constă în caracterul de masă al filmului. Nu înțeleg prin aceasta numărul spectatorilor, ci trăirea colectivă. Toate emoțiile pe care le provoacă filmul: entuziasmul, spaima, bucuria, durerea, mila, receptate de sute de indivizi într-o sală de cinematograf, devin un fenomen de masă, un fenomen colectiv. În consecință și acțiunea devine alta. Când cineva privește un film la televizor în timp ce ia masa, vorbește la telefon sau bea ceai, atunci el se comportă față de evenimentele prezentate altfel decât la cinema. Aceasta este deosebirea fundamentală de care trebuie să ținem seama; de aici rezultă că televizorul trebuie să caute alte forme decât filmul. Televizorul se consacră exclusiv spectatorului său. E o convorbire „în patru ochi”. Privitorul se consideră ca un partener direct la discuție. Aceasta e o caracteristică importantă. După părerea mea în asta constă și viitorul televiziunii.

MIHAIL ROMM

(din „Deutsche Film Kunst“)



Janna Prohorenko, neuitata interpretă a Șurei din filmul *Balada Soldatului*, reapare în filmul cu caracter polemic al lui Iurii Raizman *Dar dacă aceasta e dragostea?* sub chipul școlăriței Xenia care trăiește drama unei dragoste naive, tinerești, strivite de neînțelegerea câtorva oameni înapoiți și meschini; și în *Pădurea vieneză*, o realizare de un gen deosebit în care acțiunea dramatică are drept fundal imagini de la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților de la Viena.



UN MARTOR DE NETĂGĂDUIT

În seara lui 9 octombrie a anului trecut spectatorii obișnuiți ai unui cunoscut cineclub parizian au avut neplăcuta surpriză de a se pomeni asediați de poliție. Ce se întâmplase? Avusesse loc proiecția filmului documentar de lung metraj *Octombrie la Paris*, film realizat de un grup de cinești francezi progresiști, ale căror nume au rămas, din motive lesne de înțeles, necunoscute. Filmul, care și-a propus să înfățișeze evenimentele singeroase petrecute la Paris în toamna anului 1961, este un document inedit și combativ al luptei Franței împotriva colonialismului, pentru încetarea focului în Algeria. Timp de trei luni, înfruntând primejdii la tot pasul, cineștii parizieni au filmat pe ascuns supliciile la care au fost supuși algerienii, au filmat până și faimosul loc de tortură, binecunoscutele beciuri de la „Goutte d'Or”. Nimic n-a fost inventat, nimic n-a fost trucat. Patetismul și sinceritatea acestui martor de netăgăduit care acuză, pelicula, rămâne fără îndoială un model de cinematografie militantă.

„Un june prim care durează”, așa îl denumea în urmă cu câțiva ani o revistă pariziană pe marele actor francez Jean Gabin. Fotografia din stînga reprezintă un cadru din filmul *O maimuță în iarnă* realizat de Henri Verneuil, în care Jean Gabin apare alături de Jean-Paul Belmondo, unul dintre cei mai populari candidați la postul de june prim al ecranului francez.

NOI ECRANIZARI

Vestita „epopee comică” „Tom Jones”, primul roman realist englez, al lui John Fielding, a fost adaptată pentru ecran. Scenariul e realizat de John Osborne, unul dintre cei mai străluciți dramaturgi englezi din tinăra generație. Regizorul Tony Richardson a folosit o echipă largă de actori printre care se numără Albert Finney și Susanah York.



Actrița maghiară
Mari Töröcsik

DIN NOU PE ECRANE

Cunoscută publicului nostru din *Capcana lupilor*, *Dorința*, *Moralitatea Doamnei Dulska*, *Păianjenul de aur*, fermecătoarea actriță cehă Jana Brejchova va reapare pe ecranele noastre în rolul unei tinere pianiste din co-producția ceho-maghiară (regizor Felix Mariassy) intitulată *Duminică, zi de lucru* (unde joacă alături de popularul Jaroslav Marvan); și în fata modestă din filmul *Orizonturi verzi* de care se îndrăgostește tinărul absolvent al unui institut, devenit președinte de cooperativă agricolă într-un sat îndepărtat. O vom revedea, de asemenea, în postura partenerii Baronului Münchhausen (titlul unei amuzante comedii de epocă).



Nu vă adăpostiți când plouă este titlul noii realizări a lui Zbýnek Brynych (autorul interesantului film psihologic *Omul cu două fețe*) dedicate unei tinere învățătoare energice și evolute ca mentalitate, care încearcă să străpungă zidul de indiferență, apatie și ignoranță al locuitorilor unui înapoiat sat de munte.



