

ci ne ma

nr. 3

Revistă lunară de cultură cinematografică



ci ne ma

PE
ECRANE



Pe ecranele noastre va rula în curînd povestirea cinematografică pentru copii *Cei doi care au furat Luna*, producție a studiourilor poloneze. Direcția artistică e semnată de Jan Batory. În rolurile principale: Lach Kodzynski, Jarek Kodzynski, Helena Groszowna, Adam Pawlikowski.

Cu ocazia celei de-a 18-a aniversări a eliberării Cehoslovaciei s-a prezentat într-un cadru festiv remarcabila realizare a cinematografiei din țara prietenă, filmul *Frăți*. Primit cu deosebită căldură de spectatorii bucureșteni, filmul va putea fi văzut în continuare pe ecranele cinematografele. *Frăți* constituie pentru regizorul ceh Andrej Lettrich una din creațiile sale cele mai semnificative.



O nouă ecranizare după Vasili Aksionov: filmul *Colegii* lui A. Sahara. Iată-i pe cei trei colegi legați printr-o prietenie pe viață. Actorii Vasili Lanovoi (Lioșka), V. Livanov (Sasa Zelenin) și O. Anofriev (Karpov).

De curînd, spectatorii noștri s-au întîlnit în sălile cinematografele cu remarcabila realizare a studiourilor maghiare *Pămîntul Ingerilor*. Filmul a întrunit unanima apreciere a juriului Festivalului de la Mar del Plata care i-a acordat premiul întâi. Filmul a obținut de asemenea premiul special al criticii cinematografice. Regia o semnează tînărul regizor György Revesz. Fotografia noastră îl înfățișează pe Zoltan Maklary în emoționanta sa creație.

pe ecranele lumii

Stemmaty

După comunicarea premiilor acordate de juriu la Festivalul de la Karlovy-Vary, ediția 1960, când cinematografia românească a fost distinsă cu două medalii de aur pentru *Valurile Dunării* și *Homo Sapiens*, un gazetar dintr-o țară occidentală s-a apropiat de delegația noastră solicitând un interviu.

„Care este secretul acestor două mari premii? Cum și când ați realizat asemenea filme? — Întreba cu candoare omul presei. Doar despre filmul românesc știam până acum că se află abia la începuturile sale artistice!”

Ziaristul în cauză va fi aflat probabil că, după un an, un alt film românesc de lung metraj, la un alt mare festival internațional, dobânda aprecierea unanimă a juriului. Este vorba de primul nostru film în cinemascop, *Șetea*, care a fost distins cu Medalia de argint la Festivalul de la Moscova din vara lui 1961.

Homo Sapiens, după succesul de la Karlovy-Vary, întreprinde un rodnic turneu: trece oceanul, cucerind la San-Francisco reputatul „Golden Gate”, se oprește apoi în Anglia, unde primește Diploma de merit la Festivalul de la Edinburg, vizitează tradiționalul festival de la Oberhausen pentru a lua una din mențiunile sale de prestigiu și ajunge la Cannes unde i se decernează Diploma de merit la Festivalul filmului pentru tineret. În drum spre patrie, mai poposește o dată la Viena, completându-și bogatul său palmares cu încă o diplomă de onoare.

Raportate la producția noastră de filme, în ansamblul ei numeric, medaliiile internaționale de aur și Premiile I nu sînt accidentale în palmaresul filmului românesc. Scurtă istorie a adus în 1957 în țară „La palme d'or” — Marele Premiu al Cannes-ului, atât de râvnit de toți cineștii. 7 arte a luat în anul următor Marele Premiu al Festivalului de la Tours.

Ion Popescu Gopo și-a îmbogățit colecția sa de premii cu Diploma de merit acordată de Festivalul de la Edinburg și cu Premiul III oferit de Festivalul de la Salonici filmului său *S-a furat o bombă*.

Împreună cu *De dragul prietesei*, același film al lui Gopo a deschis în luna martie a anului curent o nouă serie de distincții, obținând „Măslinul de argint” la Festivalul filmului umoristic de la Bordighera. „Primul premiu al festivalului ar fi trebuit acordat pe merit filmelor lui Gopo”: „ne așteptăm ca Premiul festivalului să i se atribuie filmului românesc *S-a furat o bombă*, un film închinat umanității și înțelegerii pașnice între oameni”, au scris ziarele la încheierea festivalului.

„În ultimii ani, Bucureștii par să asiste la o bruscă înflorire a unor producții cinematografice de calitate superioară”, notează cunoscutul critic cinematografic Georges Sadoul, în „Les lettres françaises”.

Numeroase gale, zile ale filmului românesc, seri consacrate cinematografului nostru, au avut loc în multe țări ale lumii. Cu aceste prilejuri, spectatorii au făcut cunoștință nu numai cu filmele respective, ci și cu delegațiile de actori și realizatori care le însoțeau și le prezentau.

De un frumos succes s-au bucurat recentele gale ale filmului românesc în S.U.A. O delegație

a cineștilor români din care făceau parte regizorul Ion Popescu Gopo și actrița Silvia Popovici, a prezentat spectatorilor americani filmul *Darclée*. Filmul a fost bine primit, atât la Washington, cât și în alte orașe ale Americii. Au stîrnit interes „Zilele filmului românesc” organizate în 1961 la Paris și Marsilia, cu filmul *Valurile Dunării* și câteva scurt metraje.

Săptămîna filmului românesc care a avut loc anul trecut la Djakarta, în capitala îndepărtatei Indonezii, s-a bucurat de o entuziasă participare din partea iubitorilor de cinema din țara prietenă. Au fost prezentate spectatorilor indonezieni filmele de lung metraj *Post-restaurant*, *Mîndrie*.



Cu prilejul Galei filmului românesc în S.U.A., delegația cineștilor din R.P.R. s-a bucurat de o primire călduroasă. Pe platourile de la Hollywood, delegațiilor noastre le-au ieșit în întâmpinare actorul Kirk Douglas și regizorul George Seaton.

Darclée, băieții noștri, Alo, ați greșit numărul și s-a furat o bombă. Împreună cu o selecție de scurt metraje.

La Bruxelles s-a organizat recent o Seară a filmului românesc, cu prilejul căreia au fost prezentate celor 1200 de spectatori din sala cinematografului „Le Roy”, filmele documentare Festivalul Enescu, Locul Roșu, Letopisețul de piatră al Dobrogei și Voroneț.

Tradiționala Săptămîna a filmului românesc desfășurată în luna februarie la Moscova a prilejuit spectatorilor moscoviti vizionarea, la mai multe cinematografe, a unei selecții de

(Continuare în pag. 6)

cerul n-are gratii

ci
ne
ma

CRONICA

Scenariul și regia: Francisc Munteanu. Imaginea: Gri-gore Ionescu. Muzica: Radu Șerban.

În rolurile principale: Vasile Ichim, Anda Caropol, Ștefan Clubotărașu, Liviu Ciulei, Cella Dima, Mircea Șepitlici, Tudorel Popa, Boris Ciornei, Eugenia Bădulescu, Nucu Păunescu, M. Constantinescu, Aurel Cioranu și alții.

Dacă în principiu este arbitrar să cauți analogii între mijloacele de expresie ale filmului și ale literaturii (și ale altor arte) deducând de aici caracterul „sintetic” al artei cinematografice, subordonând-o într-un anumit fel experienței și formulelor expresive ale literaturii, picturii, muzicii etc., în cazul particular al filmului *Cerul n-are gratii* avem de-a face cu o interesantă excepție.

Francisc Munteanu ca scriitor nu face uz deit extrem de rar de sugestia poetică, de limbajul metaforic, de introspecții și analize psihologice (monologuri interioare, comentarii și digresiuni de autor, citate etc.). Mai ales în povestirile sale, Francisc Munteanu folosește o tehnică narativă de o mare simplitate aparentă: imaginile sînt directe, plastice, foarte precis definite. El nu sugerează, ci descrie în mod obiectiv mișcările, mimica, ambianța, decorul etc.

Cu aceste mijloace ale meșteșugului „literar” și cu forța sintetică a narațiunii atît de caracteristică prozei „mici” a lui, Francisc Munteanu a putut foarte ușor schimba condeiul cu aparatul de filmat. Nuvelele și schitele lui sînt parcă niște „reproduceri” în proză ale unor filme proiectate pe ecranul mental al autorului. (De fapt aceasta ar putea să fie pentru orice scriitor metoda de elaborare a oricărui scenariu.)

Desigur că filmul ca operă de artă de sine stătătoare nu poate fi cuprins în toate cazurile în limitele literaturii, oricît de „obiectivă” ar fi narațiunea pe baza căreia s-ar face „schimbul” de mijloace expresive (cum este cazul de față). Între imaginile literaturii și imaginile filmice există o diferență de calitate, nu numai de cantitate. Aceasta explică și granițele artistice ale aproape tuturor filmelor făcute pe baza echivalenței stricte dintre viziunea literară și cea cinematografică etc. (cazul scriitorului italian Pier Paolo Pasolini, autorul filmului *Accattone*.)

Cele de mai sus sînt valabile și pentru regizorul nostru chiar dacă filmele sale nu sînt ecranizări ale propriilor opere literare. (*Terra di Siena* este o lucrare independentă, care a fost scrisă ca operă literară și nu are dect întîmplătoare asemănări cu scenariul filmului *Cerul n-are gratii*.)

Aceleași motive care fac popularitatea prozei lui Francisc Munteanu acționează și în succesul filmelor realizate de el ca scenarist și regizor. Tonul direct, foarte apropiat de narațiunea orală, fără „pretenții” literaturizante, cu personaje care au totdeauna un pitoresc familiar chiar și atunci cînd se exprimă și acționează în mod paradoxal, acest ton îl regăsește spectatorul și în filmele făcute de scriitor.

Folosindu-se deplin de autoritatea sa de scriitor realist, care și-a schimbat condeiul cu aparatul de filmat, Francisc Munteanu și-a construit filmul ca pe o galerie de portrete (picturale), în care „modelele” se dezvăluie pe cîntă singură dimensiune privilegiată. Termenii net antagonici în care pune disputa dintre arta decadentă și arta realistă l-au dus la o simplificare, pe alocuri diletantă, a discuțiilor estetice și totodată la simplificarea personajelor filmului.

Personajele care reprezintă cele două orientări antitetice în arta plastică sînt așezate pe poziții simetrice ca în tablourile pictorilor primitivi și în icoanele bizantine: de o parte criticul de artă estetizant și aristocratic cu aliatul lui pictorul abstracționist, care trans-



Bucurîndu-se de prietenia și încrederea profesorului său (Liviu Ciulei), Mihai Strihan (Vasile Ichim) va păși pe calea luptei revoluționare

formă nobila artă a picturii într-un sistem confuz de linii și pete de culori din care realitatea este eliminată cu dispreț, și, pe de altă parte, tînrul pictor realist care face din arta lui o armă a luptei revoluționare, însoțit de profesorul și îndrumătorul lui artistic și politic. Alături de aceste patru personaje se polarizează personajele secundare după regulile unei simetrii perfecte, pe un singur plan, deci fără adîncimea pe care o dă perspectiva.

Din cele spuse se pare însă că regizorul-scenarist a exagerat voit, dîintr-un justificat parti-pris polemic față de unele personaje, pentru a face mai categorică și mai elocventă luarea lui de poziție față de arta decadentă, formalistă și abstracționistă și față de fascism. Deși acțiunea este situată în anii premergători războiului, dezbaterile pe care o deschide Francisc Munteanu în filmul său are sens și valoare în actualitate.

S-ar mai putea spune multe lucruri despre filmul *Cerul n-are gratii*, despre imperfecțiunile lui și despre calitățile lui. Dar meritul cel mare al autorului rămîne acela de a fi avut curajul și capacitatea de a deschide calea filmului de idei, a filmului care dezbate în mod sugestiv probleme estetice de arzătoare actualitate și de mare importanță pentru frontul culturii noastre socialiste.

Victor ILIU



Aurel Cioranu



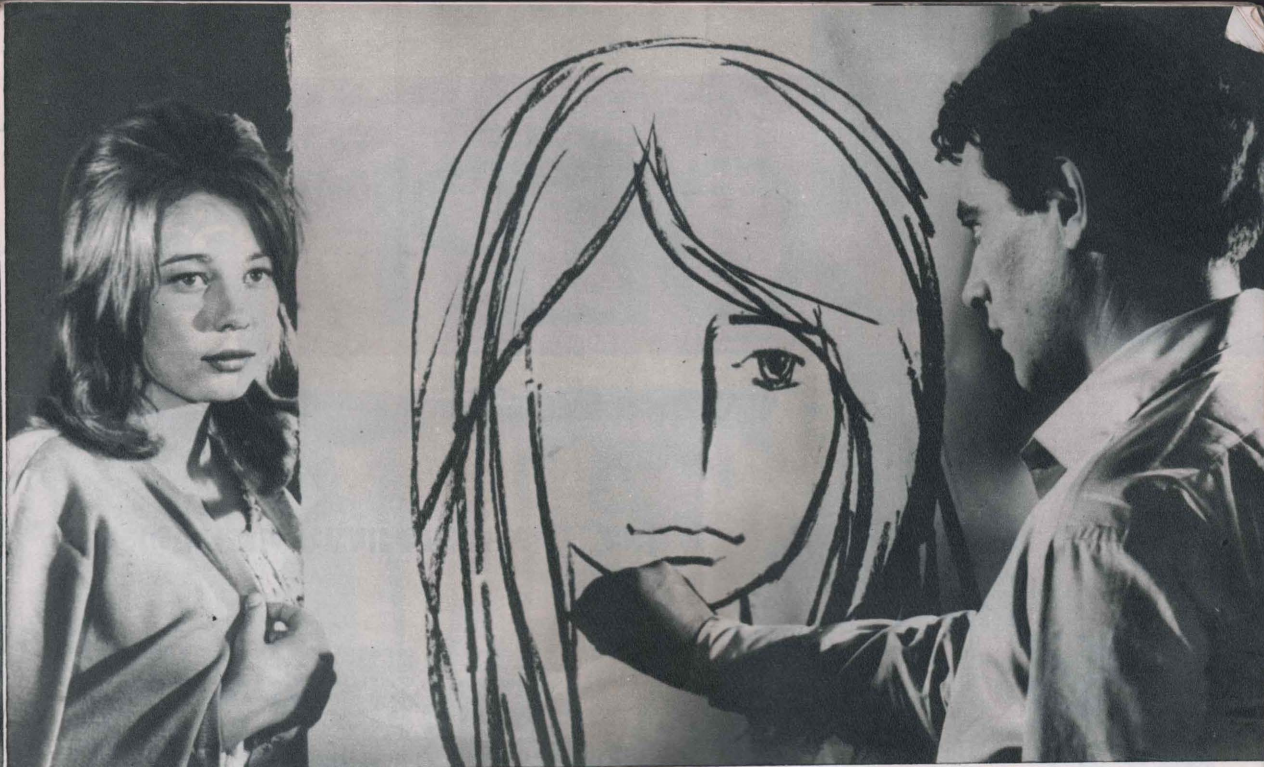
Anda Caropol



Boris Ciornei



Tudorel Popa



Frumusețea tristă a Anei (Anda Caropol) îl inspiră tânărul pictor, Mihai Strihan, un portret plin de viață

francisc munteanu

despre

MUNCA REGIZORALĂ

SCENARIUL LITERAR

LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

Ce anume v-a determinat să deveniți regizor de film?

Faptul că, după părerea mea, nu este nici o deosebire între munca de scriitor și cea de regizor de film. În consecință mă socotesc în continuare scriitor, dar, ca regizor, nu mai scriu cu mâna de scris, ci cu aparatul de luat vederi. Desigur, scrisul cu aparatul de luat vederi cere o nouă ortografie, cu alte figuri de stil, cu alte metafore. Trebuie să subliniez că nu e vorba de o butadă. Consider munca regizorului de film o muncă creatoare, egală cu cea a scriitorului. Filmul *Potemkin* a devenit o operă clasică — și ca atare poate sta alături de romanele „Război și pace” sau „Frații Karamazov”.

Socotiți deci că munca regizorului nu se limitează la traducerea în imagini a unei opere literare.

Întocmai. Cinematografia este o operă independentă, nu una intermediară, de traducere în imagini a unei opere create deja. Ar fi ridicol ca un pictor să o picteze pe Venus din Milo sau un sculptor să o dăltuiască pe Mona Lisa. Din păcate încă nu ne apare ridicolă ecranizarea unei opere literare. Un film realizat după orice operă literară, în cel

mai bun caz poate fi asemuit cu o bună traducere. Atât. Desigur ar fi stupid să negi utilitatea „traducerilor” (vezi *Hamlet*), dar eu vorbesc de creațiile originale pur cinematografice.

Care este relația dintre creația originală finită, „pur cinematografică”, cum o numiți, și scenariul care îi stă la bază?

Scenariul nu este o operă literară. Este o operă cinematografică. Scenariul trebuie gândit cinematografic, nu literar. Mă voi folosi din nou de exemplul amintit mai sus. *Potemkin* este fără îndoială cel mai bun film realizat până acum. Citit, scenariul după care a fost realizat nu emoționează pe nimeni. În general, scenariul poate fi asemuit cu niște schițe de studiu pentru o compoziție sau cu niște fraze melodice din care se va naște simfonia. Poate ar fi interesant de amintit că Gopo nu-și scrie scenariile, ci le desenează. Chiar și atunci când așterne pe hîrtie cuvinte, el nu face altceva decât să descrie niște desene. Uneori, în „scenariile” lui Gopo o secvență întreagă este rezumată la câteva linii. Întrebându-l ce înseamnă cutare sau cutare „linie”, Gopo este în stare să-ți povestească

minute în șir despre aceste „linii” care vor prinde viață în noul film, *Pași pe Lună*.

Cum priviți eforturile de înnoire ale limbajului artei cinematografice?

Cred că nu e vorba de înnoire, ci de găsirea „limbajului” sau, mai bine spus, de îmbogățirea mijloacelor de expresie cinematografică.

Fără îndoială aici nu e vorba de găsirea unor noi unghieri de filmare, ci de mijloace cinematografice de investigație psihologică. Vă dau un exemplu. În scenariu este notat: X este plictisit, Y este trist. Regizorul trebuie să găsească acea imagine care să sugereze fără echivoc că X este plictisit, iar Y trist. Mimica actorului poate să contribuie la portretizare, dar nu rezolvă problemele regizorului. Subliniez, efortul găsirii expresiilor cinematografice este o problemă de fond, nu una de formă.

Ce temă vă preocupă în mod deosebit?

Problemele generației mele. Înțeleg prin generația mea, generația apărută între cele două războaie care, datorită umbrei războiului, a fost lipsită de tinerețe, care a ieșit din groaznicul măcel câlită, lucidă, purtând pe umeri povara unei mari responsabilități.



Henri

COLPI

ci
ne
ma

INTERVIU



REALIZATORUL FILMULUI «CODIN»

ca spectacol, ci și ca formă de expresie artistică. Mi-au trebuit însă alți 20 de ani ca să devin regizor. Trecând prin critica de film și prin cabina de montaj...

— În ce măsură experiența monteurului Colpi a contribuit la formarea regizorului Colpi?

— Văzând de sute de ori aceeași scenă, capeti o acuitate a ochiului care-ți permite să percepi cele mai mici scăpări ale regizorului. Vezi când și de ce actorul a jucat bine sau prost, înveți să apreciezi compoziția cadrelor, să simți ritmul, dinamica acțiunii. Montajul e o școală a echilibrului, a măsurii, a exigenței...

— Cu ce regizori ați lucrat ca monteur și care dintre ei au avut asupra dumneavoastră o influență mai puternică?

— Am colaborat multă vreme cu realizatori de scurt metraje. Nu e o școală din cele mai proaste — vă rog să mă credeți! Montajul joacă aici un rol primordial. Firește că cel mai instructiv e să-l vezi la lucru pe Chaplin. Am făcut parte din echipa filmului *Un rege la New York*. În perioada montajului. N-a fost o treabă ușoară să selecționezi din 50.000 de metri de imagini trase cei 2.500 metri

care aveau să intre în film. Chaplin alegea fiecare fotogramă cu o exigență care-i aparține numai lui. O altă experiență interesantă a fost și munca alături de H. G. Clouzot la filmul *Misterul Picasso*. Trei luni am trăit într-o ambianță neobișnuită: filmul urmărea pas cu pas mersul creator al gândirii pictorului în timpul realizării câtorva tablouri. Apoi cu Alain Resnais două filme recente, deși de cunoscut: *Hirasima*, *dragostea mea*, și *Anul trecut la Marienbad*. Structura lor oarecum specială pune accent pe meșteșugul montajului, reclamând o strînsă colaborare cu regizorul.

— Care este în cinematografia actuală ponderea specifică a montajului propriu-zis?