Tinăra generație de cineaști vietnamezi a dat la iveală primele sale opere. Cu filmul *Doi soldați* Vietnamul și-a adjudecat Marele Premiu acordat în cadrul Simpozionului Tinerelor Cinematografii din Africa, Asia și America Latină.

O altă reușită a cinematografilei vietnameze a constituit-o filmul *Cintezoiul* încununat cu Premiul special al juriului de la Karlovy-Vary.

Sylvia Montfort — acriță de film și de teatru (Théâtre National Populaire) a declarat: „... Pervortirea valorilor umane ne face să fim pe cale de a uita ce este un actor, menirea sa, arta sa și chiar sensul meseriei sale. Oribilele cuvinte cu iz comercial ca *vedetă*, *star* (și diminutivul său *starlet*) ne-au devenit atât de familiare încât se suprapun în gândul nostru nobilului cuvânt *actor*. În felul acesta actorul se trezește legat în plasa strânsă a publicității, a comunicatelor de presă, a indiscrețiilor și ecorurilor, a reportajelor din viața privată. Astfel, el este nevoit foarte adesea să-și trădeze speranțele sale cele mai scumpe, să renege idealul întrezărit în zorii unei cariere luminoase sau, cel puțin, să se lase copleșit de convenționalul rezonabil și plătit. Vai! viața femeilor și bărbaților cunoscuți este despuiață în vâzul tuturor și devine subiect de conversație. (Și societatea găsește în aceasta o justificare a corupției propriilor sale moravuri).

(din „Télé-radio”, supliment al săptămânalului „L'Humanité Dimanche”)

Studiourile „Defa” din Republica Democrată Germană au terminat de curând o nouă ecranizare. Este vorba de filmul *Minna von Barnhelm*, realizat după piesa cu același nume a scriitorului clasic german Lessing. Cele trei fotografii din dreapta reprezintă imagini din filmul citat.



O ALTĂ FEDRĂ?

Reputatul regizor american Jules Dassin, refugiat în Europa din cauză că era înscris pe lista neagră a Comisiei pentru activitatea antiamericană, a adaptat de curând pentru ecran vechea temă mitologică a Fedrei, eroina care nutrește o pasiune mistuitoare pentru fiul ei vitreg. Dassin realizează o versiune modernă a cunoscutei tragedii clasice care i-a inspirat pe Euripide, Seneca și Racine. Regele Teseu devine aici un puternic magnat (interpretat de Raff Valone). Actrița greacă Melina Mercouri joacă rolul celei de a doua soții, iar Anthony Perkins pe cel al fiului ei vitreg. Să sperăm că noua adaptare a Fedrei nu ne va aminti decât — prin contrast — de siroposul și banalul film al spaniolului Manuel Mur Oti, care i-a dezamăgit — în urmă cu câțiva ani, pe spectatorii noștri.



DRUM SPRE GEN

Am văzut câteva filme românești noi dintre care două comedii: *Post-restaurant* și *S-a furat o bombă*. Căutările serioase și — sub multe aspecte — rodnice ale cineaștilor români merită a fi cu atenție discutate... Pentru ca filmul *Post-restaurant* să fie interesant pentru spectatorul de azi, poate că autorii ar fi trebuit să-și concentreze atenția nu asupra întâmplărilor care au loc, ci asupra tonului pe care vechile încurcături îl capătă în vremuri noi. Cu alte cuvinte, scenaristul Octavian Sava ar fi trebuit să reverse energia comicului nu în situații, ci în caractere. În parte a și făcut acest lucru; ciudatul inventator Puiu Crîntea este o figură indiscutabil nouă, în viață și în artă. Iurie Darie a interpretat acest rol cu un simț fin al genului. Atmosfera plină de optimism a filmului este lucrul cel mai izbutit. Probabil că O. Sava și Gh. Vitanidis trebuie definiți în primul rând ca oameni glumeți și veseli. Umorel autorilor filmului *Post-restaurant* este inofensiv, nepretențios, fără didacticism plictisitor. Autorii nu obligă pe un „om de viață” să devină un familist exemplar și nu disprețuiesc cochetăria, dar uneori îngăduința lor devine exagerată. Facilitatea zîmbetului și facilitatea ideii sînt totuși lucruri deosebite. Acest lucru îl înțelege perfect Ion Popescu-Gopo, în prezent omul cel mai popular al cinematografilei românești. Filmul lui *S-a furat o bombă* abundă în glume de un haz spontan. Dar ideea care a generat acest film este mare și profundă. Original ca gen, polemic și profund ca spirit, acest film luptă pentru umanism, pentru pace, acuză cu minie pe maniacii atomici care visează la un nou război. Cel care a numit pentru prima dată comedia un gen ușor a fost... spectatorul. Pentru artist acest gen nu este de loc ușor. Și drumul spre el e greu. Prietenii români merg cu curaj pe acest drum.

I. SURKOVA

(din „Sovetskaja Kultura”)



NOI COMEDII POLONEZE

Din ce în ce mai mulți scenariști și regizori polonezi se simt atrași către temele vieții contemporane. Autorul interesantei evocări a Varșoviei din anii rezistenței, *Cîntece interzise* și al comediei care s-a bucurat de mare succes pe ecranele noastre, *Comoara*, Leon Bukzowski, a terminat de curînd o amuzantă povestire cinematografică, *Puștoaica*. De data aceasta subiectul (doi tineri ce se dau drept tutorii „puștoaicei” — cărora li se adaugă pe parcurs un al patrulea eron romanțios, prietenul fetei) se desfășoară în cadrul atrăgător al Varșoviei de astăzi, oraș nou, străbătut de un ritm trepidant.

Un alt film antrenant, inspirat din viața tinerilor parașutiști, se intitulează *Băștile roșii*.

„Dorim — spune regizorul comediei, Pavel Komorowsky, ca întîmplările din film să poarte amprenta autenticității. N-am tîns spre o complicată caracterizare psihologică, ci spre evidențierea trăsăturilor comune ale eroilor noștri: curajul și inteligența atît de necesare în meseria lor dificilă”. Fotografiile din această pagină reprezintă imagini din filme poloneze în curs de realizare.

①-② „Cușitul din apă”; ③-④: „Comedianții”; ⑤-⑥: „Suzana și băieții”



Binecunoscutul regizor italian Vittorio de Sica, unul dintre cei „trei mari” ai neo-realismului italian, se dedică în continuare problemelor contemporane. De data aceasta, cadrul ales nu este cel obișnuit italian, ci mediul Germaniei apusene post-belice. Subiectul i-a fost oferit de piesa lui Jean Paul Sartre, „Sechestrații din Altona” și înfățișează efectele războiului asupra unei vechi familii germane și în special asupra fiului chinuit de copleșitorul sentiment al vinovăției. Rolul șefului bogatei familii Gerlach este interpretat de Friedrich March, pe care l-am admirat de curind în *Procesul maimuțelor*. În *Sechestrații din Altona* mai apare Sophia Loren alături de Maximilian Schell.



Marcello Mastroianni și Stefania Sandrelli în *Divorț italian*.

STEFANIA SANDRELLI

După ce a primit lauri citorva concursuri de frumusețe, Stefania Sandrelli, care abia a împlinit 17 ani, s-a afirmat ca un promițător talent în filmul lui Pietro Germi *Divorț italian*.

Cîțiva producători și anume publicații din occident, presimțind beneficiile pe care le-ar putea obține de pe urma acestui talent în ascensiune, au început să facă zarvă în jurul Stefaniei Sandrelli care joacă acum în cel de al cincilea film.

Iată ce apare în presă despre ea: „Are perversitatea unei pisici ingenue”, sau „... o adevărată vrăjitoare, cea mai periculoasă ingenuă perversă, una din acele femei pentru care și un sfînt ar fi în stare să se piardă”. Publicistul italian Cesare Carasitti scrie referindu-se la Stefania: „Pentru a lansa o vedetă este nevoie de capital, de organizare și de o bună materie primă, adică de o fată foarte tînă, frumoasă, ambițioasă.”

La 17 ani, Stefania Sandrelli nu mai zîmbește ca o adolescentă. Ea trebuie să fie o „ingenuă perversă”, căci mecanismul de lansare a intrat în funcțiune. Probabil că producătorii speculanți care stau în spatele acestei campanii au și început să calculeze beneficiile viitoare ale investițiilor făcute. Căci pentru ei o tînă frumoasă și talentată a încetat de a mai fi om. Este materie primă!



Cu *Viața fără gitară* își face debutul cinematografic regizorul Jiri Hanibal. Eroii săi sînt tineri care nu au împlinit 20 de ani, nu iau încă viața în serios pînă în clipa cînd o întîmplare gravă îi obligă să-și ia anumite răspunderi morale și sociale.