— Când filmul a devenit „sonor și vorbitor”, montajul și-a pierdut din importanță. Nu mai era vorba de juxtapunerea unor imagini mute. Rolul determinant a fost preluat de text. Dialogul hotără unde va fi tăietura. În zilele noastre asistăm însă la o renaștere a montajului, în sensul că unii autori încearcă să se elibereze de tirania dialogului abuziv și, împrumutând anumite metode ale filmului din reiau tradiția preponderenței imaginii. Noua generație de regizori pare să „simtă” mai bine ce e

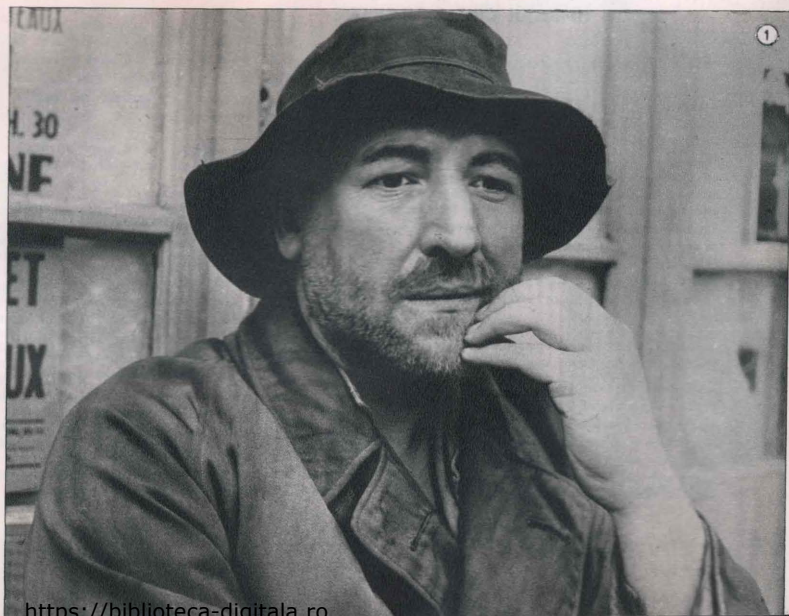
DESPRE MONTAJUL CINEMA- TOGRAFIC



Născut în 1921 la Brig în Elveția, Henri Colpi își începe studiile la Sète, apoi urmează Facultatea de litere la Montpellier. Urmează timp de doi ani cursurile Institutului de Înalte Studii Cinematografice din Paris după care... șomează. Cțiva ani de presă cinematografică, 10 ani de montaj și, pe neașteptate, în anul 1960, *O absență îndelungată*. Cu primul său film, „tfnărul regizor” de 40 de ani devenea în anul 1961 o prezență incontestabilă în cinematografia franceză actuală. Premiul „Delluc”, Marele Premiu al Festivalului de la Cannes și o carieră comercială fără precedent pentru un film declarat „anticomercial”, concuau la consacrarea unui nume care, pînă atunci, apăruse pe generic numai la rubrica „montaj”.

Tăcut și modest, Henri Colpi se lasă deajuns de greu „descifrat”. Dar căldura pasiunii sale pentru problemele filmului topește în cele din urmă rezerva interloatorului nostru.

— Ce m-a atras spre cinematografie?... Dragostea! De mic copil am îndrăgit cinematograful. La 20 de ani îl iubeam cu aceeași pasiune, dar nu numai



montajul, ei își filmează secvențele în vederea montajului.

— Iată-ne așadar din nou în fața vechii controverse: unde se naște filmul, la masa de scris a autorului sau la masa de montaj?

— După părerea mea filmul se naște o dată cu scenariul, mai precis cu scenariul regizoral. Decupajul e de fapt filmul ideal, desăvârșit în toate amănuntele sale, filmul visat. Tot ce facem pe urmă nu e decât o luptă necontenită pentru salvarea acestui film ideal. Ne batem pentru scenariu ca să fie admis fără modificări, ne batem pentru actorii ideali (sînt adesea prea scumpi sau indisponibili în momentul respectiv). Ne luptăm apoi în timpul filmărilor cu condițiile atmosferice, cu timpul care fuge, cu actorii și colaboratorii care nu ne înțeleg întotdeauna, cu diversele dificultăți materiale și cu propriile noastre slăbiciuni, iar în

teniei care ocupă locul central. Filmul va demonstra de altfel și fidelitate „literară” — așa zice. Cu excepția unei singure scene de câteva pagini, filmul prezintă toate evenimentele din carte. Aceiași lucru e valabil și pentru dialoguri. Povestirea amintirilor din copilărie ale lui Adrian Zografi, cu care se deschide și se încheie filmul, reia, aproape integral, textul din roman. N-am renunțat, în ciuda brutalității sale, nici la finalul cărții.

— În ce măsură filmul *Codin* — românesc prin ambianță, prin peisaj geografic și prin — îl reprezintă pe autorul filmului *O absență îndelungată*?

— A fost firește o sarcină dificilă pentru mine, francez, să redau o ambianță specific românească și cu atât mai complicat să reconstitui o epocă apusă, anii din jurul lui 1900... Am evitat această dificultate construind scenariul pe temele general



① În filmul lui Henri Colpi, Georges Wilson realizează o impresionantă compoziție.

②-③ „O absență îndelungată” a readus-o pe actrița italiană Aida Valli pe ecranele cinematografelor noastre.

④ Un moment de tensiune din finalul „Absenței”.

fiecare din aceste bătălii pierdem câte o frîntură din filmul visat. Montajul e ultima etapă în care încercăm să-l regăsim, să-l reconstituim din frînturi.

— Ce concluzii despre problema ecranizării, a fidelității față de text, v-au oferit recenta dumneavoastră experiență cu romanul „Codin”?

— Sînt, în general, împotriva ecranizărilor. Convingerea mea e că numai o operă scrisă special pentru film poate atinge direct sensibilitatea omului contemporan, problemele zilei de azi. În cazul lui „Codin” însă, pasiunea mea pentru literatura lui Panait Istrati data încă din copilărie. Pe Istrati îl descoperisem la 18 ani și citisem cu lăcomie tot ce-i apăruse în Franța. De data aceasta aveam impresia că — spre deosebire de majoritatea adaptărilor, care sîrăcesc și simplifică originalul — filmul *Codin* ar putea fi îmbogățit față de carte, folosind o seamă de elemente din ansamblul prozei lui Istrati. Cînd am început să lucrăm, am încercat să reconstituim spiritul lui Panait Istrati, atmosfera, universul său de personaje și de idei, tema prie-

umane ale subiectului și lăsînd pe planul doi reconstituirea atmosferei... Pe de altă parte, oricît ar părea de paradoxal, filmul *Codin* e foarte înrudit cu *O absență îndelungată*. Și aici e vorba de a scruta, pornind de la comportarea sa, psihologia unui personaj enigmatic, complicat. Deosebirea constă în ritmul mai violent, în bogăția de mișcare și acțiune a ultimului meu film. O notă aparte i-o dă muzica scrisă de Theodor Grigoriu. Compozitorul a dat o interpretare remarcabilă indicațiilor din scenariul regizoral, conceput într-o oarecare măsură ca un film muzical. Există de altfel și două „numere” muzicale, cîntecele lui Alexe, ale căror motive, împletite cu alte teme muzicale, revin de-a lungul partiturii.

— V-aș cere, în încheiere, un pronostic asupra lui *Codin*. E doar filmul care reprezintă la Cannes culoriile țării noastre.

— Îmi doresc — cum e și firesc — o reușită. Dar n-aș fi împăcat dacă ar fi considerat doar un film „bun”. Prefer calificativul „îndrăgit de spectatori”.

Ana ROMAN





200.000.000!

Cinematograf din Braşov

Zilnic, jumătate de milion de spectatori păşesc în sălile de cinematograf din oraşele şi satele noastre. În acest an, vom număra 200 de milioane de întâlniri cu ecranul.

Orice comparaţie cu trecutul este, în acest domeniu, ca în multe altele, copleşitoare. În afară de noile cinematografe moderne construite la oraşe după alte criterii, la alte dimensiuni şi în alt cadru decât cele din trecut, s-au înfiinţat, într-un deceniu şi jumătate, nu mai puţin de 3 800 unităţi cinematografice săteşti. Procesul de cîmăcare este în plină desfăşurare. Potrivit hotărîrii celui de-al III-lea Congres al partidului, 6 000 de aparate noi, fabricate în ţară, îşi vor trimite în 1965 fasciculele de lumină pe ecranele căminelor culturale de la sate. În virtutea aceleiaşi hotărîri, numeroase cinematografe noi, multe dintre ele opere realmente reprezentative pentru actuala noastră şcoală arhitectonică, vor face să sporească strălucirea oraşelor noastre şi vor fi adevărate lăcaşuri

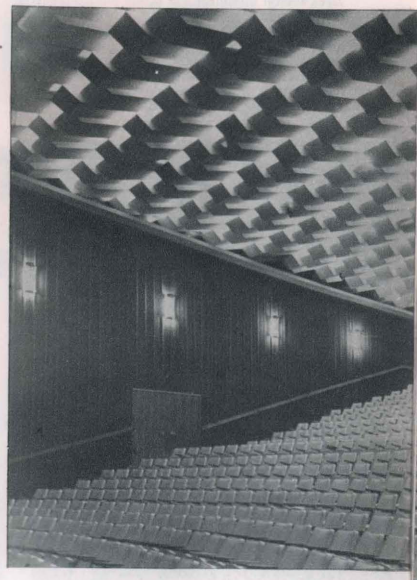
de cultură pentru cele mai largi mase de oameni ai muncii. Cinematografele vechi au fost reutilitate, iar cele noi sînt înzestrate cu aparatele cele mai moderne. După cinematograful „Patria” din Capitală, alte patru săli din Cluj, Braşov, Ploieşti şi Constanţa vor fi dotate cu ecrane panoramice şi cu aparate şi instalaţii corespunzătoare.

Pe cît de impresionante sînt imaginile pe care ni le sugerează aceste cifre, pe atît de mare e răspunderea celor cărora li s-a acordat încrederea de a organiza această perpetuă înfîlînire a filmului cu milioanele sale de admiratori.

Recent, la Conferinţa pe ţară a întreprinderilor cinematografice, întreprinderea regională Cluj, cinematograful „Tineretului” din Sibiu, cinematograful din comuna Chilia Veche — regiunea Dobrogea şi oficiul de difuzare a filmelor Iaşi au fost premiate pentru rezultatele deosebite obţinute în cursul anului 1962.

Spectatorii au posibilitatea să vadă pe ecranele noastre filme româneşti şi străine de înaltă valoare ideologică şi artistică, dintre care multe au înfruntat la vremea lor voturile juriilor celor mai prestigioase festivaluri şi elogiile criticii cinematografice internaţionale. Doar cîteva exemple din filmul străin, răsfoind la întîmplare programările ultimului an: *Pace nouă venit*, *Absenţă îndelungată*, *Apartamentul*, *Nouă zile dintr-un an*, *Fîcări şi flori*, *Divorţ italian*; şi ceva mai vechi: *Cer senin*, *Insula*, *Soare şi umbră*; sau *Rocco şi fraţii săi* (Visconti). Dacă aceasta e dragostea? (Raizman), *Aventura* (Antonioni) etc.

Vizionarea cu regularitate a unor astfel de filme îi ajută pe spectatori să-şi dezvolte cultura cinematografică, să discearnă valorile, să le poată descoperi şi recepta cu deplină înţelegere pe cele autentice, eliberîndu-se de inerţia prostului gust cultivat de cinematografia comercială.



FILMUL ROMÎNESC PE ECRAANELE LUMII

(Urmare din pag. 1)

filme româneşti, printre care *Valurile Dunării*, *Alo, aţi greşit numărul*, *Telegame*, *Darclee*, *S-a furat o bombă* ş.a.

DARCLÉE ÎN U.R.S.S. — 8.630.800 SPECTATORI

Producţiile studiourilor noastre şi-au aflat în ultimii ani o mare arie de răspîndire.

În ţările socialiste, filmele româneşti au fost vizionate în ultimii 11 ani de aproape 300 milioane de spectatori. În U.R.S.S., într-o singură lună *Darclee* a adus în sălile cinematografele 8.630.800 spectatori, iar în R.P. Bulgaria, *Băieţii noştri* a avut 1.054.521 spectatori. Publicul cubanez a vizionat în cursul anului trecut şi continuă să vizioneze o selecţie de zece filme româneşti de lung metraj: *Valurile Dunării*, *Setea*, *Vieta nu iartă*, *Dincolo de brazi*, *Cluiul Bărganului*, *Telegame* ş.a.; la acestea se adaugă şi un lot de 50 de scurt metraje: documentare, desene animate şi filme de păpuşi.

Valurile Dunării a fost prezentat cu succes în mai bine de 20 de ţări ale lumii. Scurt metrajele noastre circulă în prezent în peste 35 de ţări.

Filmul *Alarmă în munţi*, care s-a bucurat de succes pe ecranele cinematografele din Grecia şi Republica Arabă Unită a mai fost distribuit recent şi în Mexic, Brazilia şi Chile.

VIRTUŢILE DOCUMENTARULUI ROMÎNESC

Filmul ştiinţific *Capul izolat*, o realizare a Studioului „Al. Sahia” a primit în anul 1960 Premiul I la Festivalul de la Santiago de Chile, după ce, cu un an înaintea, îşi atribuisese „bronzul” celei de-a patra Reviste a filmului ştiinţific de la Padova. Patologia stomacului operat a consemnat în acelaşi an un nou succes al filmului nostru ştiinţific, cu o altă medalie de aur la Festivalul de la Pavia.

Şi alte filme româneşti au fost distinse în cursul anului trecut de juriile unor festivaluri internaţionale. Printre acestea se află documentarul *Din Piatra Craiului* în *Făgăraş*, recompensat cu Premiul pentru cel mai bun film turistic cu caracter educativ, la al doilea Festival de la Paris. Filmul a primit în cursul aceluiaşi an şi unul din premiile Festivalului de la New Delhi. Premiul celui mai bun film recreativ pentru adolescenţi a fost atribuit la Festivalul de la Mar del Plata peliculei lui Gopo, *O poveste ca-n basme* şi documentarului *Din Piatra Craiului* în

Făgăraş. Festivalul filmelor pentru copii — bienala Veneţia a decernat în ediţia anului trecut două dintre premiile sale principale unor recente filme româneşti: Medalia de argint — documentarului *Povestiri din lumea Mării Negre* şi Medalia de bronz — desenului animat *Zgribulici*. Sili-ciul-elementul 14 a obţinut Diploma de onoare la Festivalul filmului de la Belgrad, în timp ce un alt documentar *Legume în seră*, şi-a adjudecat Premiul pentru cel mai bun film agricol, la Festivalul de la Vancouver.

Ziarele sud-americane, „El Dia”, „El dien publico”, „Accion”, „El popular”, comentează favorabil selecţia de documentare româneşti prezentate la un festival din Uruguay. „Înmăndri din Delta Dunării este un excelent documentar... În genul său acesta este unul din cele mai interesante şi mai reuşite filme prezentate în festival...” („Accion”).

FILMUL NOSTRU — O PREZENŢĂ ACTIVĂ

Spectatorii francezi vor vedea în acest an primele filme de lung metraj româneşti difuzate în reţeaua cinematografică a Franţei: *Valurile Dunării* şi *Darclee*. În Italia vor fi prezentate în premieră *S-a furat o bombă* şi *O poveste ca-n basme*. Zece scurt metraje româneşti vor fi de asemenea distribuite de casa de filme „Cinelatina”.

Darclee şi *Erupţia* au fost achiziţionate în Grecia. Pînă acum, spectatorii din această ţară au vizionat *Alarmă în munţi*, *Dincolo de brazi*, *Două lozuri* şi *Secretul cifrului*, iar premiera filmului *Valurile Dunării* va avea loc în curînd.

După comedia lui Ion Popescu Gopo, publicului englez îi vor fi prezentate *Valurile Dunării*, *Vieta nu iartă*, *Erupţia* şi *Dincolo de brazi*.

În cursul anului trecut, belgienii au vizionat *Vieta nu iartă*, iar în acest an vor putea urmări *S-a furat o bombă* şi încă zece scurt metraje pentru televiziune. În Olanda s-a proiectat în 1962 *Băieţii noştri*; în cursul acestui an se va prezenta producţia studioului „Al Sahia”, *Turneul UEFA*. Spectatorii din ţările nordice vor face cunoştinţă cu filmul românesc: *S-a furat o bombă* în Suedia şi Finlanda, *Vieta nu iartă* în Finlanda, iar o selecţie de scurt metraje în Danemarca.

În urma contractelor recent încheiate, America Latină va cunoaşte de asemenea producţiile cinematografice româneşti. În Argentina, unde în anii trecuţi a fost prezentat *Scurt istorie*, vor apare în curînd filmele *S-a furat o bombă*, *Poveste sentimentală*, *Vieta nu iartă*, împreună cu un număr de 15 scurt metraje. În Chile au fost contractate *Valurile Dunării*, *Darclee*, *Erupţia* şi *Alo, aţi greşit numărul*. Filmul *Valurile Dunării* a fost prezentat recent publicului

Din păcate, în rețeaua noastră cinematografică mai pătrund uneori pelicule de o valoare îndoielnică, iar cele efectiv valoroase nu se bucură totdeauna de întreaga atenție și de tot sprijinul pe care îl merită din partea întreprinderilor regionale cinematografice, a responsabililor de cinematografe și chiar a Direcției rețelei cinematografice și difuzării filmelor. Astfel, la cinematograful „Republica” din București, un film ca *Pace noului venit* a fost păstrat în programare numai o săptămână. Sînt



frecvente, de asemenea, cazurile cînd filme mari apar în premieră la cinematografe de mîna a doua și trec astfel aproape neobservate.

Merită relevată încercarea reușită a întreprinderii cinematografice a orașului București de a contribui la răspîndirea culturii cinematografice în rîndul spectatorilor prin organizarea „serilor prietenilor filmului” la cinematograful „Vasile Alecsandri”. De trei ori pe săptămînă, în locul programelor obișnuite de seară se prezintă filme ale clasicii cinematografiei mondiale și ale unor regizori de seamă din zilele noastre, însoțite de expuneri.

Un mare și îndreptățit succes a reperat în ultimul timp filmul *Lupeni 29*, mărturie emoționantă despre una din paginile glorioase din istoria mișcării noastre muncitorești. Interesul constant al oamenilor muncii față de realizările cinematografiei românești și marile speranțe pe care ei și le pun în progresul filmului nostru, creează întreprinderilor cinematografice obligații deosebite. Cu toate acestea, unele cinematografe nu folosesc formele cele mai adecvate pentru popularizarea producțiilor naționale, în vederea vizionării lor de către toate categoriile de spectatori, de muncitori, țărani, intelectuali, tineri și vîrstnici, elevi și studenți etc. Așa s-a întîmplat cu un film reușit, ca *Partea ta de vînd*. Se acordă încă puțină atenție programării filmelor de scurt metraj, mai ales în cinematografele sindicale. Pentru oamenii muncii din industrie, din construcții și agricultură prezintă o mare importanță filmele documentare și științifice care contribuie la răspîndirea metodelor celor mai înaintate de lucru.

Cifra de 200 de milioane este departe de a epuiza posibilitățile pe care le avem. Deocamdată, fiecărui cetățean al țării îi revin în medie 10 filme vizionate anual. În 1948 de-abia dacă beneficia de 2—3. An de an, numărul spectatorilor crește. În 1962 s-au putut număra în sălile de proiecție 17 milioane de spectatori în plus față de anul precedent. Fiecare cetățean a vizionat deci cu un film mai mult decît în 1961. Imensul „auditoriu” al cinematografiei continuă astfel să se extindă. Ecoul pe care-l stîrnete filmul este din ce în ce mai puternic. Arta cinematografică a devenit într-adevăr un bun al maselor celor mai largi ale poporului nostru.

Vasile RĂCHITĂ

Director al rețelei cinematografice și difuzării filmelor

ANGLIA APLAUDĂ „S-A FURAT O BOMBĂ”!



EDINBURG EVENING NEWS: O satiră abilă, perspicace și adesea plină de bună dispoziție, realizată cu ajutorul pantomimei, întreaga acțiune desfășurîndu-se fără rostirea unui singur cuvînt. Filmul mai dovedește că nu a murit comedia cinematografică bufă...

EDINBURG EVENING DISPATCH: Un film foarte amuzant. Nu are dialog—banda sonoră nu are decît muzică și efecte sonore—acțiunea desfășurîndu-se într-o manieră care ne amintește în mai multe rînduri de poliștii Keystone și uneori de René Clair. Sperăm că toate țările apusene vor fi îndeajuns de largi pentru a-l accepta. Ar trebui să facă acest lucru neapărat, pentru că orice satiră conține un grăunte de adevăr.

SCOTTISH DAILY EXPRESS: România a reușit să dea lovitură ieri, la festivalul filmului, cu această satiră spirituală la adresa Apusului.

Rîsul și comicul fantastic, în genul fraților Marx, îi dau acestui film fără dialog un tăios satiric care a lipsit de prea multă vreme pe ecrane.

GLASGOW EVENING CITIZEN: Filmul lui Gopo este cu totul deosebit. Ne spune un lucru de care se miră lumea apuseană de ani de zile. Un film a cărui acțiune e proiectată pe fundalul unui film de groază. S-a furat o bombă și îți dă speranțe.

FILM NEWS: Cu toate că e o comedie burlescă despre lupta pentru supremație atomică, ridiculizînd în special pe americani, are de spus niște lucruri foarte juste despre situația internațională de astăzi și despre necesitatea unei judecăți sănătoase în rîndurile celor ce dețin puterea. Începutul este magistral.

Dacă societățile cu gusturi rafinate, care se delectează cu „noul val” le vor oferi membrilor lor posibilitatea de a vedea această satiră plină de umor, le așteaptă un mare succes.

spectator din Venezuela, iar *Poveste sentimentală* își așteaptă premiera. În Ecuador vor rula *Dorclea*, *Valurile Dunării*, *Viata nu iartă*, *Secrețul ciurului*, *Telegrame și Erupția*.

În programul televiziunii din R.A.U. vor fi incluse un număr de 16 filme românești de lung metraj, printre care *Poveste sentimentală*, *Moara cu noroc*, *Băieții noștri*, *Dincolo de brazi*. S-a furat o bombă a fost prezentat în programul televiziunii egiptene de 5 ori pînă în prezent. Printre filmele recente solicitate în această țară se numără *Vacașii la mare*, *Turneul UEFA și Primăvara obișnuită*. Filmele *Telegrame și Alo*, aș gîșit numărul s-au bucurat de un remarcabil succes pe ecranele cinematografelelor din Israel, unde se așteaptă viitoarea premieră a filmului *S-a furat o bombă*.