ÎNTE NANA ȘI EVA

„Căsătorită cîndva cu un ziarist ratat, avînd un copil pe care îl încredințează unei doici, Nana (Ana Karina) este vînzătoare într-un magazin de discuri. Într-o zi îi lipsesc 2000 de franci ca să-și plătească chiria și seara portăreasa o împiedică să intre în casă. Nana cheltuiește la un cinematograful tot ce îi rămîne și apoi se găsește la o cafenea, în fața unui bărbat. Rămîne cu el. A doua zi, aceeași problemă: să facă rost de bani pentru chirie. Și seara, aproape mașinal, ea va urma un alt bărbat, pe Champs Elysées.” Povestit atît de simplu de regizor, Jean Luc Godard, subiectul noului său film atît de comentat în Franța, *A-și trăi viața* (*Vivre sa vie*), ar fi putut furniza o banală melodramă dacă cineastul nu l-ar fi ridicat — conștient ori nu — la valoarea unui puternic protest social. Eroina sa amintește de Nana lui Balzac prin condițiile dramatice în care e împinsă spre prostituție de societate. „Ceea ce mă interesează este situația Nanei în raport cu lumea care o înconjoară...” declară J. L. Godard, una dintre cele mai interesante personalități ale „noului val”.

Spre deosebire de eroina din *Vivre sa vie* care e împinsă spre prostituție pentru că nu mai are din ce trăi, cocota de lux Eva (ea dă numele noului film al lui Joseph Losey) e o femeie „care trăiește numai pentru sexualitate. Ea îndeplinește totul cu o răceală clinică pentru că nu e prizonieră nici unei constrîngerii morale” (cum o caracterizează regizorul). Ce păcat că o excelentă actriță de talia Jeannei Moreau s-a lăsat antrenată în această facilă monografie a sexualității!

CINEMA

concluzie, ceea ce este cât se poate de firesc; în acest dialog cu filmul nu toți reușim să pătrundem în semnificația lui majoră. Uneori ne ducem la cinematograful doar ca să vedem un film, orice film, fără să alegem, dintr-o îndelungată obișnuință, din pricina ideii că un film nu are altă menire decât a ne distra, a ne face să rîdem sau uneori să plîngem.

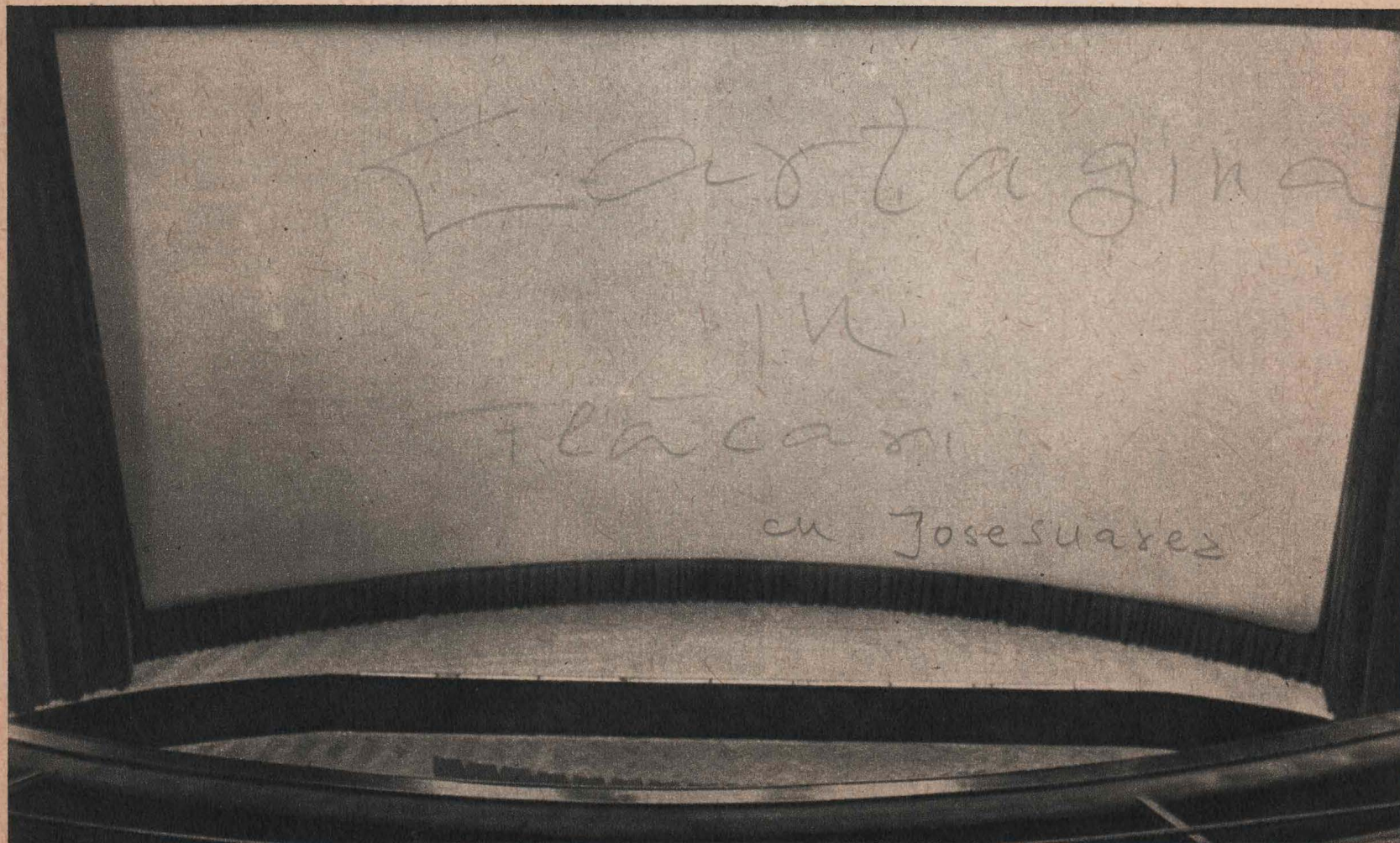
Uneori duși de curent, de prejudecăți de gust, atrași de numele unui actor sau de titlul ingenios și promițător al unui film, ne trezim în sala de spectacol (după ce am făcut coadă la bilete) alături de alți spectatori, privind cu ciudă pînza ingrată pe care se deșiră o povestioară anemică, o melodramă învechită, o comedie muzicală cu „spirite” de muzeu, o stîngace predică morală sau alt produs al geniului neobosit al plictiselii. Revista noastră va cuteza să caute pricina erorilor de gust ale spectatorilor, să denunțe totodată în cronici și prin alte mijloace erorile de artă ilustrate în filmele proaste și să pună în lumină meritele operelor de artă adevărată și talentul creatorilor lor.