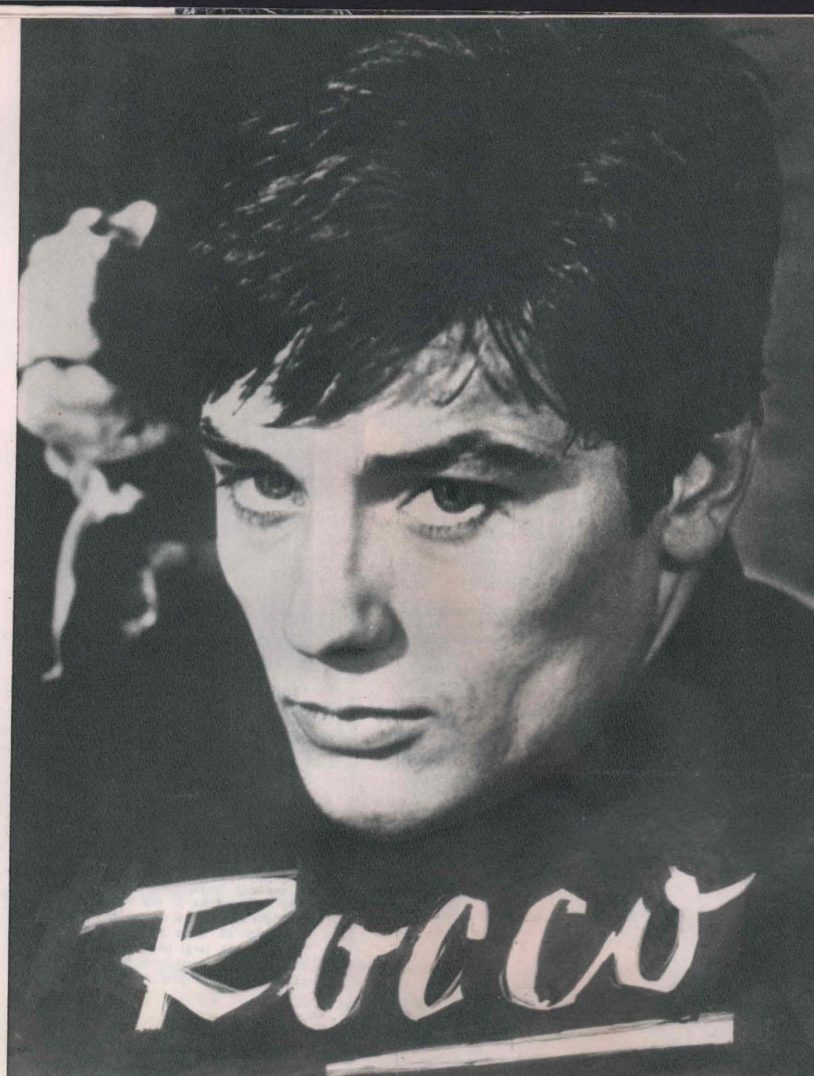
Cu casele de filme din Canada sînt într-un stadiu avansat tratative pentru un bogat lot de scurt metraje de desen animat și păpuși.

Filmul românesc, care a devenit în ultimii ani o prezență tot mai activă și mai apreciată în viața cinematografică internațională își continuă drumul său către publicul larg din tot mai multe țări, făcînd astfel cunoscută viața, talentul și realizările poporului nostru, afirmînd mesajul său de pace, progres și colaborare prietenească internațională.

Ion MIHU



Revista argentiniană de film „Tiempo de Cine” din Buenos Aires, a publicat de curînd însemnările lui F. Suarez care apreciază ca un film „promiștor” comedia românească Post-restaurant realizată de Gheorghe Vitanidis, pe care a văzut-o la Clubul cineastilor din Moscova, cu ocazia săptămînii filmului românesc în U.R.S.S.



și frații săi

Ultimul film realizat de Luchino Visconti — care a ajuns acum la premiul *Ghepardului*, ecranizare după *Lampedusa* — a adus un argument masiv în dezbaterile cu privire la neorealism. Mișcarea ivită acum douăzeci de ani în cadrul rezistenței antimussolinienne și care a reînnoit cinematografia italiană, a fost destul de frecvent clasată drept epuizată. În critica estetizantă — mai ales în cea a eteroclitului „nou val” din Franța — necrologul neorealismului devenise la modă. Interesant este că dezmințirea prin fapte de artă a adus-o Visconti, considerat în general drept întemeietor al curentului pentru *Ossessione* (1938), iar după război pentru *La terra trema* (*Pământul se cutremură*) sau *Senso*. După Rocco, filmele lui Antonioni și cele ale citor-

va tineri, Rossi (*Salvatore Giuliano*), Seta (*Bandiții din Orgosolo*). Olmi (*O slujbă sigură*) au confirmat vitalitatea curentului.

În 1960, la festivalul din Veneția, Rocco și frații săi a stîrnit și alt gen de discuții. Sfori meșteșugit trase de conducerea festivalului l-au privat pe Visconti de Marele Premiu care, după opinia multor membri ai juriului, i se cuvenea indiscutabil. I-a fost substituită *Trecerea Rinului* a lui Cayatte, peliculă confuză ca tendință și destul de plată. Au urmat proteste publice, demisii din juriu și refuzul lui Visconti de a accepta o primă de consolare ce i se oferea.

Sînt fapte care constituie un cadru semnificativ, pentru apariția filmului, îi indică sensurile. Cu o violență, și, totuși, cu o măsură caracteristică

pentru stilul lui Visconti, care nu se ferește de aparența melodramatică, dar refuză caligrafia, micile „frumuseți” căutate, narațiunea cinematografică are înțelesuri critice, cu putere adîncă de pătrundere.

Două teme se impun în povestea lui Rocco și a fraților săi. În acțiunea densă a acestui film cu dimensiuni duble decît cele obișnuite, cele două teme se maschează uneori una pe alta, dar pînă la urmă se sudează în același mesaj critic. Una e dezrădăcinarea, luminată altfel decît ne-a obișnuit la noi literatura semănătoristă: cealaltă se referă la o anumită atitudine de viață, un fel de variantă întîrziată a tolstoisimului.

Filmul pornește din Sicilia — cadrul altor opere neorealiste: *Pământul se cutremură* al aceluiași Visconti, *Nu e pace sub măsline* al lui de Santis, *În numele legii* al lui Germi. Cu țărînimea ei mizeră, cu teroarea cinic etalată a Maffiei, devenită poliție particulară a latifundiarilor, în Italia de azi Sicilia e un nod înclîcit de contradicții. În Rocco Sicilia devine un mit pentru dezrădăcinați. Filmul începe cu sosirea în marele oraș din nordul Italiei a unei familii siciliene gonite de mizerie. Mizeria nouă care îi întîlmină, mediul necunoscut și care pare ostil, clima neobișnuită — cu atracție și spaimă meridionalii descoperă zăpăda — toate transformă amintirea Siciliei într-un inaccesibil ideal patriarhal. Locul de foame devine paradis pierdut. Rocco și ai săi visează la bunăstare. Reacțiile lor vor fi mereu călăuzite de mirajul întoarcerii. În vederea aceluiași țel, ascețicul Rocco va accepta ca un martiraj să devină boxer profesionist. Anumite scene din film par a sublinia falsa opoziție oraș-viață patriarhală.

Dar, pînă la urmă, ca și în *Pământul se cutremură*, mitul se destramă. Gîndirea socială a lui Visconti subliniază adevărul că proletarizarea țărînului sicilian e un proces ireversibil. Sicilia e colorată idilic doar în nostalgia lui Rocco și a lor săi. Viața capitalistă i-a prins pe cei cîțiva țărîni în mecanismul ei implacabil. Fratele cel mare e muncitor industrial și a dobîndit înțelegerea procesului pe care-l trăiesc ai lui. Alt frate devine boxer, acceptă combinații suspecte, decade spre lumpenproletariat; pînă la urmă o crimă pasională îl zdrobește.

Ultima scenă clarifică sensul acestei dezrădăcinări. Cu toate eșecurile Rocco își urmează visul. Se sacrifică, îmbrățișează profesia detestată. Împărtășește lui Luca, mezinul, speranța că pînă la urmă se vor reîntoarce în Sicilia. Dar aceluiași Luca, fratele cel mare îi arată lucid că pentru ei nu există salvare izolată și reîntoarcere, că drumul nu poate fi altul decît cel al clasei lor. Se aude în surdina un nostalgic cîntec sicilian. Frații se despart și Luca e înghițit de străzile orașului.

Aceleași sensuri sînt spuse altfel, prin confruntarea drumurilor celor trei frați mai mari. Consecințele mentalității individualiste și a combinațiilor care reflectă morală capitalistă îl apasă pe Simone. Cazul lui Rocco e mai complex. Se pune aici o problemă foarte asemănătoare — cu toate diferențele de situație istorică — cu cea din „Orașe și ani”, romanul lui Konstantin Fedin. Resemnarea și blîndețea cu orice preț pot fi obiective nocive: e sensul care se desprinde din drama lui Rocco.

Bunătatatea personajului se traduce nu activ, ci în capacitatea lui de renunțare. În raporturile cu Simone, fratele mijlociu, om cu dorinți aprige și cu îndrîjire de lup, soluția resem-



Renato Salvatori, pe care l-am văzut recent în „Bunica Sabella”, realizează în rolul lui Simone una din cele mai mari creații ale sale

Actrița franceză Annie Girardot este o autentică italiancă în filmul lui Visconti. Spectatorii noștri cu mai avut prilejul să-l admire jocul inteligent, spiritual, nu demult în comedia „Vaporul lui Emil”

nării e dezastruoasă — și nu numai pentru Rocco. Femeia pe care o iubește și la care renunță pentru a nu-și îndura fratele, își vede existența zdrobită. E distrusă și viața lui Simone, în favoarea căruia a renunțat Rocco. Violeța filmului lui Visconti — care cuprinde câteva scene dure nu ascunde un elogiu romantic al jertfei de sine. Atitudinea lui Rocco, cu toată nobletea cam fără vlagă morală a personajului, e generatoare de eșecuri și social dăunătoare.

În rolul dificil al lui Rocco, Visconti l-a folosit pe Alain Delon, actor cu registru destul de întins, care a creat în filmul lui René Clement în *plin* soare caracterul aliat la antipod al unui mic parazit, devenit asasin, la prima ocazie favorabilă. Delon e, desigur, un actor cu multă plasticitate. Dar fără a-l nedreptăți pe interpret trebuie subliniată siguranța cu care regizorul l-a ghidat. Alain Delon e un Rocco pe deplin convingător care lasă să se perceapă în atitudinea lui serafică teama de viață, redusă energie. Din restul unei remarcabile echipe actoricești, între care Renato Salvatori construiește firesc personajul lui Simone, croit, ce-i drept, pe măsura lui — strălucesc, în special, cele două principale roluri feminine. În rolul mamei, marea actriță greacă de teatru Katina Paxinou este siciliană volubilă și expansivă, iar Annie Girardot, una dintre actrițele cu cea mai pregnantă personalitate a actualei cinematografilor franceze, păstrând puterea de a comunica, inteligentă și nuantă, e ferită aci de urmele unei anumite cerebrialități în care i se întâmplă să alunece. Meritul regizorului este că a sudat și „localizat” echipa. Grupul de actori care numără trei francezi și doi greci face să re trăiască drama sicilienilor transplantați la Milano.

Visconti face parte dintre autorii exigenți și cu suflul mai rar, care pregătește și cizează ceva ani un film. Pentru creația lui și pentru a doua etapă a neorealismului italian, Rocco și frații săi e un moment remarcabil.

Silvian IOSIFESCU



Subiectul:

Luchino Visconti
Vasco Pratolini
Suso Cecchi d'Amico

Scenariul:

Luchino Visconti
Suso Cecchi d'Amico
Pasquale Festa Campanile
Massimo Franciosa
Enrico Medioli

Regia:

Luchino Visconti

Montaj:

Mario Serandrei

Operatori:

Nino Cristiani
Silvano Ippoliti
Franco Delli Colli

Muzica:

Nino Rota

cu:

Alain Delon, Renato Salvatori,
Annie Girardot, Katina Paxinou,
Roger Hanin, Paolo Stoppa,
Suzy Delair, Claudia Cardinale,
Spiros Focas, Claudia Mori,
Corrado Pani, Max Cartier,
Rocco Vidalozzi.

Actualitatea în filmele:

- A FOST PRIETENUL MEU
- PARTEA TA DE VINĂ
- CINCI OAMENI LA DRUM

Perspectiva asupra noului



Pledoaria pentru actualitatea în arta cinematografică românească nu este făcută în prezent doar de critici ci și de public. Cum e și firesc, spectatorii vor să întâlnească cât mai des pe ecran eroi și conflicte contemporane, ei vor, cu alte cuvinte, să regăsească viața în mijlocul căreia trăiesc, problemele care îi frământă. Este poate unul din factorii ce explică afluența publicului chiar la acele filme care vorbesc cu stângăcie despre actualitate (de pildă, *Omul de lângă tine*).

Privită în acest context, producția studioului „București” din 1962 este, cel puțin sub raport numeric, multumitoare. Mai mult de jumătate din filmele produse se inspiră din actualitate. Dacă ne întrebăm însă cum, din ce unghi de vedere este abordată epoca contemporană și, mai ales, cât de profundă este perspectiva pe care o dau aceste filme asupra faptelor relatate. Atunci se impune constatarea că alături de producții interesante (*Partea ta de vină* sau *A fost prietenul meu*) s-au realizat și lucrări sub mediocru de genul *Cinci oameni la drum*.

Semnificativ este faptul că toate aceste trei filme își propun introspecții de natură etică în realitatea contemporană. Universul tematic pe care-l abordează este însă diferit.

Partea ta de vină și *Cinci oameni la drum* au drept obiect șantierul și lumea sa. *A fost prietenul meu* este filmul închinat oamenilor unui din noul cartier ale Capitalei.

Scenariile acestor filme au solicitat un mare număr de autori: Francisc Munteanu și Petre Sălcudeanu (*Partea ta de vină*), N. Tic, Radu Cossu și Gabriel Barta (*Cinci oameni la drum*), Dumitru Carabă și Mircea Mohor (*A fost prietenul meu*). Cu toate că, după cum se vede, nu lipsesc de pe generic buni cunosători ai construcției epice, ai legilor conflictului, ai romanului ori reportajului, totuși filmele în discuție nu sînt lipsite de fisuri dramatice tocmai în materie de conflict sau de povestire. Așa cum s-a remarcat în cronicile de specialitate, filmul *Partea ta de vină* curge foarte firesc pînă cînd intervine un conflict care vine în contradicție cu tipul de narațiune cinematografică folosit pînă atunci de scenariști. Furtul (și tot ce urmează acestuia) pare neveridic, contrafăcut. Și, firește, ultima parte a filmului — cu implicații quasi-politiste — scade din valoarea întregii lucrări cinematografice. Dacă se poate spune că în *Partea ta de vină* avem de-a face cu un conflict exterior narațiunii, în schimb, *Cinci oameni la drum*

încearcă să dezvolte o temă importantă, aceea a șantierului care dă noi trăsături unei colectivități umane, pornind de la un conflict minor, nesemnificativ, pînă la urmă uitat de

Rodica Tăpălagă și Ilarion Ciobanu (5), Victor Rebenglu și Ilarion Ciobanu (6) în „Cinci oameni la drum”



Flavia Buref și Victor Rebenglu (1), Simion Silviu și Silviu Stănculescu (2), Mariela Petrescu (3), Nicolae Stănescu și Simion Silviu (4) în „A fost prietenul meu”



public (șocul produs, cu mai mulți ani în urmă, unei femei de sudorul Crăciun). Exagerat, întins peste măsură, acest conflict denaturează de fapt personajul Ionescu, ghidat de autori ca un conducător cu spirit de echipă. Îndrăgostit de oameni. Relația Ionescu-Crăciun este caracterizată prin răceala aproape brutală a primului și prin excesul de remușcări al celui de-al doilea. Nici acest gen de conflict nu este pe măsura temei majore pe care și-o propune, dar nu o realizează, filmul *Cinci oameni la drum*.

În *A fost prietenul meu* suita ciocnirilor de caractere este unită printr-un personaj, bătrînul Matei. Spre deosebire de filmele anterioare, aici nu conflictul este adăugit sau nesemnificativ, ci o narațiune de tip baroc (Victor și Irina luată în parte sînt personaje necesare pentru susținerea ideilor filmului, prezența lor însă și în relații de cuplu îngreuează într-o oarecare măsură desfășurarea acțiunii), obligă spectatorii la eforturi pentru ca, o dată cu nea Matei, să lege firele acțiunii.

Care e imaginea realității noastre socialiste, care sînt problemele contemporaneității noastre oglindite în aceste trei filme de actualitate produse de studioul „București” în 1962? Ce perspectivă asupra vieții noi, asupra muncii creatoare aduc aceste lucrări cinematografice? Aici diferențierile sînt mai nete. Cele două filme despre șantier sînt diametral opuse în ceea ce privește atmosfera. În *Partea ta de vînd* tonurile sînt luminoase, șantierul aduce cu el un aer proaspăt, constructiv, tineresc, caracteristic epocii noastre. Dimpotrivă, în *Cinci oameni la drum* predomină cenușii, opacul, nocturnul în

defavoarea diurnului. Diferența se poate stabili și în felul în care e privită munca în cele două filme închinat șantierului. Efortul liber, laborios, făcut cu deplină finalitate este caracteristic pentru *Partea ta de vînd*; truda greoaie, adesea inutilă, prezența prea vagă a unui tel, a unui punct maxim care să încunune eforturile, pentru *Cinci oameni la drum*. A fost prietenul meu se apropie prin nuanțele sale deschise, optimiste, de *Partea ta de vînd*. Filmul dezvăluie marele oraș în culori vii, în linii arhitectonice moderne și aerate. Și viața oamenilor unui astfel de oraș cunoaște tentația zborului spre înălțimi. Munca este surprinsă în tot ceea ce are ea frumos, poetic, ca o simfonie executată cu măiestrie de toate componentele orchestrei (semnificativ fiind în această direcție secvența construirii locomotivei).

Cunoașterea vieții, stăpînirea adevărilor despre ea, implică ca un factor deosebit de important cunoașterea oamenilor, a acelor care preschimbă viața însăși de la o zi la alta.

A fost prietenul meu și *Partea ta de vînd* aduc în acțiune personaje vii, credibile, autentice. Bătrînul Matei rămîne, prin căldura și umanismul său, o figură interesantă de comunist. Eroul apără un ideal nou de viață, o conduită comunistă. Prin intermediul lui Matei, autorii demonstrează teza importantă a continuității eforturilor comunistilor pentru consolidarea cuceririlor revoluționare. La rîndul ei, Mihai Brad din *Partea ta de vînd* ne apare ca un om adevărat, care trăiește procesul eliberării de vechea mentalitate strănească, de mirajul banului strîns la ciorap, străbătînd cu pași

a rămas într-unul mai puțin avansat decît într-altul (fuga după un cămin căldut, după un loc de muncă în oraș etc.). Poate doar Năică să fie ca tip mai apropiat de tineretul zilelor noastre. Există o îmbătrînire prematură a eroilor acestui film, care se vede în gesturile și în fațetele lor.

Reflectarea actualității în filmele discutate este implicit legată de modul în care regizorii-realizatori cunosc și interpretează fațetele de viață. La primul film lucrat independent, Andrei Blaier (*A fost prietenul meu*) și Mircea Mureșan (*Partea ta de vînd*) au dovedit o percepere exactă a ritmurilor contemporane. Transfigurarea artistică este diferită în cele două filme. Andrei Blaier tind spre realismul poetic (viziunea asupra orașului, asupra muncii în ateliere, relația Matei—Ion). Mircea Mureșan — spre realismul de factură documentară (prezentarea șantierului în imagini de ansamblu foarte viguroase). Amîndoi regizorii servesc însă cu inventivitate, prin modalitatea de transpunere cinematografică aleasă, scenariul. Nu același lucru putem spune despre aportul adus de Mihai Bucur și Gabriel Barta, regizorii filmului *Cinci oameni la drum*. Realizatorii au ilustrat pe peliculă cu multă stîngăcie realitatea șantierului, înlocuind adesea elanurile colective cu simple prezentări nesemnifi-

Sebastian Papaiani (7), Ileana Cernat și Sebastian Papaiani (8) în „Partea ta de vînd”



mari drumul de la eu la noi. Și alte personaje ale celor două filme (Balaurul din *A fost prietenul meu* sau Dumitrache din *Partea ta de vînd*) au o evoluție firească, convingătoare. Există încă, în aceste filme, și personaje care se transformă prea brusc pentru ca schimbarea să fie acceptată de spectatorii (de pildă clounul Petrino din *A fost prietenul meu*). De asemenea, în *Partea ta de vînd* persistă modul schematic, didacticist de prezentare a comunistilor (mai ales a secretarului organizației de bază). O cu totul altă imagine ne-am putea face despre omul contemporan dacă ne-am mulțumi cu viziunea dată de filmul *Cinci oameni la drum*. Sărăcie sufletească, pasiuni limitate sau inexistente, o univalență profesională care este departe de muncitorul de azi. Deși cinci, eroii acestui film sînt foarte uniformizați, diferențele dintre ei fiind adesea nu de preocupări înaintate, ci de ceea ce

cative de oameni la lucru. Regizorii au accentuat în acest fel scăderile scenariului dînd o culoare ternă filmului.

La retrospectiva sumară făcută asupra citorva din filmele de actualitate produse în studioul „București” anul trecut, trebuie neapărat adăugată reacția pozitivă a publicului, atenția și căldura cu care a primit această producție ca *Partea ta de vînd* sau *A fost prietenul meu*.

Încrederea spectatorilor obligă însă!

Filmele discutate constituie doar puncte de start pentru marile opere cinematografice care să reflecte, cu promptitudine și în profunzime, tumultuoasa viață care ne înconjoară.

Așteptăm de la studioul „București” din ce în ce mai multe filme, realizate la un înalt nivel ideologic și artistic, care să vorbească spectatorilor despre multiplele aspecte ale actualității.

AI. RACOVICANU



federico fellini

ci
ne
ma

PROFIL



Amedeo Nazzari a reapărut pe ecranele noastre alături de Giulietta Massina în filmul „Noptile Cabiriei”

Un suris standard multiplicat pe zeci de clișee confecționatează mitul vedetei

Un moment de divertisment în „La Dolce Vita”

La 43 de ani Fellini este autorul cu cel puțin cinci filme de neuitat: *I Vitelloni* (1953), *La Strada* (1954), *Il Bidone* (1955), *Noptile Cabiriei* (1957) și *La Dolce Vita* (1960). Ele au zguduit pe rând milioane de spectatori și au oferit un material inepuizabil de discuție critică. Într-o conferință ținută la radio și consacrată lămuririi mobilurilor artei sale, Fellini arată că cea mai grea problemă pentru el a fost întotdeauna cum să încheie diferitele istorii înfățișate pe ecran. La *Noptile Cabiriei* a ezitat între trei sau patru finaluri.

Telul lui principal — arăta cu acest prilej — este să-l împiedice pe spectator de a ieși din sală mulțumit că lucrurile „se aranjează” plină la urmă, că-și poate înșela nevasta mai departe, că dintr-o minciună nu se dărimă lumea, că nu e singurul care învârtte mici afaceri necurate etc. Fellini mărturisea că vrea ca filmele sale să tulbure conștiințele, ca oamenii să plece de la ele frământați de întimplările urmărite pe ecran, ca acestea să-l obsedeze. E evident aici o preocupare pentru problemele morale. Fellini, sub influența măștii progresiste din țara sa, vede arta ca un factor social educativ de deosebită eficiență, pe linia demitizării vieții, a prezentării dilemelor ei, a cazurilor care pun în discuție o întregă formulă de existență. *I Vitelloni* e astfel drama inconștienței juvenile rezultate din parazitism

și deusolare. *Il Bidone* își îndreaptă toate reflectoarele asupra lașității și minciunii. *Noptile Cabiriei* ca și *La Strada* atrag atenția asupra laturilor tragice pe care le implică anumite forme de bovarism. Creația lui Fellini e o reacție feroce împotriva tentației naturaliste, susceptibile să împingă în impas neorealismul italian. O anumită sârcăie speculativă se ascundea fatal în preferința pentru prezentarea faptelor fără comentarii, în refuzul de a recurge la concursul imaginației și de a da mai multă expresivitate ideilor prin contraste vorbitoare, situații neobișnuite, momente cu valoare simbolică. De asemenea dimensiunea etică a existenței se reduce simțitor din cauza interesului slab arătat investigației psihologice. Fellini a păstrat gustul neorealismului pentru dramele oamenilor de rând. Filmele lui mențin mai departe „strada” în primul plan, cum o arată de altfel chiar titlul uneia din ele. Amintiți-vă episodul sfârșit din *Il Bidone* când escrocii care îmbracă o mască de cucernic e rugat în numele milei creștine să binecuvânteze fetita înfrimă a victimelor sale. Sau să ne gândim la înșipă povestea jalnică a Cabiriei, ori la felul cum e vîndută eroina din *La Strada* sfârșimătorului de lanțuri Zampanò.

Principala fidelitate a lui Fellini față de neorealism rezidă însă în luciditatea cu care el știe să vadă determinantele sociale dindărătul



Broderik Crawford, interpretul principal din filmul „Escrocii” (*Il Bidone*)



Două capete de expresie ale actriței Giulietta Massina în filmul „Noptile Cabiriei”





problemelor prin excelență etice atacate de filmele sale. Inconștient criminală a tinerilor din *I Vitelloni* e efectul unui stil de viață. Acești pierde-vară sînt băieți pe care grijele diferitelor familii mic-burghize, răceala sufletească din sinul lor, atmosfera de provizorat a anilor postbelici le-a imprimat dezaxarea manifestă în tot ce fac, blazarea, gustul pentru farse neroade, cruzimea lașității. Bovarisul *Cabiriei* exprimă o tragică nevoie de smulgere din murdărie, o sete de dragoste adevărată, totul însă la un nivel mizerabil, într-o conștiință mistificată și sortită să fie prin chiar felul cum pri-

vește lucrurile, iarăși și iarăși. Înselată și umilită. Problematika morală a eroilor din *La Strada*, lupta candorii puerile cu brutalitatea egoistă se desfășoară și ea într-un cadru social bine definit, lumea răătăitoare a saltimbancilor de bilci, cutot ce are ea ca mizerie, orgoliu stupid și miraj.

Dar la Fellini apare și ceva în plus, care lipsește din cinematografia neo-realistă. E patosul problematic de ordin moral. Filmele lui Fellini abordează aproape toate probleme ascuțite, dramatice, de conștiință. Autor al majorității scenariilor sale, cineastul italian invită mereu spectatorii

Cadru din „Escroci” (Il Bidone)



la o judecată asupra comportării eroilor. Veți spune, bine, dar spre aceasta tinde orice creator serios. Rossellini, Visconti, Zavattini, oare nu fac la fel? Da, dar arta lui Fellini începe de acolo de unde spectatorul, încercînd să emită această judecată, constată că i s-a părut la început foarte simplă, dar treptat se vedește extrem de dificilă. E vinovat „Il Bidone”? Firește, escrocul a găsit calea ca să folosească pînă și sentimentul autentic de milă încoțit în sufletul său pentru o nouă înșelăciune, li lipsește apoi chiar simțul de elementară corectitudine colegială, fiindcă încearcă să-și tragă pe sfoară complicită. Dar își iubeste cu adevărat fata, ar vrea să o vadă fericită, să o ferească de ferocitatea lumii lui. Ideea de a-și înșela partenerii la escrocherie are la rădăcină un act de o imensă miselie. Tragedia fetei infirme devine element în comedia milei. Dar „Il Bidone” nu o joacă oare cu un gînd nobil, altruist, să obțină astfel banii de care are nevoie fata lui? Iată că lucrurile apar într-o lumină mai complicată. Ca să îndeplinească un act de alecțiune reală, părintească, și oarecum de răscumpărare morală, personajul se simte împins să recurgă la o supremă ticăloșie. Eroii lui Fellini nu sînt categoric răi și buni. Bruta din *La Strada* se căiește și, chinuit de remușcări, se zvrcolește ca un vierme în nisip, la malul mării. Chiar criminalul care plănuește să o ucidă și să o jefuiască pe *Cabiriea* e cuprins de spaimă atunci cînd trebuie să treacă la fapte și fuge, smulgîndu-i doar poșeta. În *La Dolce Vita* eroiul principal are tot timpul sentimentul zădărnicei existenței pe care o duce, ar vrea să scape de inerta ei absurdă, dar nu găsește forța necesară. Rezultă de aici că Fellini îi absolvă pe vinovați, că șterge orice linie despărțitoare între victime și călăi? Nicidecum! Sentințele lui sînt răspicite și au o severitate consistorială. Ce e altceva finalul din *La Dolce Vita*: dimineața neiertătoare pe plajă și grupul dezabuzat de cheflui cu trăsăturile descompuse aglîndu-se jalnic în jurul monstrului marin aruncat pe tîrm? Dar Fellini caută, ca Dostoievski, fărîma de omenie care se mai păstrează chiar în sufletele cele mai decăzute. Critica lui se ridică de la individ la mediu, la clasă și societate, făcînd să apară tragismul determinărilor obiective, dar nediminuîndu totuși răspunderea personală. Jucul acesta al inertiilor sociale și al vointelor individuale dă măreție unui film ca *La Dolce Vita*. Cronica disperării nocturnilor care încearcă zadarnic să ucidă o plictisită izvoită din parazitism se transformă treptat într-o frescă apocaliptică. Fellini înfățișează pe ecran cum o lume agonice își trăiește prezentimentul sfîrșitului. Totul dobîndește amploare epică și tragism, pentru că apare limpede cum nici individii cu anumite calități sufletești nu se pot salva dacă nu se rup de o asemenea mediu. Am pronunțat mai înainte numele lui Dostoievski, nu fără rost. Cred că o componentă esențială a originalității lui Fellini vine din această filiație. Pentru înția oară cîteva observații fundamentale făcute de genialul romanțier rus asupra sufletului omeneșc sînt aplicate într-o lume pe care prejudecățile ne-au obișnuit să o socotim, prin claritate mediteraneană și vioiciune meridională, străină de orice neguri ale conștiinței. Realismul lui Fellini scoate la iveală ce fond de întineric de temeri, de răscuciri dureroase se ascunde sub locvinitatea și impulsivitatea italiană. În fond — arăta el — tarele societății zgrăvite altădată de Dostoievski generează peste tot efecte similare. Alaiul surprinzător între neastîmpărul sudic, temperamentul focos, ușor iritabil, dispus la exteriorizări

violente și fondul de misticism catolic, întunecat, apăsător, gata să ia formele de isterie colectivă a procesiunilor din *La Strada*, *Napilde Cabiriei* sau *La Dolce Vita* Împrumută artei lui Fellini o notă distinctă foarte pronunțată. Regizorul italian posedă și un stil foarte propriu de a încorpora diverse motive miraculoase în realitatea zilnică. În genere aceasta se face iarăși realist. Minunea e desacralizată, i se arată fața omenească (îngerul din *La Dolce Vita* e o fată de la țară) și chiar derizorie (cel din *La Strada* e un tînar saltimbanc arierat și aripile lui sînt din mușcava acoperită cu poleială). O anumită influență spiritualistă, poate chiar catolică, se resimte cîteodată în filmele lui Fellini. Acolo unde judecata critică se oprește, refuză să meargă mai departe pentru că ar ajunge la concluzii prea radicale, își caută suportul într-un soi de umanism vag de coloratură creștină. Trece cîteodată ca o fantomă prin fața obiectivului ideea grației divine, sugerate prin simboluri ale miracolului și mai ales ale ingenuității infantile. Spiritele simple sînt chemate să joace un astfel de rol în *La Strada* sau *Napilde Cabiriei*. Ar mai fi multe de spus în legătură cu obsesiile lui Fellini (publicitatea, roiiul reporterilor fotografici atrași ca muștele de cadavre, formele de egoism ale alecțiilor, legăturile amoroase bazate pe reciprocă devorare), hîrtia nesuporțînd însă atîtea, pe altădată.

OV. S. CROMĂLNICEANU



Yvonne Furneaux apăruse în cîteva roluri modeste pe platourile pariziene cînd Fellini i-a încredințat unul din rolurile principale ale filmului *La Dolce Vita*, rol care i-a atras o mare popularitate. Stabilită după acest succes la Roma, tînăra actriță este distribuită de pe acum în mal multe filme ale studioulor italiene.



Soții Olivier: Joan Plowright și Laurence Olivier susțin în filmul „Cabotinelul” rolurile principale

Laurence Olivier

ÎN „CABOTINUL”

ci
ne
ma

CARNET

Vise și adolescență

Numai un mare actor putea crea profilul unui confrate al său lipsit de talent. Numai un maestru al scenei de talia lui Laurence Olivier se încumeta să joace — și să realizeze cu atîta firesc, naturalețe — rolul unui cabotin. Că eroul lui Osborne a fost creat pe măsura desăvîrșitului interpret al lui Hamlet, ori că Sir Laurence l-a înălțat din canoanele dramaturgiei spre adevărul de viață vibrant, aproape palpabil în iluzia ecranului transparent, nu mai interesează. Rămîne faptul artistic care va fi — probabil — confirmat în istoria cinematografului contemporan, culme interpretativă a unui artist în deplină maturitate a creației.

În piesa lui John Osborne ecranizată de Tony Richardson (regizorul englez care a obținut cu *Gustul mierii* o apreciere unanimă), circula un lumpen artistic, tragic în ambele sale ipostaze: doza de inconștiență comodă, de fapt voită, a bătrînului comper Archie Rice, atașat de music-hall-ul ce nu mai are aderență la publicul modern; și lucidă înțelegere a declinului genului, luciditate de care dă dovadă cel mai tînăr Rice, incapabil însă de a se sustrage acestei lumi de care e legată activitatea a trei generații din familia Rice.

Dar drama lui Archie Rice, actor ratat, tristă figură a veseliei forțate, nu se explică prin spiritele sale lamentabile care nu mai „merg” la publicul contemporan, cît mai ales prin faptul că bătrînul clown din antracte n-a reușit nicicînd pe scenă să fie el însuși, autentic ca om și ca artist. „Cîndva — mărturisește comediantul, am ascultat o negresă cîntînd un cîntec simplu. Și era atîta adevăr în strigătul ei spontan, încît

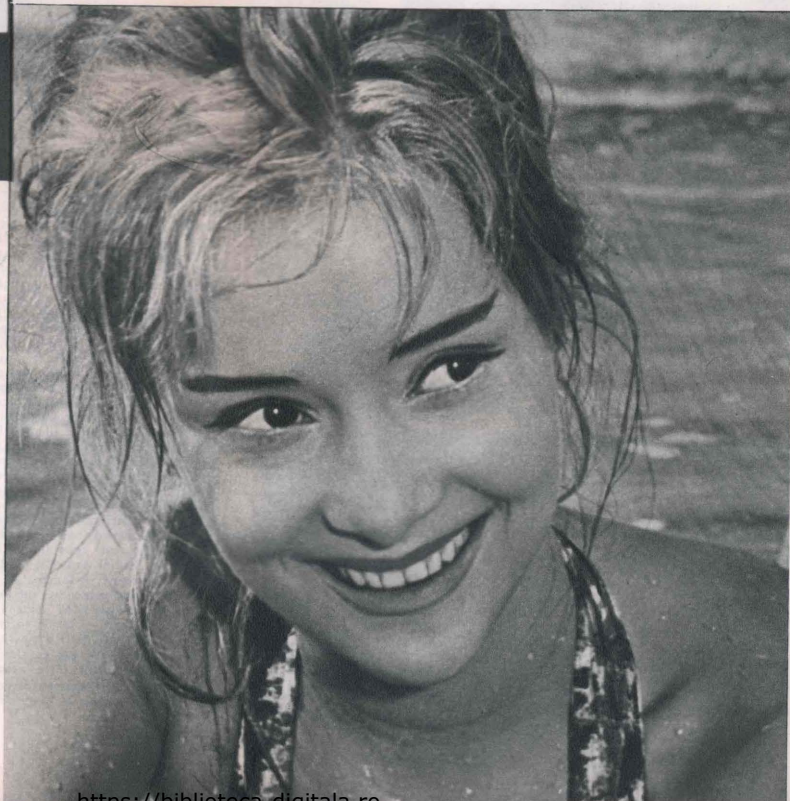
m-am cutremurat. Eu nu am reușit niciodată în cariera mea să scot un singur strigăt sincer ca acela.”

Dramaturgul Osborne și cineastul Richardson elaborează adevărul general al operei lor despre relația artist-artă, artist-societate.

Laurence Olivier îl particularizează într-un monolog magistral interpretat (acele monologuri specifice lui, aproape înfricoșătoare pentru public, cînd gîndul rostit de actor cu voce tare sau strivit într-un gest fin, materializat doar printr-o expresie concentrată a ochilor, imperceptibilă mișcare a buzelor, te aduce în intimitatea conștiinței eroului; amintiri-vă de Hamlet ori ceasul sinistrei spovedanii a singerosului Richard!).

Actorul face sensibil adevărul cuprins în personajul său: Rice „artistul” e ratat pentru că nu are talent și — mai ales — pentru că nu crede în nimic, pentru că se vinde cu aceeași ușurință unei firme publicitare care îi cere un ridicol comperaj la un concurs de searbede frumuseți provinciale, ori parvenitului ce-i finanțează un spectacol în schimbul lansării în teatru a fiicei sale lipsită de aptitudini. De fapt Rice n-are nobletea profesiunii și de aici degradarea lui ca om și ca artist. Cît de profund sugerează toată această condiționare socială și etică a artei interpretul complicatului personaj osbornian! Virtuozitatea jocului lui Olivier face ca toate concluziile cazului Rice să fie implicate în structura intimă (atît de complexă!) a personajului. Structură condiționată la rîndul său de societatea conformistă britanică în mijlocul căreia trăiește comediantul. Ce amestec de josnicie

Ludmila Marcenko interpretează în acest film rolul fermecătoarei Galka pornită să „cucerască” viața



și licăr de umanism, de cabotinism și sinceritate cutremurătoare coexistă în masca lamentabilului produs al societății burgheze, acest tragic „mixtum compositum” uman. De altfel ori pe parcursul ciudatului film al lui Richardson (care ne amintește ca atmosferă, personaje, denunțare critică a mediului corupt, o altă interesantă ecranizare după Osborne *Uită-te înapoi cu mine*), Laurence Olivier ne face să ne jenăm de ridicolul, penibilul acestui individ laș, egoist, care nu înțelege sau nu vrea să înțeleagă nimic din ceea ce îl înconjoară și trăiește într-o permanentă amăgire, disperată încercare de întîrziere a vârstei. El ignoră în același timp drama soției, victimă a disprețului său și războiul colonialist absurd care îi ucide fiul, sau entuziasmul copilăresc, generos al bătrînului tată, pe care îl sacrifică aducîndu-l la 80 de ani pe scenă spre a se salva de faliment.

În momentul deplinei sincerități a personajului, cînd cabotinel își leapădă masca, rămînînd cu acel obraz descompus, din care viața s-a scurs lăsînd doar niște orbite imense, cadaverice și ochi ce și-au pierdut expresia omenească, Olivier e cutremurător. E momentul în care actorul lucid își consideră vehement critic, în fața spectatorului, personajul ce-i merită oprobiul. O face cu minie, în numele artei ce trebuie apărată de cabotinism și cu durere, în numele umanității ce trebuie apărată de o astfel de degradare.

Alice MĂNOIU

O clipă de luciditate înaltea prăbușirii,



Cu Alik, Iurka și Dimka, cei trei eroi ai filmului sovietic *Sălut, viață!* s-a întîmplat un lucru firesc: au crescut. După ultimul examen a venit și vacanța mare. Curtea liniștită, pitoreasca ulicioară Barcelonă în care și-au petrecut copilăria, devine pe neașteptate strîmtă, învechită. Și se naște un dor irezistibil, o nerăbdare de a trăi, de a lua viața în piept... În exuberanța lor, li se pare că noțiunile de independență și nonconformism sînt invențiile lor exclusive și, aștăui de a mai învăța de la alții viața”, o pornesc să trăiască „o viață intensă”.

Așadar, Alik, tînărul poet care nu se închină decît artei moderniste, Iurka cel pasionat exclusiv de sport, Dimka, înflăcăratul amator de muzică de jazz și nedespărțita lor prietenă Galka, cea care se visează artistă de cinema, au hotărît să ridice ancora... Căsușile de mină, discurile, cărțile, totul se preface în bani și... adio Moscova! În timp ce mii de tineri entuziaști se îndreaptă spre răsărit, să înalte șantiere în Siberia sau să desțenească stepele Asiei Centrale, „exploratorii” noștri derbăc pe... o plajă elegantă de la tîrmurile Baltice. În primele zile, independența are un gust amărît. Din plăcuta euforie a „libertății” îi trezește însă un amănunt cît se poate de prozaic: banii s-au terminat!

De la primii pași li se impune o realitate pe care au respins-o inițial: încep să priceapă că nu pot trăi singuri, ca niște „robinsoni”, că au nevoie de oameni, de societate. Doar că și aici trebuie să știi să alegi. Prietenia oferită de un grup de pescari estonieni nu li se pare interesantă. Se simt mai curînd atrași de amăgitoare „amabilitate” a unor așa-zisi „oameni de viață” și iată-i curînd pe cale să cadă în mrejele unor alacărști.

Asprele încercări ale vieții le vor fi de aci înainte dăscălii: bucuriile dragostei și sfîșierile dezamăgirii, dezgustul în fața ticăloșiei și descoperirea autenticei prietenii, dar mai ales munca, bărbăteasca frăție a celor ce creează bunurile acestei lumi. Și atunci cînd, după cîteva săptămîni de instructive experințe la Tallin și într-un colhoz de pescari, la capătul celor dintîi veri trăite departe de casă, tinerii se întorc în curtea din ulicioara Barcelona, viitorul lor nu mai inspiră înjurătoare. Din călătoria spre tîrmuri necunoscute, prietenii noștri s-au întors cu un nou fel de a în-

telege viața. Același, de fapt, pe care — din teribilism — refuzau cîndva să și-l însușească.

Ecranizînd romanul lui Aksionov „Biletul instalat”, regizorul Aleksandr Zarhi a efectuat pe parcursul realizării o binevenită deplasare a ponderii subiectului, de pe linia relațiilor dintre cei doi frați, pe aceea mai amplă a „întîlnirii tinerilor cu viața”. În felul acesta, povestea lor a căpătat pe ecran o eficiență artistică sporită, dezvăluind absurditatea încercării celor trei de a trăi în afara societății, de a refuza să învețe de la cei din jur.

În interpretarea talentatului actor Aleksandr Zbruev, Dimka polarizează cea mai mare parte a interesului spectatorilor. Este zguduitor jucat scena explicației cu Galka. Mult farmec se desprinde și din figura lui Alik, interpretat de Oleg Dal. Bravada lui comică, crusta de cinism verbal se topește cînd viața îi oferă mai prețioase obiecte de admirație decît scîlîmbăielile formaliste și eroul se dezvăluie așa cum îi e adevărata ființă: curat și atent la tot ce e în jur, capabil să simtă frumosul și — la rîndul său — să-l creeze. Impresionant e momentul în care Alik, admiratorul „exclusiv” al lui Duke Ellington și Le Corbusier, ascultă copleșit, la picioarele unei clădiri medievale, acorduri de orgă, avînd revelația măreției lui Johann Sebastian Bach. Realizată cu un discret umor, secvența în care scepticul și „atotștiutorul” Alik primește cu emoție și respect îndrumările de o părintescă severitate ale unui artist vîrstnic, este semnificativă pentru mesajul întregului film.

Ca o prezență captivantă apare ambianța, strălucit evocată de regizorul Zarhi împreună cu operatorul Anatoli Petrișki. Pitorescului desuet al uliței Barcelonă îi „răspunde” aspra poezie a șantierului pe care, la întoarcerea din călătorie, „exploratorii noului” îl găsesc pe locul vechii case părintești. Apoi profilul original și plin de contraste al orașului Tallin cu clădirile sale medievale și cu arhitectura ultramodernă, cu stadionul fremătînd de lume și cu aburul zoriilor în care se conturează lungi șiruri de oameni în drum spre uzine.