Dar revista noastră nu va fi numai o revistă de critică cinematografică, de descriere și de analiză a filmelor ca opere gata făcute. Ea mai are și scopul de a divulga „secretele” creației și producției cinematografice, încercînd pe această cale să arate cititorilor revistei complicatul și lungul drum al lucrării de artă cinematografică de la

(Urmare din pag. 1)

idee pînă la întruparea ei pe ecran, să apropie spectatorii de problemele artistice, ideologice, tehnice și economice chiar, care se pun realizatorilor unui film, să prezinte cititorilor portrete și profiluri de regizori, scenariști, actori, compozitori, scenografi, operatori și tehnicieni, să-i aducă în paginile revistei invitîndu-i să-și spună părerile artistice, să-și expună metodele de lucru, să răspundă întrebărilor noastre și întrebărilor cititorilor. În felul acesta spectatorii sălilor de cinema vor cunoaște nu numai „secretele” tehnice ale studiourilor cinematografice, ci vor intra în contact nemijlocit chiar cu laboratorul de creație al filmului.

În paginile revistei vor fi prezentate pe rînd fenomenele noi care apar în cadrul cinematografiei mondiale, curente și școli, stiluri și personalități regizorale, inovații tehnice. Vor fi consemnate cu regularitate succesele internaționale ale filmului românesc, aportul original al artei noastre socialiste în peisajul artei cinematografice mondiale și în marea luptă ideologică contemporană. Sarcina care ne-a fost încredințată o vom considera îndeplinită numai atunci cînd revista va reuși să devină un prieten nelipsit al iubitorilor de film, un instrument de cultură cinematografică și de educație estetică. Pentru aceasta avem nevoie de sprijinul constant al opiniei cititorilor, de sugestiile și chiar de întrebările lor. Pe calea aceasta revista se va perfecționa și se va îmbogăți de la un număr la altul, atentă la tot ceea ce este nou și viu.



„Patria” este primul nostru cinematograful înzestrat cu ecran panoramic și aparate de proiecție corespunzătoare. În viitor și alte cinematografe din capitală și din țară vor fi amenajate pentru proiecții panoramice.