Și poate că dacă regizorul i-ar fi permis spectatorului să zăbovescă mai îndelung în acest peisaj, procesul de maturizare al eroilor n-ar fi avut acel caracter sumar care scade din eficiența filmului.

Ana ROMAN



Doi dintre „robinsonii” porniți să „cucerească” viața



o coproducție romino-franceză

CODIN



Un film de Henri Colpi, după romanul lui Panait Istrati. Scenariul: Henri Colpi. Adaptarea: Yves Jamiaque, Dumitru Carabă, Henri Colpi. Dialogurile: Yves Jamiaque, Dumitru Carabă. Imaginea: Marcel Weiss și Adolphe Charlet. Muzica: Theodor Grigoriu. Cindecule: Theodor Grigoriu și Henri Colpi. Scenografia: Marcel Bogos. În rolurile principale: Alexandru Platon (Codin), Françoise Brion (Irina), Nelly Borgeaud (Joia), Germaine Kerjean (Anastasia), Maurice Sarfati (Alexe), Răzvan Petrescu (Adrian).



1900 în Comarața, cel mai sărac și cel mai urgisit cartier din Braila, locuiesc și Adrian Zografi împreună cu Joia, mama sa — o văduvă spalătoreasă.



Primul om pe care Adrian îl cunoaște aici este Codin. Hamal în port, Codin a sosit nu de mult de la ocean, unde a stat zece ani pentru omor.



În circuma Anghelinel, Adrian își largăște cunoștințele. Aici, Codin își petrece cele mai multe din ceasurile libere împreună cu Irina, iubita sa, și cu Alexe, prietenul său.



În circuma Anghelinel nu se petrec numai lucruri vesele. Anton, un vâtaf din port, vrea să-l ucidă pe Alexe. Dacă Adrian n-ar interveni, Anton ar muri de mîna lui Codin.

CANNES XVI·CANNES



Însotindu-și într-o zi prietenul în port, micul Adrian vede cu ce preț greu își plătesc hamalii piine, Simpatia sa pentru Codin crește



Codin îi arată lui Adrian lumea minunată a bălții. Aici, cei doi își jură prietenie pînă la moarte. Dar zilele frumoase ale prieteniei lor sînt pe sfîrșite.



În oraș, a izbucnit o epidemie de holeră. Zi și noapte, fără întrerupere, furgoanele negre cară în gropile comune cadavrele celor uciși de holeră



Circuma Anghelinei este acum aproape goală. După ce se convinge că a fost trădat, Codin îl omoară pe Alexe și fuge în băltă să trăiască singur.



Riscind să se contamineze, Codin o salvează de la moarte pe Joita, mama lui Adrian. Nu după mult timp însă, Codin află că fusese trădat. Irina îl înșelase cu Alexe, prietenul său.



După citeva luni, se reîntoarce, dorind să trăiască printre oameni: „Acum totul o să fie bine, o să se schimbe. Tot timpul m-am gîndit la voi, numai la voi”.



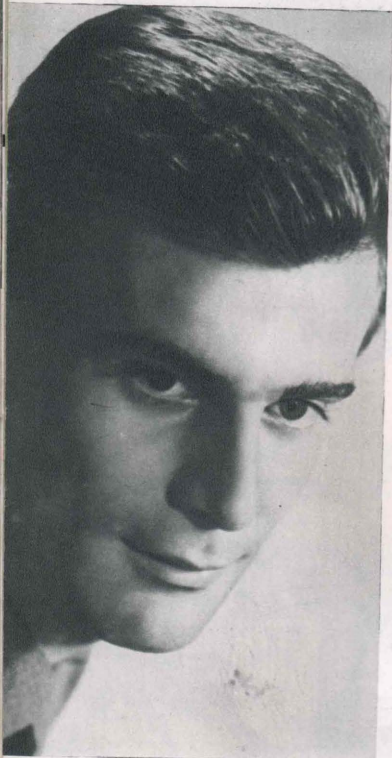
Adrian și Joita au rămas singuri. Obosit, Codin a plecat să se culce. Deodată, se aude un răcnet înspăimîntător, ca de moarte.



Anastasia, mama lui Codin, o bătrîna bogată și hîrăreată, îi păstra fiului o ură turbată. Răzbunarea ei e cruntă.

ES XVI·CANNES XVI

Se filmează „STRĂINUL“



După „Dincolo de brazi”, realizat în colaborare cu Mircea Drăgan, „Darclee” și „Celebrul 702”, regizorul Mihai Iacob lucrează la al patrulea film de lung metraj — ecranizarea cunoscutului roman al lui Titus Popovici „Străinul”

Mihai Iacob susține că *Străinul* va fi pentru el un film determinativ. Pretinde că abia după turnarea scenariului lui Titus Popovici să-i fie judecată activitatea cinematografică.

— Și celelalte filme? Le renegeți?

— Nu. Dar nici unul nu-mi era atât de apropiat, cu un mediu atât de familiar. *Darclee* era mai mult operă filmată. *Celebrul 702*, teatru filmat.

— N-aveți impresia că v-ați bazat atunci pe o părere greșită în legătură cu ecranizarea (părere exprimată de dumneavoastră în presă)? V-ați convins acum că o operă literară nu suportă „transpunerea” într-un alt limbaj artistic fără a-și pierde unitatea, armonia?

— După prima variantă a scenariului „*Străinul*” am înțeles mai bine. Tot ce încercasem eu singur să „adaptez”, cinematografic, din romanul lui Titus Popovici, păstrând episoadele cărții, a trebuit transformat, rescris. Nu numai forma trebuia modificată, ci însuși conținutul. Așa a procedat scenaristul — poate părea paradoxal — dar numai refăcând totul, inventând situații noi, trându-le pe cele vechi în alt mod (cum spunem noi „cinematografic”) el a rămas fidel față de roman.

— O fidelitate de fond, s-ar înțelege.

— Nu se poate despărți fondul de formă. Dacă vrei să ecranizezi, atunci trebuie să scrii din nou pentru ecran. Când face film, Titus Popovici nu are orgoliul cuvintului tipărit. De aceea adaptările cărților sale („*Setea*”, „*Străinul*”) sînt opere originale, concepute special pentru cea de a șaptea artă.

— Inițiativa ecranizării „*Străinului*” vă aparține?

— Într-un fel. Mi-a plăcut mult romanul și l-am convins pe autor să-l transpunem pe ecran. Acum, în fața scenariului, sînt pe deplin sigur că „va fi film”. Avînd deprinderea

— și mai ales „harul” genului — el a transformat totul, a rescris în funcție de necesitățile ecranului, încît pot spune că aproape nu există scenvență „ca în carte”. Relația Lucian — Andrei, de pildă (centrul de greutate al narațiunii cinematografice), a fost modificată substanțial. Față de prietenul său, Andrei Sabin se definește acum, aproape exclusiv, în acțiune. Drumurile prietenilor aparținînd unor clase diferite se despart mai devreme și categoric. În finalul filmului, băiatul avocatului Varga privește de sus, de la fereastră, cu dispreț, cu ură chiar, manifestația populară la care participă cu însuflirei fostul său prieten Andrei. Alături de Lucian Varga rămîne Sonia, incapabilă de a se rupe de clasa sa, cu toate că-l iubește pe Andrei.

— Un final modificat față de carte, în a cărei acțiune Sonia și Andrei se regăsesc.

— Da. Asemenea ființe se despart foarte greu de comoditatea, de convenționalismul traiului lor. Sonia nu înțelege evenimentele istorice, se teme de tumultul lor, ea încearcă să găsească lîngă Lucian iluzia stabilității pe care nu i-a dat-o Andrei. În realitate, Andrei e cel care și-a găsit echilibrul, alăturîndu-se, firesc, luptei clasei muncitoare. Filmul trebuie să tragă energic concluziile cărții, să fie — dacă vreți — un epilog al ei, scris după cîțiva ani de autorul matur.

— Aceasta se referă și la celelalte personaje ale romanului? La ambianța generală?

— Da. Noi ne-am concentrat pe raporturile celor trei prieteni din generația lui Andrei Sabin. Cei cinstiți și curajoși, oamenii de acțiune se alătură deschis revoluției. Celălalt, șovăielnicul, înșingurîții ca Lucian Varga rămîn izolați, dacă nu chiar dușmani activi ai revoluției.

— Aveți în vedere o anumite tratare artistică a temei?

— Sînt împotriva preconcepțiilor și a formulelor forțat originale, pentru că ele se perimează repede, fiind mai mult o „modă” decît un mijloc viu de expresie. Literatura lui Titus Popovici oferă un material uman bogat, cu adevărat original. Și foarte multe amănunțuri despre frămîntată epocă istorică din preajma insurecției populare, care ne este extrem de cunoscută. Și nu numai din cărți. Am trăit acei ani în atmosfera descrisă atât de sugestiv de scriitor, în orașele ardelenesti, printre oameni ca Sabin, Ștefan, Varga sau Potra. La Arad, unde am făcut cîteva prospecții înaintea filmărilor, am găsit liceul descris în carte cu culorile sale păstrînd încă ceva din răceala care i-a întunecat adolescența lui Andrei Sabin. Vom filma totul, cum se spune, „pe viu”.

— În sfîrșit, după cele două filme realizate aproape în întregime pe platou, o ieșire în decoruri exterioare...

— Cît mai largă! Planul doi va trebui să joace aici un rol important. Voi avea grijă întotdeauna ca personajul filmat să se proiecteze pe un fundal animat, dinamic, față de care eroul să-și definească poziția. E o chestiune de caracterizare, de comentare cinematografică.

— Iată deci o concepție.

— Mai degrabă o atitudine față de materialul literar, o intenție, dacă vreți. Dar nu „preconcepție”.

— Aveți și alte intenții de acest fel?

— O dorință. Să reușim să dăm spectatorului posibilitatea unei acomodări firești, neforțate cu întîmplările, cu oamenii. De aceea, vom evita artificii care îngreunează perceperea. Ne dorim, eu și întreaga echipă, un film simplu în care să nu se simtă efortul creației. Ci doar rezultatul ei.

ecranizări



rominești

În istoria dezvoltării cinematografiei, apare din când în când falsa dispută dintre partizanii scenariului bazat pe o operă literară și cei care susțin necesitatea ca filmul să se elibereze definitiv de literatură ca de o tutelă umilitoare. Povestirea cinematografică, spun ei, trebuie să fie concepută anume pentru filmul care se realizează și să aibă caracterul de unicitate. Scenariul nu e ca piesa de teatru care poate fi pusă în scenă de mai mulți regizori, în diverse moduri și după felurite formule.

Argumentele fiecărei poziții sînt în același timp adevărate și false.

Este perfect adevărat, de pildă, că scenariile lui Charlie Chaplin sau ale suedezului Ingmar Bergman, concepute sau scrise în cea mai mare parte de ei înșiși, n-au fost și nici nu vor fi reluate de vreun alt realizator.

Dar nu e mai puțin adevărat că povestirea lui Dostoievski „Nopti albe”, care poate fi considerată și ca un excelent scenariu de film, a prilejuit două

opere cinematografice de valoare, realizate de Ivan Pirliev și de Luchino Visconti, fiecare rămînînd totodată fidel spiritului operei literare, dar și stilului său personal.

Soluția a stat și va sta întotdeauna în mîna regizorului care se poate dovedi un corect ilustrator al operei ecranizate sau un recreator al ei cu mijloacele artei filmului. Montaua lui Alexei Batalov sau Hamlet al lui Laurence Olivier reprezintă perfecte corespondențe cinematografice ale operelor literare inițiale. Dar, în același timp, Fleming cu *Pe oripile vîntului* și King Vidor cu *Război și pace* au dat tipul de onestă și mediocră retranspunere căreia îi lipsește amprenta personalității artistice a realizatorului.

Pentru spectatorul care vede *Al 41-lea* de Ciuhrai sau *La Dolce Vita* al lui Fellini, problema dacă ele pleacă sau nu de la opere literare este secundară. Calitatea filmelor anulează falsa dispută.

Cînd filmul reușește să aibă o certă individualitate artistică, el este considerat în unitatea lui

organică și nu în legătură cu sursa de inspirație a anecdotei. S-a ajuns chiar ca anumiți realizatori, cum ar fi Tarkovski ori Antonioni, să fie socotiți adevărați poeți sau romancieri care, în loc să se exprime prin scris, se exprimă prin intermediul aparatului de filmare, devenit la fel de sensibil și capabil de a transmite idei și nuanțe ca orice altă unealtă de creație artistică.

La noi cel mai solicitat scriitor a fost I.L. Caragiale, de la nuvela „Păcat”, ecranizată, în 1924, de Jean Mihail și pînă la „Telegrame” care a însemnat pentru dramaturgul Mircea Ștefănescu și pentru regizorii Naghi—Miheles punctul de plecare al unei comedii în stil caragialesc.

Apărent, nimic mai ușor pentru filmul românesc decît să se adreseze acestui scriitor a cărui operă e atât de populară. În plus, există o pleiadă întregă de actori de teatru care, decenii de-a rîndul, au făcut să re trăiască personajele comediilor și Momentelor sale, după cum există încă vie tradiția indicațiilor și a punctului de vedere al autorului asupra tipurilor și a situațiilor pe care le-a creat.

Adevărul este însă că prin însuși stilul său atât de precis și de original acest scriitor creează unele dificultăți în găsirea corespondențelor filmice, ca și Sadoveanu de pildă. Ei prezintă permanent riscul pentru regizor de a se mentine numai în limita naratiunii, sau dacă se încearcă găsirea unor corespondențe de stil, ca în cazul lui Caragiale, să se rețină numai o anumită mecanică a efectelor de comedie.

Jean Georgescu, mi se pare, a făcut cel mai mult în sensul găsirii unui limbaj cinematografic care, depărtîndu-se de ilustrarea onestă, să parvină la o remodelare a materialului în funcție de mijloacele de expresie ale noii arte. Ne referim în special la ecranizarea „Noptii furtunoase” realizată cu două decenii în urmă.

Colea Răutu în „Desfășurarea” (Paul Călinescu, 1954)



Transpunînd pe ecran nuvela lui Slavici „Moara cu noroc”, regizorul Victor Iliu a dovedit nu numai o precisă intuiție în alegerea materialului celui mai bun și mai realist film al său, dar și siguranță în ocultarea oricărei procedee sau modalități artistice făcătoare.

Pe aceeași linie a unui realism viguros se înscrie și filmul lui Mircea Drăgan. Setea. Inclinat către filme epice, Mircea Drăgan a găsit în paginile romanului lui Titus Popovici un excelent material pentru filmul pe care l-a realizat cu o mîină sigură, atît în ceea ce privește fresca socială cît și conturarea unor caractere puternice. Dramatismul intens al povestirii se îmbină cu urmărirea minuțioasă a comportamentului fiecărui personaj al filmului.

Filmul *Desfășurarea*, al regizorului Paul Călinescu, reprezintă o valoroasă retranspunere cinematografică a nuvelei cu același nume de Marin Preda. Filmul se evidențiază prin narațiune concisă și printr-o valoroasă realizare actoricească. Debutant în acest film, Colea Răutu a izbutit să creeze unul din primele personaje viabile, de mare autenticitate, în filmul românesc.

Moara cu noroc, *Setea* și *Desfășurarea*, cele mai izbutite ecranizări de pînă acum, sînt poate doar un prim pas al apropierii dintre carte și ecran. Dacă în cei 50 de ani de existență, filmul românesc s-a adresat adeseori literaturii, nu totdeauna au fost alese din opera unui scriitor lucrările sale cele mai reprezentative. „Baltagul” lui Mihail Sadoveanu, „Ion” și „Răscoală”, marile romane ale lui Rebreanu, nu au fost incluse peisajului filmului românesc. Promisiuni de apropiere de universul lui Sadoveanu și al lui Rebreanu le reprezintă filmele în pregătire *Neamul Șoimăreștilor* și *Pădurea spînzuraților*.

Etapă parcursă pînă acum și realizările existente reprezintă cert o experiență utilă dezvoltării cinematografiei noastre.

Marius TEODORESCU

G.Barton în „Moara cu noroc” (Victor Iliu, 1956)



Radu Beligan în „O noapte furtunoasă” (Jean Georgescu, 1942)





Teri Torday, eleva la Școala de artă dramatică și cinematografie din Budapesta, a debutat ca protagonistă a filmului O duminică ploioasă în regia experimentatului Martin Keleti. Debutul a fost remarcat de presa cinematografică maghiară ca deosebit de promițător.



În fața imaginii unui din-
tre eroii operei de debut a
regizorului Pier Paolo Pa-
solini: Accattone. Alături
de Mama Roma și mai ales
de episodul Ospățul, pentru
care scriitorul și cineastul
progresist a fost condamnat
de justiția burgheză, Pa-
solini realizează un tablou dra-
matic al Italiei de azi.



Studiourile americane pre-
gătesc o nouă și spectaculoa-
să superproducție: Căderea
imperiului roman (regia
Anthony Mann).
Producătorii și-au asigurat
în distribuție nume ră-
sunătoare: Sophia Loren,
Mel Ferrer, James Mason.

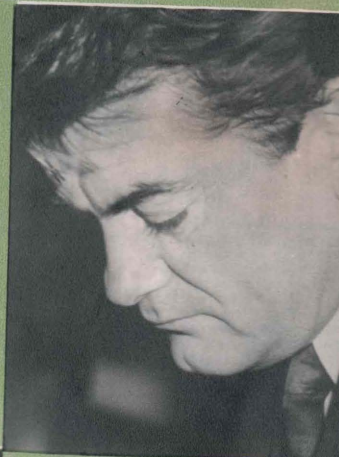


Actrița Sophie M'Bali, interpretă a
filmului Konga Yo. Ea apare în acest
film alături de Nicole Courcel, cunoscută
spectatorilor noștri din Tata, mama, bona
și eu, precum și din Omul trece prin zid.

Fernandel a călcat regulile de circu-
lație! Nicidecum. E vorba de unul din
noile sale filme, în care popularul actor
de comedie joacă rolul unui șofer de
autocamion.



Ecranizarea cunoscutului roman „Tu-
tunul” de Dimităr Dimov, datorată re-
gizorului Nikolai Korabov, se bucură
de o distribuție cuprinzând valoroși
interpreți ai scenei bulgare. Fotografia
noastră prezintă pe Nevena Kokanova
în rolul Irinei și Wolfgang Langhof
(von Haier) într-un moment din impor-
tanta realizare prezentată cu succes
pe ecranele R.P. Bulgare



Soraya, fosta împăd-
teasă a Iranului, divorțată
de șahul „Tronului pănu-
lui” fiindcă nu i-a dăruit nici
un moștenitor, e pe cale să
devină „vedetă” a filmului
italian.

În legătură cu lansarea
noulor vedete, marea actriță
franceză Michèle Morgan,
a spus cu prilejul unui
interviu:

— Ce cred despre Sara-
ya? O afacere bună pentru
domnul producător. Dacă
după aceea reușește să și
joace, cu atât mai bine
pentru ea. Dar credeți că
Soraya va avea nevoie de
platoau ca să devină actri-
ță?



ci
ne
ma

SECVENȚE

Foto Dan GRIGORESCU

Pentru cît timp, nu se știe, Jean Marais a
părăsit spada și veșmintele cavaleresti
pentru impermeabilul gri al unui personaj
misterios din Onorabilul Stanislas, în
regia lui Jean-Charles Dudrumet, o come-
die politistă.

Jean Marais pare satisfăcut de noul său
rol. „Am o slăbiciune pentru filmele de
epocă, dar și comediele politiste mă atrag.
De data aceasta voi avea șansa de a o
reîntîlni pe Geneviève Page cu care am
realizat în 1957 O dragoste de buzunar”.



Din fotografia aceasta zîmbește
trist una din cele mai mari trădănie
ale ecranului, gloria Hollywoodului,
celebra actriță Bette Davis. Imaginea
pe care o aveți în față a fost luată
de un reporter american la banchetul
inaugural al unui nou restaurant
din Hollywood, unde au fost invitați
veterani ai filmului.

în vizită la cinema

Te asigurăm, cititorule, că nu e de loc ușor să obții o întâlnire cu Irina Petrescu. E la fel de greu să-l întâlnești pe Florin Piersic... O convorbire cu amândoi e o performanță rară... Spectacole, repetiții, vizionări de filme și — bineînțeles — reporteri. Irina e studentă în anul IV al Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”. Florin este actor la Teatrul Național „I. L. Caragiale”. În câteva seri din săptămână pe scena sălii de teatru a institutului, adevărat teatru de buzunar, Irina îmbracă veșmintul alb al Ifigeniei (în „Ifigenia în Aulida” de Euripide). În câteva seri ale săptămânii, Florin e Orfeu (în „Orfeu în infern” de Tennessee Williams).

Și așa, într-una din serile trecute, Ifigenia și Orfeu au trecut pragul redacției noastre. La început oaspeții au fost destul de timizi. Se așteptau la un interviu cu date complicate, la o listă copioasă de întrebări.

— Care sînt întrebările la care trebuie să răspundem?

Li s-a înmănat o filă de hirtie. Nescrisă... Am vrut să încercăm o mică abateri de la ritualul obișnuit. Am preferat o discuție tinerească, cu păreri exprimate decise, adesea contradictorii, cu „aprinderi” și cu concluzii formulate firesc, cu glas tare. S-a vorbit cu precădere despre film și eroii noștri au căutat să ne convingă stăruitor că totul a fost obișnuit în „cariera” lor, că drumul spre împlinire al unui tânăr talentat este, în țara noastră, limpede, că i se oferă condiții prielnice pentru afirmare...