Antologie

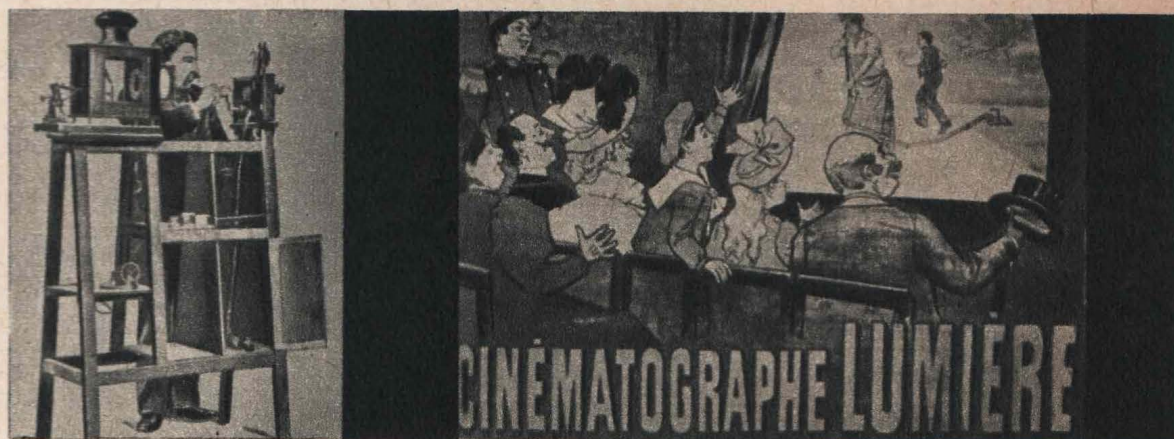
Ana Maria Nartî

Naşterea cinematografului

28 decembrie 1895, ziua primei reprezentări publice a cinematografului Lumière, în sala *Grand Café* de pe Boulevard des Capucines este îndeobşte socotită data naşterii cinematografului. A 67-a aniversare; în decembrie 1965, cinematograful va împlini 70 de ani de existenţă. O viaţă de om.

Cîteva particularităţi ale fenomenului Lumière merită să fie reamintite cu acest prilej. În primul rînd, că nu a fost o apariţie spontană, ci rezultanta finală, saltul ultim într-un lung şir de acumulări — invenţii şi tentative — care materializau, toate, dorinţa străveche a omului de a-şi supune, a domestici imaginea mişcării. Istoriile cinematografului citează, la început, desenele preistorice din peşterile de la Altamira şi vechile reliefuri şi statui egiptene, făcînd, de obicei, analogii între fotograma filmică şi aceste prime studii de analiză a mişcării, prin descompunerea în faze componente. Apoi: camera obscură a napolitanului G.B. Della Porta, la începutul secolului XVIII, construirea, aproape simultană a lanternei magice de către fraţii lezuiţi Kircher şi Millet de Chales; „Phantascopul” belgianului Etienne Gaspard Robert, zis şi Robertson, prezentînd în 1797 fabuloasele „Fantasmagorii” în spectacol public la Paris; seria de studii şi perfecţionări care a dus la inventarea şi perfecţionarea aparatului fotografic la începutul secolului XIX; în 1885, „Teatrul de umbre”, prezentînd în sala „Pisicii negre” de la Paris „realizările” desenatorului Caran d’Ache; „Zootropul” englezului Horner, folosind cuceririle unui alt aparat realizat în Anglia, „Thaumatroful”, şi ale discului, pus la punct de fizicianul din Bruxelles J. Plateau sub denumirea de „Phénakistiscop”; primele desene animate din lume — proiectate în sistemul „Proximiscop”, inventat de Emile Reynaud, şi desenate tot de el; fotografiile animate proiectate în America de emigrantul englez Edward Muybridge; studiile fiziologului Etienne Jules Marey care nascocete o „puşcă fotografică” pentru a cerceta etapele mişcării oamenilor şi ale animalelor; pelicula de celuloid, kinetoscopul şi primul „studio”, din lume „Black Maria” realizate de Edison — un lung şir de invenţii, din care nu am citat decît pe cele mai cunoscute, uneori paralele, fără atingeri între ele, altele inspirîndu-se una din alta, au marcat marele efort comun şi îndelungat prin care oamenii izbutesc să-şi îndeplinească un vis străvechi: acela de a stăpîni imaginea vieţii în manifestările ei directe şi esenţiale, adică în mişcare.