FLORIN (ridicîndu-se în picioare și străbătînd cu pași mari încăperea): — Debutul meu? Simplu: Eram student în anul IV la IATC. Jucam pe scena Institutului în „Peer Gynt”. Cinea m-a văzut și i-a propus regizorului francez Louis Daquin, care făcea film cu o echipă română Cuiuină Bădănuțului, să-mi încredințeze un rol. Ce nopți au urmat... Emoții și, mai ales repetiții pe texte imaginare... Pe urmă am filmat cuprins de o fericire pe care n-o încercasem niciodată. Lumina reflectoarelor, repetarea obsesivă, pînă la proba cea mai bună, a unor scene, oboseala dulce pe care mi-o dădea voluptatea muncii adevărate, totul m-a cucerit. Apoi, spre uimirea mea, am fost trimis la Cannes împreună cu delegația română la Festivalul internațional al filmului. Să vă spun... Aici l-am „scos” din replică pe Florin. Am asediat-o cu cel puțin o duzină de întrebări pe Irina, care se scotea probabil ferită de orice „primejdii”, ascunzîndu-se dincolo de garoalele albe, de o grație somnolentă, care împodobeau masa (de loc rotundă) în jurul căreia ne-am strîns.

IRINA: Eu n-am vrut să fac teatru ori cinema. M-a atras, din copilărie, arhitectura. Dar într-o zi, pe neașteptate, cineva mi-a propus nici mai mult, nici mai puțin decît să joc într-un film.

FLORIN: Cine era acel cine?

IRINA: Regizorul Savel Știopul... Dar n-am jucat în filmul „descoperitorului” cum sunteți voi. Cîrînd după acest episod, Liviu Ciulea m-a distribuit în *Valurile Dunării*. A fost un rol greu, trebuia pentru prima oară în viață să fiu, temerar, mental, și fizic, trebuia să-mi însușesc gesturile și atitudinile unui personaj total deosebit de mine. Rolul a presupus un studiu amănunțit, un efort spre concentrare, vizibil. Le-aș dori tuturor debutanților în filme să lucreze cu o echipă ca aceea care a realizat *Valurile Dunării*.

Irina Petrescu, al cărei chip se răsfață în paginile multor reviste ilustrate de la noi și de peste hotare, nu are nimic din surisul „stelei” de cinema închipuit cu naivitate în copilărie. Nimic trasat în tot ceea ce face, modest (fără



ostentația modestiei) și, mai ales, de o reală naturalețe. Dacă Irina e o stea, atunci e o stea calmă, cu o lumină de o delicată sobrietate. Pentru că, nu există tipul de actor în sine. Fiecare rol, oricît de mic ar fi, e un act de cultură și artistul trebuie să fie un element dinamic, lucid, înarmat cu foarte bogate cunoștințe și cu o mereu sporită capacitate de interiorizare. Aflat într-un continuu proces de investigație cotidiană, el e mereu „documentat”, pentru a-l putea înfățișa pe omul contemporan, înnobit de mărețe aspirații. Irina este de părere că, uneori, tinerii noștri actori se limitează la o studiere superficială a partiturii încredințate și nu conlucrează creator cu scenariștii, regizorii și operatorii de film, deși, de multe ori, au posibilitatea s-o facă. E o legendă „tirania” regizorilor care refuză o idee bună numai de dragul de a nu perturba fabulația acțiunii, concepută inițial, cu alte linii de desfășurare.

IRINA: Cred că pe tînărul actor trebuie să-l caracterizeze o permanentă sete de a investiga noul, dorința de a realiza mereu altceva. Luptînd împotriva suficienței și a înfumurării, el își va păstra tinerețea.

REPORTERUL: Ce rol ai vrea să interpretezi? IRINA: Aș vrea să fiu Otilia. În cazul în care s-ar ecraniza „Enigma Otiliei” de George Călinescu. E un rol complex, de o subtilă frumusețe.

FLORIN: Într-adevăr, tu semeni cu Otilia, tu

poți fi Otilia. E foarte important ca noi să-i cunoaștem pe regizori, să-i înțelegem, să le mergem în întîmpinare. Dar e la fel de important ca și regizorii să ne cunoască. Să nu ne ofere numai un anume gen de roluri. Dacă, să zicem, joci un rol de sportiv, e, matematic, sigur că în toate filmele de sport se va afla la tine!

REPORTERUL: În consecință, ce vrei să joci?

FLORIN: Un rol care să semene cu mine! Vreau mai mult entuziasm pe ecran, vreau un film în care să mă pot mișca firesc, ca în viața obișnuită, să rid, să dansez, să cînt, să înot, să sparg lemne, să mă cert, să visez, să iubesc. Vreau situații simple, care să reconstituie viața, nu s-o trucheze! Oamenii să se recunoască pe ecran așa cum sînt.

Ar mai fi multe de spus despre impresia de neuitat pe care au produs-o asupra mea așii ecranului înfrînți la Cannes, realele învățăminte cu care m-am întors.

★

Tîrziu, în pragul nopții primăvarațice, după ce redactorii și-au închis caietele de însemnări, iar fotoreporterul Dan Grigorescu și-a strîns „jucăriile” și a plecat, i-am condus pe oaspeții noștri invitîndu-i să ne mai viziteze. Vrem ca înfrînirile revistei „Cinema” cu actorii să devină tradiționale.

Gheorghe TOMOZEI

ci
ne
ma

CORES-
PONDENȚE

Mosfilm

„Mosfilm”...Marea cetate cinematografică sovietică ce se înalță pe Colinele Lenin e în plină activitate: echipe vin, echipe pleacă, pavilioanele se golesc ca pește o oră să se aprindă din nou semnalizarea
— Liniște, se filmează!

RĂZBOI ȘI PACE

Și liniștea se lasă solemnă... Doar într-un colț, unde cțiva ingineri au ieșit „la o gardă”, urmăream (vizual) o discuție aprinsă despre... filme, dar dintr-un unghi specific. Cerind un „foc” mă așez lângă ei, intru în vorbă și aflu amănunte interesante despre filmul Război și Pace în regia lui Serghei Bondarciuk. Numai că de această dată nu e vorba despre actori sau cadre de film, ci despre... macarale, acești uriași de oțel care vin în ajutorul operatorilor. Pentru filmarea scenelor de masă s-a realizat macaraua „OKG-62” instalată pe un camion „ZIL-164” cu alimentare electrică proprie. Lungimea brațului e de 9 metri; se poate filma de la o înălțime de 13 metri până la un metru și jumătate sub nivelul pământului. Complicata instalație este condusă de un singur mecanic.

Li ascultam pe interlocutorii mei, cînd, deodată, văd apărînd pe fețele lor un zîmbet. Pe lângă noi trecea grăbit actorul Vasili Merkuriev. Cred

că Merkuriev este una din cele mai populare figuri actoricești din Uniunea Sovietică. Talentul lui este multilateral: medicul din Zboară cocorii și academicianul din Prieteni credincioși, iată doar două roluri din zecile — foarte diferite — interpretate de-a lungul deceniilor. Prezența lui la „Mosfilm” e legată de noua comedie Halta, regizată de Boris Barnet. Cele cîteva cuvinte despre noul film mi-au fost relatate într-un ritm foarte alert: Merkuriev venise de la Lenin-grad doar pentru cîteva ore:

— Noul meu rol îmi aduce aminte de academicianul din Prieteni... De data aceasta am schimbat arhitectura pentru penel și ocup un loc în fotoliile Academiei de arte. În timpul concediului am hotărît să mă duc la țară. Întîlnirile cu oameni noi și foarte interesante îmi schimbă unele vederi, mă fac să mă antrenez în muncă, să văd altele cele ce mă înconjoară. Și totul este scăldat în mult rîs: uneori

PĂDUREA RUSĂ

sarcastic, alteori bonom pentru că, nu trebuie să uitați, filmăm totuși o comedie... comică.

— Vă mai solicit un minut, tovarășe Merkuriev. (Știu că preferați dialogurile scurte în filme și în viață). Ce părere aveți despre comedie?

— În comedie, ca și în alte genuri,

actorul trebuie să aducă semenilor săi bucurie, trebuie să știe precis ce vrea și ce afirmă. Eu sînt partizanul rolurilor scrise special pentru anumiți interpreți, mai ales cînd e vorba de comedie. La urma urmei au existat Pat și Patachon, care au trecut dintr-un film într-altul, spre bucuria milioanei de spectatori.

N-am mai avut cînd să-i mulțumesc lui Vasili Merkuriev pentru acest interviu-fulger. A dispărut de lângă noi ca într-un trucaj.

Cred că una din întrebările la care așteaptă un răspuns cît mai complet cititorii revistei „Cinema” este legată de filmele ce se turnează în prezent la „Mosfilm”. Vladimir Surin, director general al studioului vă împărtășește — prin intermediul meu — cîteva amănunte:

— Fără a intra în detalii, pentru că un film nu-l poți judeca decît după ce ai văzut cuvîntul „sfîrșit” apărînd pe ecran, vă voi prezenta cîteva titluri din planul nostru pe anul acesta. Una din temele noastre des abordate este trecutul revoluționar și înfățișarea chipului lui Lenin. După Baia, Serghei Iutkevici realizează un film consacrat lui Lenin, perioadei petrecute de el în Polonia.

Ecranizarea cunoscutelor opere ale literaturii sovietice continuă să atragă atît pe scenariști cît și pe regizori, iată doar două exemple: după romanul lui Leonid Leonov se realizează Pădurea rusă; regizorul Gri-gori Roșal colaborează cu Galina

Serebriakova la un film despre Karl Marx.

Iulia Solnteva, realizatoarea cunoscutului film Povestea anilor înflăcărați transpune pe ecran unul din cele mai interesante scenarii ale regretatului Alexandr Dovjenko, Desna cea fermecată. Regizorul Vasili Ordinski și echipa lui turnează un film despre cei care au dat viață uriașelor zăcă-minte de fier de la anomalia magnetică din Kursk. Filmul Colhozul „Zaria” — după cum arată și titlul — este închinat oamenilor care smulg pămîntului cît mai multe bogății. Regia

DESNA CEA FERMECĂTĂ

este semnată de Alexei Saltikov pe care spectatorii și-l amintesc poate ca realizator al filmului Prietenul meu Kolka.

În încheiere, aș vrea să mai amintesc că sîntem într-o fază destul de avansată cu filmul Vii și morți după romanul lui Konstanțin Simonov. Se lucrează intens la coproducțiile pe care le realizăm împreună cu cineștiți italieni și cubanezi.

Vladimir Surin ne-a împărtășit doar cîteva din noutățile de la studioul „Mosfilm”. Aș vrea să mai relatez alte cîteva știri din viața trepidantă a studioului.

— Regizorul Edmund Keasian, realizatorul filmului Svara, premiat la Festivalul internațional al filmelor pentru televiziune, va începe curînd să turneze un lung metraj artistic după povestirea lui Vadim Kojevnikov Oameni puternici. Va fi un film închinat tinereții, formării caracterului, strînsei legăturii care există între generații.

— Binecunoscutul actor sovietic Mihail Ulianov interpretează în filmul Tăcerea unul din rolurile principale. Spre deosebire de toate rolurile avute pînă acum (amintiri-vă de Voluntarii, Casa în care locuiesc, Bătălie în mărș), de această dată Ulianov ne apare în postura unui personaj negativ. După cum ne declară regizorul filmului, Bosov, Ulianov va fi de această dată „de nerecunoscut”. (Interlocutorul nostru avea în vedere caracterul noului său personaj.)

La „Mosfilm” se turnează... Cetatea cinematografică e în plină activitate. Instantaneul surprins în rîndurile de mai sus în pavilioanele de pe colinele lui Lenin a fost doar o scurtă scîlpire de „blitz” ce a luminat ritmul sustinut de lucru, ritmul cinematografiei sovietice.

AI. STARK

Regizorul Serghei Bondarciuk deține în filmul pe care îl realizează după romanul lui Tolstol rolul lui Pierre Bezuhov



Un erou al timpului nostru



Alexei Batalov în „Doamna cu cățelul”



Prin anul 1944, Lev Arnshtam, regizorul filmului *Zoia*, își opri alegerea pentru interpretii elevilor din clasă a optă (clasa Zoiei) și asupra unui băietandru pe care profesorii școlii îl recomandau cu căldură. Băiatul acela care privea cam cu neîncredere spre aparatele de filmat se numea Alexei Batalov și a făcut figurație de film fără prea mare entuziasm. Deși se afla la vîrsta pasiunilor pentru aviație, filatelie și cinematografi, Alioșu nu se înfierbînta decît atunci cînd era vorba de teatru. Faptul parea firesc, căci tatăl, mama și fratele tatălui său erau legați prin munca lor de teatru.

Alexei visa să fie actor de teatru și a devenit actor de teatru.

Scena însă nu-i dă satisfacțiile așteptate. De asta avea să-și dea seama mai bine în 1954 (exact la 10 ani de la debutul său cinematografic acoperit de indiferență) cînd regizorul Iosif Heifit (care urmărise multă vreme activitatea scenică) îl cheamă să interpreteze un rol în filmul *Marea familie* (realizat, după cunoscutul roman „Neamul Jurbinilor”).

DE LA BUNIC LA NEPOT

Cinematografia sovietică a găsit în Alexei Batalov pe unul din acei actori de mare clasă la care mijloacele artistice încetează de a mai fi mijloace profesionale. Heifit a știut de la bun început să folosească în filmele sale patetismul sobru al lui Batalov, faptul că micromimica acestuia rezistă la o extremă apropiere a aparatului de filmat. De aceea în *Cozul Rumeontev*, regizorul îl filmează în mod frecvent ochii de aproape. Tot așa mișcarea sau nemiscarea liniilor de pe fața actorului dezvăluie în acest film frământările interioare ale unui personaj complex, un ins aparent grosolan și neprietenos, care în realitate este un minunat om sovietic și în care trăiesc sentimente generoase. Aceleași calități i le va fructifica Mark Donskoi în filmul *Mama*. Astfel, la o distanță de trei decenii, Alexei Batalov se întîlnește pe ecran cu bunicul său, Nikolai Batalov. (Nikolai Batalov l-a interpretat pe Pavel Vlasov în filmul *Mama* al lui Vsevolod Pudovkin, rol reluat de nepotul său Alexei Batalov).

Cine nu și-l amintește cu emoție pe Boris din *Zboară cocorii*? Rolul e mic; un tânăr întîlnește o fată, pleacă pe front și moare, dar Batalov face din el o creație de zile mari, un adevărat recital de mijloace artistice moderne. De asemenea în rolul de compoziție și adîncime psihologică al unui tânăr chirurg sovietic (*Omul meu drag* — regia Heifit) care devine pentru Batalov prilejul realizării unui autentic portret

de comunist. Heifit folosește și aici filmările de aproape, ochii și liniile obrazului lui Batalov fiind explorate de lentila aparatului de filmat cu minuțiozitatea unui portretist.

UN CUPLU MEMORABIL: BATALOV ȘI BIKOV

Îndrăgostit de acum pînă la pasune de cinematografi, Batalov își încearcă puterile în regia de film. Debutul de regizor îl aduce chiar de la început o strălucire egală cu aceea de interpret, căci „*Mantaua*” lui Gogol devine în regia lui Batalov cel mai gogolian film realizat pînă azi. „Noi toți am pornit de la „*Mantaua*” lui Gogol”, scria Dostoievski, iar Hertzen califică această scurtă năvălire drept o „operă gigantică”. Fidel operei marelui clasic, filmul lui Batalov este asemenea tip-tăului unui om sugrumat. Drama ființei a ceea ce de care nu se interesea nimeni”, „omul frate” Akaki Akakievici Bașmacikin, se ridică la dimensiuni generalizatoare pentru o întreagă epocă socială. Batalov a încercat să dea expresie cinematografică chiar și la ceea ce a vrut să spună și nu a spus Gogol la vremea sa. Gîndirea artistică a regizorului a reușit în felul acesta să se constituie în timp și spațiu ca o adevărată prelungire a gîndirii artistice gogolienă. Cert este însă pentru spectatorul avizat că fără a diminua cu nimic remarcabila interpretare a lui Roland Bikov, experiența actoricească a lui Alexei Batalov se simte totuși adeseori și în acest film în care nu apare decît cu semnătura pe generic.

DIN NOU PE ECRAN

Heifit i se adresează din nou lui Batalov, solicitîndu-l pentru rolul principal din filmul *Doamna cu cățelul*, inspirat după nouela cu același nume a lui A.P. Cehov. Frumusețea omenească strîvită de tirania și convenționalismul birocratic burghez este leitmotivul filmului în care Alexei Batalov și la Savina ne poartă în lumea dramelor chehoviene. Interpretarea sobră a lui Batalov, în care fiecare gest sau frîntură de gest își are semnificația sa precisă, l-a adus pe actor la realizarea unui personaj de o mare bogăție sufletească consumată undeva în adîncul ființei sale, unul din acei eroi desîntîlniți în opera lui Cehov și care par a spune prin fiecare vorbă a lor: „ce tristă este viața noastră, domnilor!”

Despre Alexei Batalov se scrie în general că fiecare rol l-a venit pe măsură. Și totuși, poate niciodată nu s-a realizat mai puternic decît în filmul lui Mihail Romm *Nouă zile dintr-un an*. Rolul unui intelectual tipic epocii contemporane, jucat de un actor al

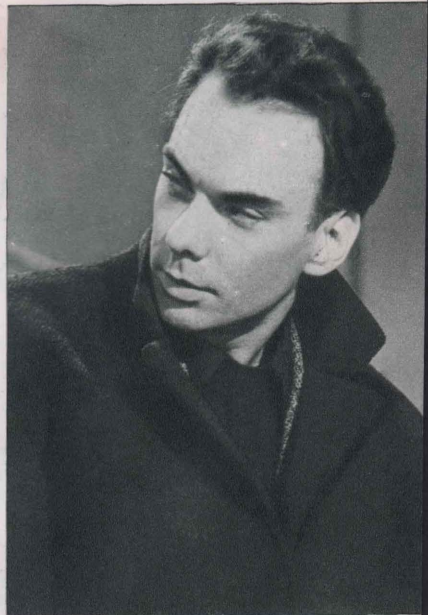
cărui talent este dublat de o inteligență sculptoară, trebuia să fie memorabil și a fost. Batalov e interiorizat la maximum într-un rol de dramă care se apropie undeva de substanța tragică a eroilor antici ce-și înfruntă cu bărbăție destinul. Oare nu s-ar putea face o analogie între eroii prometeici și savantul atomist sovietic care cu prețul vieții smulge materiei tainele, pentru a le da oamenilor focul nuclear?

★

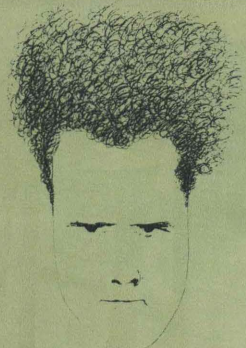
La ce lucrează în momentul de față Batalov? Correspndentul nostru de la Moscova ne relatează într-o scrisoare că Alexei Batalov va termina de ecranizat în acest an basmul pe care l-a îndrăgit în copilărie, „*Trei grășuni*” de Iuri Oleșa. Celălalt proiect, mai temerar, se referă la ecranizarea năvelei „Un erou al timpului nostru” de Lermontov.

Atanasie TOMA

În „Nouă zile dintr-un an”



desen de
J. PERAHIM



EISENSTEIN un enciclopedist

Camera de lucru a lui Eisenstein, casa în care strânse atâtea obiecte de artă și cunoaștere, clasa lui de la Institutul pentru cinematografie, unde conlucria cu studenții, studioul unde realiza filmele, constituiau o lume, un univers în care se adunau cele mai înalte, mai inspiratoare cuceriri ale gândirii, artei

și științei omenești, spre a fi puse în slujba comunismului.

Este impresionant să urmărești în filmele și scrierile lui Eisenstein, în lecțiile de regie și în desenele sale, vasta gamă de preocupări și cunoștințe, strădania lui intelectuală, de adevărat enciclopedist. Din câtă cunoaștere, gândire și trăire intensă

s-au născut capodoperele sale. Crușătorul Potemkin, Alexandru Nevski, Ivan cel Groaznic sau filmul despre Mexic!

Pentru Eisenstein, pietrele din locurile pe unde au trăit și luptat Alexandru Nevski sau Ivan cel Groaznic, arhitectura catedralei de la Spas-Neredita, construită în 1198, frescele Innegrite de vreme, lacul Pleșceievo, cascada de trepte a portului Odesei, unde în 1905 s-au dat lupte revoluționare; crucișătorul Potemkin sau vestigiile Leningradului nu rămneau simple piese de muzeu, ci prindeau glas și inspirau artistului nebănuite imagini, așa cum îi inspirau expresiile vii de pe chipul unui copil sau aerul meditativ ori preocupat al unui matur.

Artistul acesta complet, tip de *uomo universale* al epocii comuniste, a folosit mult și din contactul cu diferitele arte, de la pictură la muzică și de la poezie la arhitectură. Începând cu studii de matematică

ciza până în amănunt tipologia personajelor din film, gesturile și mișcările lor, machiajul și costumele, și — mai mult decât atât — desena el însuși secvențele și unghiurile de filmare. Cum singur mărturisea: „fără a vedea personajele mișcându-se și acționând, fără a vedea mizanscenele este cu neputință să le notezi pe hirtie. Ele îmi apar în continuă mișcare în fața ochilor... și astfel se nasc desenele mele. Acestea nu sînt ilustrații la scenariu... cîteodată ele exprimă esența simțămîntului pe care scena respectivă trebuie să-l trezească, și mai adesea — căutări”. Regizorul își mai numește desenele „note stenografice picturale”. Și într-adevăr, fie că-l înfățișează pe Daumier ori pe Ibsen, un acrobat sau o pereche de balerini, diferite tipuri caracteristice din lumea occidentală pe unde a călătorit și a încercat să lucreze (Paris — 1930, Statele Unite și Mexic — 1931—1932, etc.) regizorul privea cu simpatie



(voia să se facă inginer). Învățînd apoi limba japoneză (a cărei scriere picturală i-a scormonit imaginația), trecînd prin lumea teatrului și specializîndu-se în arta filmului, Serghei Mihailovici Eisenstein a cunoscut de asemenea muzica și pictura. Picturalitatea unor imagini din filmele lui Eisenstein se datorește unui studiu aprofundat al compoziției și țesăturii de lumină și umbră, a mișcării atmosferice și omenești din creațiile unor mari pictori. (Și la clasă analiza deseori cu studenții știința compozițională a unor măestri ai picturii).