Se ştie că Auguste şi Louis Lumière şi-au proiectat celebrele benzi — *Plecarea muncitorilor de la lucru, Sosirea trenului în gara La Ciotat, Micul dejun al lui Bebe, Grădinarul stropit* — în sala de pe bulevardul Capucinilor fără să aştepte din partea publicului



altceva decît o curiozitate de moment. Nici primele însemnări modeste publicate în ziare pe marginea acestei invenţii nu prevăd decît: „Noua descoperire a domnilor Lumière revoluţionează lumea savanţilor, fizicienilor şi fotografilor” (*L’Express de Lyon*, 11 iunie 1895); „Fixam pînă acum şi reproducem cuvîntul, acum fixăm şi reproducem viaţa. Vom putea, de pildă, să-i revedem în acţiune pe cei care ne sînt dragi, mult timp după ce i-am pierdut” (*Le Radical*, 30 decembrie 1895) şi „Cînd aceste aparate vor fi livrate publicului, cînd toţi vor putea fotografia fiinţele care le sînt dragi nu doar în imobilitate ci în mişcare, în acţiune, cu gesturile lor familiare, cu cuvîntul pe buze, moartea va înceta să fie absolută” (*Le Poste*, aceeaşi dată). Spectacol? Previţiunea lui Edison avea să-şi găsească o primă expresie abia cu cîţiva ani mai tîrziu, în opera primitivă a lui Méliès. Artă? Încă nimeni nu se gîndeşte la asta. Auguste şi Louis Lumière sînt departe de a bănui că, asemenea ucenicului vrăjitor, au dezlănţuit asupra lumii un vîrtej de imagini, reale şi fantastice, inaugurînd un spectacol popular universal de o bogăţie şi o forţă neprevizibilă pe vremea lor.

De ce au asaltat mulţimile sălile Lumière, entuziasmul lor nesecat permiţînd noii invenţii să se răspîndească fulgerător pe cele cinci continente? Fiindcă aici, în sala obscură, în faţa dreptunghiului de pînă care, într-un fascicol de lumină, concentra rezultatele muncii atîtor savanţi şi inventatori, oamenii îşi satisfăceau o curiozitate calitativ deosebită de cea pe care scontaseră fraţii Lumière, şi superioară ei. Expresia naivă din *Le Radical* „acum fixăm şi reproducem viaţa” nu era o figură de stil. Oamenii îşi puteau îngădui, acum să răpească vieţii înfăţişările ei mişcătoare şi să le revadă cînd şi cum doreau. Visul covorului fermecat, al ocheanului vrăjit sau al căciuliţei din basme care te duce nevăzut oriunde, oricînd devenea realitate.

Atunci de ce nu prevedea nimeni, pe atunci, noua artă care avea să se zămislească? Fiindcă interesul general-uman pentru înţelegerea mişcării era încă spontan, neformulat; pentru ca filmul să se transforme în artă, era nevoie de o conştiinţă cît de cît clară asupra sensurilor mişcării, de o receptivitate superioară în faţa dinamicii reale, de o înţelegere afectivă şi intelectuală cu adevărat artistică a mişcării. Aceasta avea să se formeze lent şi tot printr-un efort colectiv, aşa cum, încet, se născuse şi instrumentul noii arte — cinematograful. Şi înseşi tulburările cumplite ale primului război mondial şi cuceririle revoluţiei din Octombrie aveau să declanşeze, în bună măsură, această luare de conştiinţă, scoţînd la iveală ca o nouă şi imperioasă necesitate socială participarea la spectacolul direct al neîntreruptei mişcări a spiritului uman şi a vieţii.

1) Aparatul de proiecţie folosit de Lumière, care era în acelaşi timp şi aparat de luat vederi. 2) Afişul primei reprezentări date de Lumière.

Cincizeci de ani de la realizarea primului film romînesc

Istoria filmului nostru începe de fapt din anul 1912 cînd este realizat primul lung-metraj artistic, *Războiul Independenței*.

Ideea realizării lui a avut-o actorul Grigore Brezeanu, fiul popularului actor de la Național, Iancu Brezeanu. Dintru început s-a născut, bineînțeles, neîncrederea. Dar elocvența și entuziasmul tînărului Brezeanu au cîștigat pentru idee și alți frunțași ai primei noastre scene, precum și cîțiva oameni politici — fapt care nu se va mai repeta mai tîrziu. Trebuia și un finanțator. A fost pînă la urmă găsit în persoana lui Leon Popescu, om de afaceri foarte bogat și întreprinzător, proprietarul Teatrului Liric unde juca celebra companie de operetă Grigoriu. În afară de o oarecare subvenție din partea ministerului de război, „producătorul” a investit 200.000 lei, gest de Mecena care a fost bineînțeles trimbițat și comentat laudativ de presă.