Desenele lui Eisenstein expuse la București, unele înfățișînd personaje din filmele sale, schițe ale cetăților, orașelor și interioarelor sau ale luptelor și procesiunilor din celebrele filme istorice, altele luate din viața contemporană, ne-au familiarizat cu metoda sa de lucru. Eisenstein pre-

oamenii din popor și cu spirit satiric pe exploataori: Eisenstein surprindea și reda totul în mișcare, cu ochi de cineast. Liniile lui, deosebit de sensibile, reușeau prin cîteva trăsături și contururi să sugereze expresia oamenilor și mișcarea lor. Din cîteva linii sumare — din asemenea prescurtări „stenografice” — Eisenstein își descoperă suferințele de pe chipurile unor tineri mexicani exploatați sau, dimpotrivă, marea; demnitatea, umorul din atitudinile eroilor poporului rus, de la Ivan cel Groaznic și Alexandru Nevski la acea pereche tipică de viteji, Gavril și Buslai. Și mulțimile erau redată tot dinamic, în desenele-stenograme, pline de glînd și emoție.

Desenele expuse la București ne-au dezvăluit încă un aspect caracteristic al metodei de creație folosite de unul dintre cei mai reprezentativi creatori ai filmului contemporan.

Petru COMARNESCU



Hagop Arakelian — unul dintre maeștrii machiajului cinematografic

În fotografiile de Jos Dumont-tatăl și Dumont-fiul în interpretarea lui Bourvil și a... artel de machior a lui Arakelian

— pe atunci debutante — Brigitte Bardot (primele filme în regia lui Vadim: *Și Dumnezeu a creat femeia* etc.), Jean Seberg ori Maria Schell. Ultimă, o fetiță blondă, timidă, s-a apropiat odată de masa mea de machiaj: „— Ce frumoasă trusă! De unde o aveți?” — „Mi-a dăruit-o Michèle Morgan. Când ai să fii și tu o mare actriță ai să ai una la fel”. Nu știam încă ce talent deosebit se ascunde sub chipul acestei fete sfioase, zguduitoarea Gervaise de mai apoi. Să mai adaug listei actori ca Orson Welles, de Sica, Marlon Brando, David Niven, Jean Marais?

— În *La belle et la bête* Jean Marais v-a prilejuit, după cum știm, o strălucită reușită.

— Da. Cocteau m-a chemat într-o zi și mi-a spus: „Ara, fără tine nu pot realiza filmul”. Îmi încredința

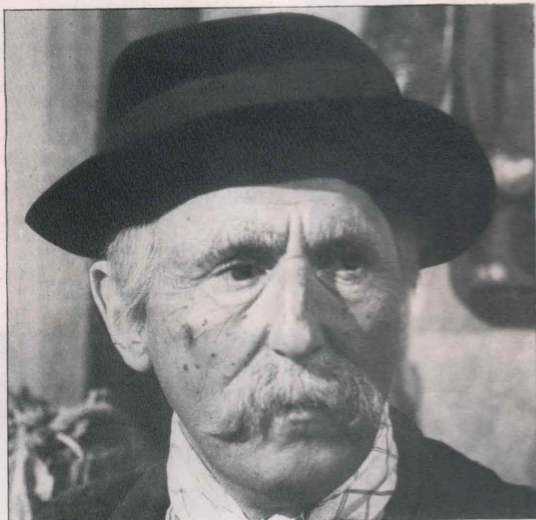
materialul, eu însumi, autorul măștii am avut un moment de groază. După premiera filmului *La belle et la bête* un critic susținea că „Arakelian a izbutit mai bine decât Cocteau”. Colegii de la Hollywood — foarte pricepuți machiori — mi-au studiat filmul la masa de montaj. Realizaseră lucrul cel mai greu din cariera mea cinematografică.

— Lucrați și în teatru?

— Timp de 15 ani am machiat-o pentru scenă pe Edwige Feuillère, apoi pe compatrioata dumneavoastră, Elvira Popescu. Acum doi ani am realizat pentru televiziunea din Baden-Baden capetele de compoziție din *Rinocerul* de Eugen Ionesco.

— În decursul anilor a evoluat mult machiajul?

dincolo de mască



Filmele noastre *Lupeni și Tudor* s-au bucurat de concursul unui experimentat machior francez Hagop Arakelian, căruia cinematografia mondială îi datorează peste 170 de pelicule realizate în multe țări. Vi-l amintiți pe Pierre Mondy în *Lupii la stînd*? Încercați să-l asemănați cu celebrul Împărat, energic și ambițios, Napoleon din *Austerlitz-ul* lui Abel Gance. Miracolul transformării e legat de arta machiorului Arakelian. Ca și chipurile — atît de diferite ale actorului Bourvil în dublul rol, tatăl și fiul, din *Tot aural din lume*, în regia lui René Clair.

— Cu René Clair ați avut o colaborare susținută?

— Am lucrat mai toate filmele sale de început: *Sub acoperșurile Parisului*, *Parisul care doarme*, *A noastră e libertate* etc. E un excelent regizor și prieten. Aș dori să pot realiza în România un film alături de el.

— Cu ce actori și regizori cunoști ați mai colaborat?

— Ar fi mai simplu să vi-l spun pe cel cu care nu am lucrat. În 30 de ani de activitate am machiat actrițe ca Danielle Darrieux, Myrna Loy, Olivia de Havilland, Edwige Feuillère sau



machiajul lui Jean Marais pentru trei roluri diferite: frumosul prinț, păstorul și bestia înspăimîntătoare cu chip de leu și de om.

— A admis actorul o asemenea compoziție?

— Chiar el i-a solicitat-o regizorului. Jean Marais, care e și un bun desenator, m-a ajutat la conceperea măștii dificile.

Studiam cu atenție leiul de la grădina zoologică. Am încercat zeci de mulaje în carton, apoi în sticlă și tul. Docilul actor stătea zilnic cîte două ore la machiaj. Cînd am văzut

— De la masca în tușe groase, oștentative, ne apropiem de machiajul natural, asemănător celui folosit de femei, în oraș. Pentru filmul color, mai ales, sensibilitatea peliculei reclamă un desen delicat, discret, nu-mai conturul ochilor și al buzelor. Pe actorii vîrstnici aproape nu-i machiem, ca să nu îndepărtăm ridurile naturale ce le dau expresivitate.

— Vă întoarceți la Paris?

— Pentru puțin timp. Sînt invitat apoi în Bulgaria pentru o școală de perfecționare a machiorilor.

A. M.



Shirley Mac Laine:

„NU VREAU SĂ FIU

STEA DE-O ZI"

Descoperită acum zece ani ca actriță de comedie, Shirley MacLaine este astăzi una dintre puținele vedete mari ale Hollywoodului, interpretă valoroasă și a rolurilor de dramă. De curând, la Londra, ea a răspuns unor întrebări adresate de revista „Films and Filming”. Reproducem mai jos câteva din răspunsurile actriței care ne-a vizitat anul trecut țara, cu ocazia premierii filmului *Apartamentul*.

— În sensul profesional al cuvântului, aveți într-adevăr „două fețe”?

— Afirmția ar putea fi adevărată dacă personalitatea mea s-ar rezuma la personajele pe care le-am interpretat într-o serie de comedii. Judecând după ele, ați putea crede că aceasta este singura mea față... Vă asigur că nu e adevărat. Nu se pot realiza prea multe lucruri din acele scenarii oferite de Hollywood, comedii ușoare, fără preocupări de subiect, simple spectacole distractive. Situația se schimbă, bineînțeles, atunci când e vorba de un subiect interesant și de un regizor ca Billy Wilder, cu care am realizat *Apartamentul*.

Un regizor care știe cu adevărat ce vrea are o influență uriașă asupra actorului. În ce mă privește, îmi place să încep lucrul fără nici un fel de gânduri preconcepte, iar pe platou să primesc o serie de sugestii de la regizor, ajungând astfel la o rezultantă a gândurilor lui cu ale mele și cu ale celorlalți actori...

Mi se pare important ca actorul să fie flexibil și suplu, capabil să se acomodeze cu temperamentul oricărui regizor. Există actori care spun: „Uite ce e, am câștigat o mulțime de bani purtându-mă în felul meu; în felul acesta e obișnuită lumea să mă vadă, de aceea cumpăr bilete, așa că lasă-mă să joc cum sînt învățat eu. Doar pentru mine au fost investiții banii”. Multe vedete gîndesc în felul acesta. Eu nu.

Dacă un regizor ca Wilder, Wyler, Zinnemann sau Stevens ar vrea să ecranizeze cartea de telefoane așa fi în stare să accept. Pentru că mai important mi se pare cum gîndesc ei scenariul decît ceea ce este scris pe hîrtie.

— Din punctul de vedere al actorului, care considerați că sînt avantajele și dezavantajele sistemului contractului la Hollywood?

— Mai am de completat un an și de lucrat într-un film pentru Hal Wallis. Nu intenționez să mă mai angajez însă vreodată aici... Ca actor ești întotdeauna obligat să răspunzi față de directorii studioului. Dar aceștia sînt oameni de afaceri, nu creatori, și uneori mă întreb dacă ei cunosc — așa cum pretind cu emfază — într-adevăr „pulsul publicului”. Acesta este însă sistemul de lucru la Hollywood și ești obligat să-l suporti atît cît poți.

— Există vreo cale pentru un actor tînăr de a ocoli sistemele uzuale ale contractelor?

— Hollywoodul, vedetele și agenții publicitari și-au creat fiecare „monstrul” lui. De multe ori, cînd o vedetă dispune de ea însăși și nu este legată printr-un contract, poate pretinde producătorului o sumă exorbitantă. Este discutabil însă dacă o vedetă distribuită într-un film prost poate atrage totuși publicul; publicul poate fi atras, desigur, de o vedetă într-un film bun, dar cred că și de un film bun, chiar cînd actorul e necunoscut.

Spectatorii devin tot mai mult critici. Nu mai e necesar să se mizeze atît de mult pe vedete.

Ceea ce mă nemulțumește mai mult în sistemul contractelor este lipsa de libertate. De obicei producătorii nu prea îngăduie afirmarea personalității actorului. Ei uită însă că libertatea își este necesară tocmai pentru a realiza ceva bun și valoros din care ar avea de cîștigat nu numai arta, ci și producătorul...

— Care este părerea dv. despre cariera de „stea”?

— O „stea” poate avea certitudinea că e stea o singură zi. O săptămînă mai tîrziu publicul poate obosi. El nu se plictisește de pasta de dinți pentru că are nevoie de ea. Ceea ce nu este cazul cu o vedetă de film. Tocmai pentru acest motiv producătorul își rezervă dreptul de opțiune. Dacă persoana angajată prin contract nu mai este acceptată de public, el renunță cu ușurință la ea.



Două momente importante realizate de Shirley MacLaine în „Apartamentul”

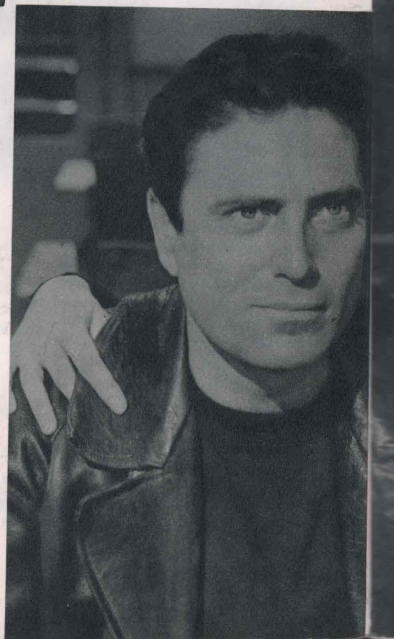


Simone Signoret

DRUMUL SPRE ÎNALTA
ARTĂ

Există în jocul excelentei actrițe franceze Simone Signoret un contrast evident, brutal, între forța și calmul unor trăsături care pot să treacă drept sculptură vie și viața intensă a privirilor. Tot un contrast caracterizează și jocul actriței: aparenta imobilitate a figurii, impasibilitatea atitudinilor, liniștea gesturilor dezvăluie, de multe ori fără vreo tresărire, o fascinantă viață lăuntrică.

① Filmul „Drumul spre înalta societate” l-a prilejuit marii actrițe franceze o creație de neuitat





Existența exterioară a personajelor interpretate de Simone Signoret se reduce, de obicei, la foarte puține gesturi și acțiuni. Actrița nu este, ca Ana Magnani sau Giulietta Masina, o interpretă a marilor dezlănțuiri. Dar sub un echilibru aparent împins pînă aproape de rigiditate, ea rămîne, fără îndoială, o tragediană a sentimentelor profunde și complexe. De aceea jocul ei este atît de modern: laconismul în exprimare, simțul nuanței, explozia ideii în detaliul care apăsă insignifiant, precizia. Întrudesc stilul ei cu marile creații contemporane, din alte arte.

Cînd îți reamintești chipul Thérèse Raquin, din filmul lui Marcel Carné, primul lucru care îți revine în minte este acea privire grea, lentă, încărcată de sensuri. Este privirea cu care, întorcînd încet

capul, eroina cercetează prima oară bărbatul pe care-l va iubi. Privirea cu care, fără a spune un cuvînt, ea înfruntă și dezarmează mînia soțului. Aceeași privire care fixează stăruitor, prin geamul vitrinei, silueta șanta-jistului apărut pe neașteptate. Înainte de final, privirea spune altceva. O dilatare a pupilei, un tremur al genelor, o insesizabilă contractare a pleoapelor, descoperă, în fiecare din momentele interpretate, altă față a aceluiași univers psihologic.

Am văzut-o, la Arhivă. Într-un film realizat la începutul carierei — *Cosco de our*, de Jacques Becker. Pe atunci, Simone Signoret nu posedă această artă rară a conciziei. Fru-

museeja ei era mai exuberantă, în toate gesturile ei se citea plenitudinea tinereții. În unele cadre, operatorul a adunat cascade de lumină pentru a smulge chipului ei toată strălucirea acelei feminități împlinite pe care numai Auguste Renoir a știut s-o descrie în unele portrete. Ca și acestea, portretele cinematografice ale Simonei Signoret par să ridă prin strălucirea întregului chip, prin reflexele părului și voioșia buzelor, chiar atunci cînd chipul este nemîșcat. Dar în acest film, interpretarea actriței este mai puțin echilibrată, mai puțin sigură decît astăzi. Cîte o stridență, cîte un zîmbet stereotip dovedește încă lipsa de experiență. Desigur, este greu să faci aprecieri asupra evoluției interpretei fără a fi văzut toate filmele în care a jucat. Dar *Cosco de our* sugerează că Simone Signoret a început, poate, ca multe interprete, interesînd mai ales prin frumusețe, și abia mai tîrziu a descoperit „secretul” propriei sale personalități.

Ea ne apare astăzi ca o desăvîrșită interpretă a maturității, a glîndirii lucide, a forței și distincției sufletești. Tocmai prin aceste calități a obținut Simone Signoret premiul Oscar, unul dintre cele mai rîvnite premii cinematografice, pentru rolul jucat

nu atît strigătul ei, cît uluitoarea evoluție a stărilor de spirit descifrate în întreaga ei comportare; o actriță care plînge rar, cu lacrimi puține, o frumusețe de o înșelătoare răceală; o mare solistă, o interpretă desăvîrșită a monologurilor fără cuvinte. Cîteva dintre cele mai frumoase scene jucate pentru ecran i se datoresc în întregime: sînt scene în care e singură, nu face nimic sau aproape nimic, dar descoperă o inepuizabilă bogăție sufletească. De pildă, în *Drumul spre înalta societate* secvența în care eroina fumează singură sau cea a beției tăcute și singuratic de înainte de sinucidere. O privire curioasă, rece, puțin ironică, oprită îndelung asupra propriei imagini din oglindă, un rictus abia schițat al gurii echivalează cu o mută condamnare. Înainte de a se sinucide, eroina se privește, se judecă, se evaluează fără pic de autocompătimire, recunoscînd singură lipsa de sens a existenței sale. Simone Signoret aduce forță și în gestul supremei slăbiciuni, sinuciderea.

Poate că mai mult decît orice altă caracteristică, tocmai forța definește fondul afectiv al celor mai frumoase personaje create de actriță. În țaria Thérèse Raquin, care poate privi cadavrul soțului fără să se trădeze cu nimic, în nemiloasa auto-

- ② Thérèse Raquin este unul din rolurile de mare dramatism realizate de Simone Signoret
- ③ Cu Yves Montand în filmul „Vrăjitoarele din Salem”, realizat după plesă cu același nume a lui Arthur Miller



în filmul englez *Drumul spre înalta societate*. Alături de toate acele chipuri scinteietoare de tinerețe care populează reclamele și revistele cinematografice occidentale, de la Brigitte Bardot la Claudia Cardinale, nemiscarea stranie a Simonei Signoret apare ca o efigie a feminității superioare.

O actriță care nu strigă decît foarte rar și atunci impresionează

apreciere a eroinei din *Drumul spre înalta societate*, aduce suflul acelei forțe morale care explică lupta dîrză, de fiecare zi, a sute și mii de femei. Deși Simone Signoret nu a avut prilejul de a interpreta mari roluri eroice, expresia care definește cel mai bine talentul ei mi se pare a fi aceea de „feminitate erică”.

Ana Maria NARTI



De ce ați făcut cinema?



Cunoscută spectatorilor noștri din „Carmen de la Ronda”, „Ultimul meu tango”, actrița Sara Montelli a terminat de curând un nou film, intitulat „Rămii cu mine”. Fotografia pe care o vedeți a surprins-o pe cunoscuta actriță la Festivalul filmului de la Veneția.

**ROBERT
BRESSION**

(Franța)

Realizator al filmelor: „Un condamnat la moarte a evadat”, „Îngerii păcatului”, „Procesul Jeannel d'Arc”.

„Consider cinematograful nu numai ca un spectacol, ci ca o scriere, ca un poem. Vreau să filmez interiorul sufletului omenesc, mișcările lui subterane. Nu-mi închipui că filmul poate rămâne la infinit un mijloc de reproducere directă a realității, în loc de a fi un mijloc de expresie a ei. Spectatorul judecă opera. Artistul, de asemenea și-o judecă. Atunci când ambele judecăți se întâlnesc înseamnă că opera a fost înțeleasă. Ceea ce răspunde intențiilor muncii noastre. Dacă nu putem ajunge întotdeauna la perfecțiune, să căutăm necontenit progresul artistic, având respect pentru mijloacele sale de expresie. În fond arta înseamnă multă dragoste.”

**LUIS
BERLANGA**

(Spania)

Realizator al filmelor: „Bun venit domnule Marshall”, „Calabuig”.

„Fac cinema pentru că iubesc acest meșteșug care-mi permite să mă exprim. Totdeauna am fost șocat de paralizia cinematografiei din țara mea. Nu știu dacă ceea ce aduc eu e cu adevărat ceva nou, dar lucrez cu toată sinceritatea și primirea pe care mi-o face publicul străin îmi dovedește că cinematografia spaniolă poate exista chiar și peste hotare. Cu ultimul meu film, *Plácido*, am vrut să demonstrez stupiditatea soluțiilor creștine propuse pentru vindecarea mizeriei societății. Nu credeți că o asemenea problemă poate interesa pe toți oamenii cinstiți din lume! Cinematograful trebuie să fie o oglindă în care omul privește și în fața căreia reflectează.”

**MICHELANGELO
ANTONIONI**

(Italia)

Autor al filmelor: „Strigătul”, „Aventura”, „Noaptea”, „Eclipse”. Neînțeleasă cu ani în urmă, „Aventura” a fost fluturată la Festivalul de la Cannes, pentru ca mai târziu să fie în-cununată de un mare premiu internațional.

„Consider că acele fluierături mi-au fost utile. Spre deosebire de alții, eu cred că festivalurile trebuie să slujească în același timp pentru lansarea filmelor deosebite, experimentale, cit și pentru consacrarea producțiilor obișnuite, așa-zis comerciale. Filmele mele nu sînt făcute pentru a înspăimînta publicul. Dar gustul publicului evoluează foarte repede și nimeni nu se poate lăuda că îl cunoaște bine. Sper că *Eclipse* merge mai departe decât operele mele anterioare în studierea condițiilor umane. Deși această condiție nu e veselă, eu îmi păstrez încrederea în rațiunea umană.”

Întă ce răspund la ancheta cu acest titlu, organizată de revista franceză „Cinéma” nr. 1451, citiva dintre cei mai reprezentativi regizori contemporani de film:

**LEOPOLD
TORRE
NILSON**

(Argentina)

Autor al filmelor: „Casa îngerului”, „Mina în capcană”.

„Filmul îmi îngăduie să impun viziunea mea despre lume, iar la festivaluri, concepția mea despre cinema. În Argentina nu mi s-a acordat atenție decât din clipa în care am primit premiul în străinătate. Fac cinema pentru că este o armă dintre cele mai puternice, care poate ajuta lumea să se schimbe. Pentru aceasta trebuie ca artistul să se exprime liber, să încredințeze ceea ce e mai bun în el publicului. Un film este o confesiune publică, de utilitate publică. Pentru ca opera să aibă eficiență, trebuie să cobori în adâncul lucrurilor, să depășești aparența lor; aceasta e adevăratul realism. Spre deosebire de unii, eu cred că publicul e capabil să pătrundă însemnătatea profundă a unei povestiri, să sesizeze prezența discretă a artistului. Dacă realizatorul a simțit cu adevărat necesitatea operei sale, spectatorul, la rîndul său, își va însuși această necesitate.”

**LUMET
SIDNEY**

(S U A.)

Autor al filmelor: „12 oameni minioși”, „Lunga călătorie de o noapte”.

„Ceea ce mă interesează este să pot îndrepta aparatul spre cineva și să descopăr imensitatea pe care acel cineva o poartă în privire. Aparatul cinematografic, acest mecanism extraordinar, fabulos, este un ochi care știe să facă vizibile emoții așa cum nici un alt mijloc de expresie nu e capabil să o facă. Cinematograful trebuie să utilizeze la maximum inteligența mașinii sale.”