Cu acești bani, Grigore Brezeanu a adus din Franța aparate, peliculă și operatori, apoi cu concursul actorilor Teatrului Național și al trupelor puse la dispoziție de ministerul de război, el a realizat în scurtă vreme un film care ajungea cam la 2000 m și în care spectatorii puteau să vadă cele mai de seamă momente ale războiului: trecerea Dunării pe un pod de vase, asaltul redutei Grivița, cucerirea Plevnei și predarea lui Osman Pașa. Decupajul regizoral este redus la o extremă simplitate: fiecare scenă este un cadru, aparatul înregistrînd obiectiv de la un capăt la altul întreaga secvență, fără să se deplaseze. De altfel și mizanscena era în general destul de statică, respectînd regulile mizanscenei teatrale a vremii. Se juca tot timpul cu fața spre aparat (care înlocuia rampa și sala), intrările și ieșirile actorilor se făceau prin dreapta sau prin stînga cadrului ca din culisele unei scene. Bineînțeles că nu existau decît planuri generale și întregi — filmul nu descoperise încă prim planul și nici marea putere de sugestie și de expresie a montajului. În septembrie, același an, a avut loc premiera în sala teatrului „Bulevard” (fostă sala Eforie) și reprezentațiile au continuat pînă în anul următor, atît în Capitală cît și în provincie, trezînd un puternic econ. Bineînțeles că filmul impresiona mai mult prin latura sa patriotică decît prin cea artistică. Unele voci au încercat să pună în discuție lipsurile artistice și tehnice ale realizării, dar au rămas izolate.

Cînd filmul a fost propus pentru a fi cumpărat și în alte țări, treaba s-a soldat cu un duș rece: cei care au vizionat filmul n-au fost de loc impresionați, ba chiar au ris cu poftă la scenele de luptă, văzînd figuranți care, după ce căzuseră pe cîmpul de bătaie în chipul cel mai spectaculos, se ridicau de jos și o luau la fugă de frică să nu fie călcați de cai. În momentele cele mai tragice, unii figuranți arătau spre aparat fețe foarte vesele. În ciuda naivității regizorale și a nenumăratelor deficiențe tehnice și artistice, filmul își păstrează și astăzi valoarea de document prin faptul că pot fi revăzuți, după o jumătate de secol, mari actori ai teatrului nostru de la începutul acestui veac: Aristide Demetriad, Const. Nottara, V. Toneanu, Nicolae Soreanu, Petre Liciu, A. Barbelian, Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, adică o bună parte a pleiadei de actori care, împreună cu Alex. Davilla, au contribuit la dezvoltarea unei arte teatrale realiste.

Inițiativa creatorilor filmului *Războiul Independenței* a trezit în contemporani imboldul de a-i imita, dar entuziasmul (principalul lor capital) nu a dus practic la alte realizări. Primul război mondial a pus capăt chiar și celor mai timide tentative, care sînt reluate, cu neînchipuite lipsuri materiale, abia în 1923 cînd se realizează cel de al doilea film artistic romînesc, *Țigîncușa de la iatac*.



CADRU. De la cuvîntul francez „cadre”, ad literam — ramă.

1) O singură fotogramă din banda filmului pe care este fixată o fază a mișcării obiectului filmat (sinonim, în acest caz, cu fotograma).

2) Cadrul de montaj (încadratură sau bucată de montaj) este o parte componentă a filmului, conținînd un moment al acțiunii filmate fără întrerupere (cu aparatul de luat vederi fix sau în mișcare). Prin conținut, succesiunea acțiunii și construcția compozițională și ritmică, fiecare cadru este legat în mod organic cu altele, vecine cu el și filmate în alt timp, cu alte unghiuri de filmare. Prin reunirea lor în procesul montajului filmului într-un tot unic, se crează caracterul succesiv logic și se obține continuitatea acțiunii care se vede pe ecran. Fiecare cadru este însemnat în decupaj (scenariul regizoral) cu un număr progresiv.

DECUPAJ (scenariu regizoral) — planul creator, detaliat, de realizare a filmului, conceput de regizor, cuprinzînd defalcarea precisă, pe cadre, a scenariului literar, cu indicarea planurilor și a metrajului lor, a unghiurilor de filmare și a rezolvării plastice și sonore. În el sînt descrise acțiunile personajelor și dialogurile etc.

MONTAJ. Montajul constituie faza finală a realizării operei cinematografice. În procesul montajului se definitivează succesiunea și lungimea (metrajul) bucăților de peliculă care constituie cadrele de montaj. Prin reunirea lor se definitivează structura logică, emoțională și ritmică a filmului.



CINEMA



CINEMA



CINEMA



<https://biblioteca-digitala.ro>

Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești • Noi filme românești

CINEMA

Cinci oameni la drum
Partea ta de vină
Țărul n-are sfârșit
Vacanță la mare

JANA PROHORENKO,
interpreta principalului
rol feminin din *Balada
soldatului*, pe care o
vom reîntâlni în filmul
Dacă aceasta e dragostea?

4 LEI

CINEMA