**AGNÈS
VARDA**

Întînd regizoare franceză care, după o activitate în calitate de fotografă la Teatrul Național Popular și de documentaristă, a realizat scurt metraje remarcabile, ca: „La pointe courte” ș.a., și s-a impus apoi cu filmul artistic „Cléo de la 5 la 7”.

„Nu mă mir prea mult că activitatea mea fotografică m-a condus spre cinema. Dar, atenție! Nu vreau să mă las influențată de tehnica fotografică și fac totul pentru a evita cadrele „frumose” și rafinate care nu slujesc la nimic, imaginile savante. Consider că imaginea trebuie să ajute la înțelegerea intențiilor regizorului, iar cadrul să potențeze acțiunea. Îmi place să-mi definesc filmele ca pe niște „documentare subiective”, aceasta pentru că dau mare importanță creațiilor care reflectă realitatea. O realitate în care spectatorul să găsească materia primă pentru o luare de atitudine, de conștiință.”

cu prilejul premierei filmului „TARCUl”

Armand

GATTI

ne vorbește despre:

**FUNCȚIILE
CINEMATOGRAFULUI
CONTEMPORAN**

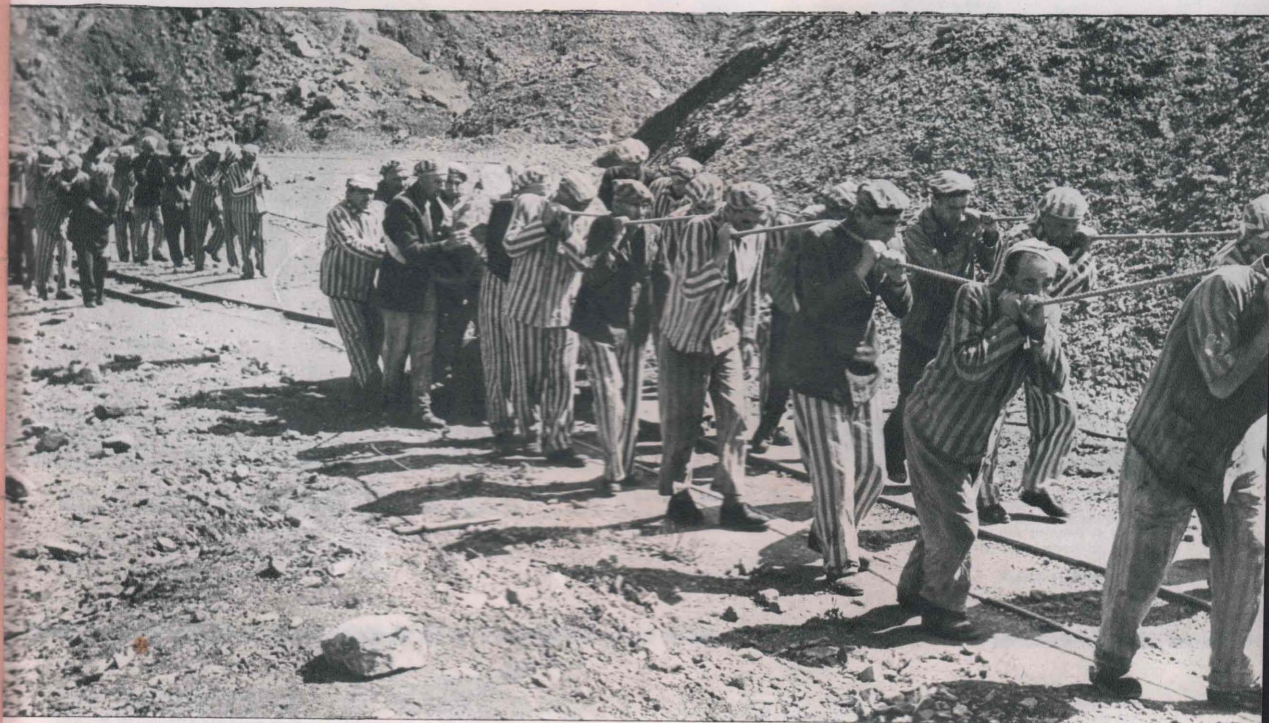
Întrebat de revista sovietică „Iskustvo Kino” ce părere are despre dramaturgia cinematografică contemporană și direcția ei de dezvoltare, scriitorul și cineastul Armand Gatti a răspuns, printre altele:

Dramaturgia cinematografică nu cedează locul său nimănui. Ea ocupă doar o nouă poziție, face — ca să zic așa — o manevră.

Este clar că noile tendințe ale cinematografului și televiziunii sînt strîns legate de acea tendință generală care generează dezvoltarea artei. Astăzi, cinematograful și teatrul urmăresc mai mult ca oricînd viața, tot ceea ce e nou în societate. Și acest lucru se reflectă nu numai în conținutul dra-

Filmul exprimă ideile și sentimentele artistului. Dar cui se adresează el? Nu poate fi decît un singur răspuns: celor mai largi pături ale societății. De aceea opera cinematografică trebuie să fie simplă, lesne de înțeles, spre deosebire de teatru, poezie, pictură care-și pot permite să se adreseze și unui cerc restrîns (cu toate că este evidentă și necesară străduința de a deveni cît mai accesibile).

Poporul are o altă concepție despre realitatea înconjurătoare, concepție cu totul opusă modului de gîndire al unui grup de bogătași. Cinematograful a căutat și continuă să caute mijloacele care să-l apropie de viziunea celor mulți asupra realității înconjurătoare.



Impresionantul convoi de deținuți din filmul lui Armand Gatti „Tarcu”

Publicist și scriitor cunoscut, francezul Gatti e „descoperit” ca regizor o dată cu prezentarea primului său film, Tarcu, la Cannes în 1960 (în afara competiției) și, cu un an mai tîrziu, la Festivalul internațional de la Moscova. Aici realizarea sa de debut întrunește aprecierile unanime ale participanților și juriului care îi acordă medalia de argint pentru „cea mai bună creație regizorală”.

E o distincție ce se referă atît la expresivitatea limbajului cinematografic, sôbru și realist, caracteristic Tarcu, cît și la umanismul mesajului său ce afirmă supraviețuirea demnității umane chiar și în condițiile cruntei terori fasciste.

Psihologia personajelor centrale ale filmului (doi deținuți dintr-un lagăr de exterminare, închiși de naștiți o noapte, într-un țarc, cu scopul de a se ucide unul pe celălalt) e urmîrită cu incusînd în secvențe de un dramatism remarcabil.

maturgiei cinematografice, ci și în căutările cineștilor în vederea găsirii unor mijloace proprii exprimării ideilor contemporane.

Cîndva, prima locomotivă semăna foarte mult cu o diligență. O singură diferență. În loc de cai, locomotiva era pusă în mișcare de un motor care acționa cu carburanți. Locomotiva cu motor Diesel de astăzi nu are nimic comun cu străbunica ei. Aici este vorba de un salt calitativ.

Cinematograful însuși a fost la început un teatru mecanic. Cu timpul însă, cineștii, descoperind funcțiile și posibilitățile imaginii pe peliculă, au pătruns tot mai mult în viață, și — găsind specificul artei filmului — se depărtează de teatru.

Tendențele contemporane în dezvoltarea cinematografului pot fi înțelese dacă avem în vedere esența cinematografului contemporan și funcțiile sale.

Tendențele artiștilor și posibilitățile de percepere ale spectatorilor au început să se egaleze.

Nivelul de înțelegere al maselor largi a crescut. Acest lucru a cerut maturizarea cinematografului a cărei dezvoltare poate fi comparată cu creșterea omului. E drept, cîteodată el se mai întoarce la povești, dar cu siguranță că ele nu mai pot deveni hrana intelectuală de bază a omului deja matur.

Scenariștii trebuie să țină seama de schimbările survenite în viață și societate. Ei trebuie să renunțe — după părerea mea — la ecranizările romanelor și ale navelor. Gîndurile și tendințele artistice ale scenariștilor trebuie să corespundă spiritului vremii noastre. Eu socot că cei ce scriu pentru film trebuie să schimbe în sfîrșit condeiul cu camera de luat vederi. Cînd acest lucru se va produce, vom asista la nașterea unei generații calitativ noi de scriitori, care-și închină munca lor cinematografului.



Încă de la filmul său de debut „Dincolo de brazi”, dar mai ales în cele două următoare, „Setea” și „A fost prietenul meu”, Flavia Buref și-a dovedit preferința pentru rolurile voluntare și dinamice. Fotografia ne-o înfățișează într-un studiu actoresc

credeți-mă, e primăvară!

De vorbă cu Iurie Darie

L-am întâlnit pe actorul Iurie Darie. Era volubil. Un zîmbet vesel îi afișa buna dispoziție. Nu l-am întrebat nimic despre mobilul voiei sale bune. Mărturisesc însă că am făcut unele presupuneri. Poate un succes profesional, poate un frumos dar din partea soției, poate o snoavă cu haz spusă de copil...

Discuția noastră a început cu un răspuns la prima întrebare din chestionarul bibliografic: „Vrsta”.

— 34 de ani... de câteva zile. Dar mă simt mai tânăr decît oricînd.

Văzînd că nu mă contaminez de veselia lui, Iurie Darie a completat rîzînd:

— Nu e firesc? Doar e primăvară.

M-am uitat pe cer: nori. Trotuarul: umed.

— Dar nu l-am contrazis.

— Credeți-mă, e primăvară. Precis e primăvară. Simt primăvara.

Și l-am crezut. Îi venea în ajutor calendarul. Această primăvară a anu-

lui 1963 înseamnă pentru Iurie Darie 34 de ani, 11 ani de teatru, 10 ani de la realizarea primului rol în cinematografie și numeroase succese. Absolvirea Institutului de cinematografie, roluri importante, mai întîi pe scena fostului Studio al actorului de film, apoi pe scena teatrului Nottara, succese în cinematografie, la televiziune.

Ștefan Vardă în „Nota 0 la purtare”, Monserrat din piesa cu același nume, Ștefan Mareș în piesa „Secunda 58” sînt nu numai cîteva din rolurile îndrăgite de actor, ci și cîteva din succesele sale.

Încă din timpul Institutului de teatru, Iurie Darie și-a manifestat dragostea pentru arta ecranului. Așa că ultimii doi ani de studii i-a absolvit la Institutul de cinematografie care luase ființă atunci în Capitală.

Pentru că a fost primul rol în film, pentru că a fost un rol complex și interesant sau unul din puținele roluri

nului Goe nu-i era pentru prima oară hărăzită sarcina de erou de film. Cu atât mai grea apăsarea sarcinii echipei de televiziune care-l abordează pe Goe într-un fel de „remake”. În care fațetele inculpatului și ale lui nu mai puțin inculpatelor sale „educatoare” rămăneau cele devenite clasice. Narătuirea în sine nu mai putea, deci, constitui o atracție pentru spectator, care știe poate chiar pe de rost textul schițelor lui Caragiale. Alegerea personajelor, jocul acestora, ambianța, atmosfera și, mai ales, felul cum toate acestea se transcriu pe peliculă. Într-un limbaj nou, de corespondență directă cu spectatorul, aveau să hotărască soarta versiunii de televiziune. Scene ca cea a discuției cu controlorul sau birfașea pe socoteala suratorilor din târșușorul de provincie sînt redată cu fantezie, originalitate și bun gust (joc de umbre pentru prima, bandă



Ioana Nicolau în filmul de televiziune „Cupidon et comp.” (Regia: Valeriu Lazarov)

filme pentru televiziune

În lumea filmului se petrece de multă vreme o paradox. În timp ce cinematografele cu vechi tradiție își schimbă „paravanul de miraje”, abandonînd ecranul obișnuit pentru Kinopanoramă, Circorămă etc., în timp ce, pe marile ecrane, culoarea se combină cu sunetul în relief, pe micul ecran, de loc intimidat de existența filmului-gigant, își face cu dezinvoltură și impetuozitate apariția filmul de televiziune! De la început, el stabilește relații de intimitate cu spectatorul, „vizitîndu-l” acasă fără protocol și pregătiri speciale. O simplă declanșare de buton și camera din apartamentul cel mai obișnuit devine... sală de proiecție!

La noi există o producție de scurt metraje artistice și documentare — o producție foarte modestă, ca orice început — al cărei sumar e încă ușor de făcut. În ultimele luni, televiziunea și-a deslășurat activitatea în paralel în trei sectoare: literatură clasică, folclor, comedie muzical-coregrafică. „Ostași” cu care a pornit ofensiva: regizori și operatori de film, făcînd aproape toți parte din aceeași promoție de absolvenți ai Institutului „I.L. Caragiale” și avînd astăzi, fiecare, un important stagi de activitate la televiziune.

Sînt recente în memoria noastră festivitățile centenarului „I.L. Caragiale”, de anul trecut. Televiziunea a fost prezentă la acest eveniment și prin două filme — ecranizările bine cunoscutele schițe „Domnul Goe” și „Căldură mare”. Dom-

de magnetofon mergînd foarte repede pentru a sublinia ineptia conversației cucoanelor, apoi prim-planuri cu doamnele respective, epuizate... de atîta birfă! Din păcate însă, filmul scade spre final. Ultima ispravă a lui Goe — semnalul de alarmă — e descrisă fără vervă, banal, lipsind acțiunea parcă de momentul culminant. Ce e drept, Goe — Șubovici încearcă o „reabilitare” ulterioară, mimînd cu umor, în post-genericul filmului, personajele ce au evoluat pe ecran. O idee foarte bună, care nu șterge însă impresia de nefinisat a scenei finale.

Celălalt film Caragiale — Căldură mare, lucrat de regizorul Ion Barna, este meritoriu prin felul în care descrie atmosfera epocii, „culoarea” Bucureștiului la vremea respectivă. Din păcate un ritm lent face filmul greu de urmărit.

Domnul Goe și Căldură mare au fost realizate de regizori cu antecedente în materie de film de televiziune. Lingă echipa acestor „veterani”, în realitate foarte tineri, iată și nume noi. Le vom găsi pe genericele filmelor Izvoare fermecute și Nu zîmbiți, vă rog! Cu sensibilitate și temperament, regizorul Ion Filip și operatorul Emil Hențiu transcriu pe peliculă o suită de dansuri populare românești, filmate în decorurile naturale ale Muzeului satului (Izvoare fermecute). Ritmul este aici o calitate esențială: dansurile, servite de dinamica montajului, devin mici poeme coregrafice.

În momentul de față, Izvoare fermecute este un

film des solicitat de televiziunile din alte țări: el a „rulat” pe ecranele televizoarelor din Moscova, New York, Tokio, Varșovia, Helsinki, Cairo, Havana, Sofia, Pekin, Copenhaga, New Delhi etc....

După o vreme, aceeași echipă realizează filmul Nu zîmbiți, vă rog! Mircea Crișan care, în alt film al televiziunii, jucase rolul unui pompier ultrazelos (Fumatul strict oprit), devine reporter cinematografic în goană după subiecte. Peripețiile reporterului — pretext amuzant și discret — servesc pentru a pune în valoare un cîntec popular de dragoste, o suită de dansuri moderne și un șlagăr interpretat de Margareta Pîslaru. În zece minute, un mic, dar de bun gust, spectacol de estradă. Remarcabil decorul: simplu, modern, jucîndu-și rolul cu finețe (arhitect Teodor Dinulescu).

Foarte recent a fost terminată comedia muzical-coregrafică Cupidon et comp. Realizatorul — regizorul Valeriu Lazarov — are la activul său cîteva filme reușite de televiziune (Pe litoral mîo rămas înimă, Fumatul strict oprit, Plimbare cu avionul). Nedespărțit de coechipierul său — scenaristul Radu Anagnost — el dezvăluie acum talentul companiei „Cupidon” într-un stil viu, bogat în fantezie. Despre conținutul acestui film, deocamdată însă nici un cuvînt. Pînă după premiera pe ecranele televizoarelor. Totuși, cu indiscreția gazetarului, vă informăm că veți vedea în posturi cu totul originale trei actori de comedie: Dem. Rădulescu, Puiu Călinescu și Marian Hudac, că veți întîlni o tînră debutantă în film, Ioana Nicolau, că veți urmări un poetic dans în interpretarea Magdalenei Popa și a lui Gabriel Popescu, alături de alte numeroase dansuri, că veți asculta un nou șlagăr de Paul Urmuzeșcu, cîntat de Margareta Pîslaru, că... dar să nu discutăm înainte de premieră!

Încă modest, filmul românesc de televiziune există, este o realitate palpabilă. Căutările creatoare se citesc împede pe metri de peliculă: ele și realizările actuale ne dau perspectiva unei producții variate, care va îmbogăți continuu programele de televiziune.

Mignon MARINESCU

de film în care actorul și-a putut manifesta posibilitățile într-un alt gen decît comedia, Iurie Darie susține că utesitul Miron din Nepoții gornistului este unul din personajele cele mai îndrăgite din cîte o jucat. Indiferent care ar fi motivul, este cert că atunci, ca debutant și de atunci, tot mai mult, ca actor cu experiență, Iurie Darie își dezvăluie în fața noastră talentul, gama posibilităților interpretative și rodul unei munci perseverente. În afară de rolul din filmul amintit și de unul din rolurile principale în filmul Alarmă în munți, Iurie Darie a putut fi văzut în aproape toate comediele cinematografice realizate la studioul „București”. Pe răspunderea mea, Alo, ați greșit numărul, Băieții noștri, Post-restant, Vacanță la mare și S-a furat o bombă, au oferit actorului personaje diferite, unele din ele interesante. Este sigur că desenatorul de



Iată desenul oferit de Iurie Darie cititorilor revistei „Cinema”.

modele din Pe răspunderea mea e foarte diferit de studentul Victor Mancaș din Alo, ați greșit numărul, tot așa cum fotbalistul din Băieții noștri este de tînrul timid din Post-restant, sau de studentul din Vacanță la mare. Aceste individualizări se datorează și contribuției actorului. Cu totul diferiți sînt eroii amintiți de neștiutorul purtător al servietei periculoase din filmul S-a furat o bombă. Un rol dificil prin construcția lui dramatică, prin necesitatea de a exprima totul prin gest și prin expresia chipului, un rol deosebit prin complexitatea problematicii și prin mesajul pe care trebuia să-l transmită. Tocmai în acest rol, Iurie Darie a atins — pînă în primăvara de față — adevărata măsură a creației sale cinematografice. Iurie Darie este admirat nu numai de cei maturi, ci și de copii. Și nu doar pe scenă sau pe ecran. Adică nu, tot pe ecran, dar pe unul mai mic — al televizorului. Din două în două săptămîni, Iurie Darie desenează pentru cei mici cîte o poveste. Asta nu o face

numai din dragoste pentru Alexandru, băiatul lui în vîrstă de 4 ani, ci din dragoste pentru toți copiii. Și mai e dragoste pentru desen. Ea poate fi dovedită altă prin desenele de la televiziune, cît și prin ilustrațiile la unele volume de povestiri.

Iurie Darie dăruiește erorilor realități pe scenă și pe ecran ceva din personalitatea lui. Totdeauna acest ceva se topește în vibrațiile, în trăirile personajelor, în trăsăturile lor de caracter, în fiecare replică și în fiecare gest. Dar tuturor erorilor, actorul le dăruiește ceva comun, prospețime și tinerețe. Iurie Darie e un optimist și un tînr. Nu sînt calități ale vîrstei. Nu este vîrstă însăși. Sînt trăsături de caracter și de temperament.

Dacă actorul Iurie Darie vă da spune: „Credeti-mă, e primăvară” să-l credeți, chiar dacă afară toarnă cu gheața. Primăvara e în el. Iar certitudinea — în optimism și tinerețe.

Silvia NICOLAU

Studentii cinema si filmul

CINECLUB

O seară a lui noiembrie 1962. Sala de spectacole a Casei de cultură „Grigore Preoteasa” din București e plină. Regizorul Iulian Mihu vorbește studenților despre creația lui Pudovkin. Se vizionează apoi filmul *Sankt-Petersburgului*. După proiecție, întrebările având adesea un caracter polemic se întretaie de la un capăt la altul al sălii. Să nu credeți că luăm parte la o activitate neobișnuită! În fiecare săptămână studenții-cineclubiști vin să urmărească prelegerile și proiecțiile din ciclul „Istoria cinematografilor mondiale”, organizate cu sprijinul Arhivei naționale de filme. Și trebuie spus că acest gen de manifestări — care vor trebui să se afle și în viitor în centrul atenției cineclubului — îmbină cu succes atrăgătorul cu instructivul.

Decembrie. Dimineată de duminică. Camera cu nr. 24 cunoaște o animație deosebită. În jurul unei mese lungi sînt adunați vreo 15—20 de studenți. Sînt membrii secției de creație a cineclubului. Discuția e în toi. Obiectul ei? Scenariul viitorului film de scurt metraj pe care cineclubul urmează să-l realizeze în vacanța din iarna lui 1963. Pe masă, două manuscrise: al studenții

Iulia Vincez (anul al treilea, Facultatea de filologie) și al lui Barbu Nițescu (anul al doilea, Institutul pedagogic). Putinele foi scrise cu mîgăla suscită dezbateri aprinse. Se aduc argumente și contraargumente. Unii se dovedesc adepții „cinematografului direct”, alții, ai filmului „cu subiect”. Dar toți tind să surprindă pe peliculă, cît mai ingenios cu putință, frumusețea, noul din viața studentescă contemporană. Polemica o susțin mai ales filologii, ațiați „în materie”. Ideile studentului George Littera, unul din cei ce însușesc activitatea cineclubului din Calea Plevnei, sînt aprobate sau contrazise de alți filologi (Gabriela Bădulescu, Ion Moraru, Dinu Chivu). Intră în discuții, cu puncte de vedere interesante, colegii de la Institutul de arte plastice (Serban Gabrea) sau de la Facultatea de electronică (Cristian Schiller). Ora prînzului a trecut. Studenții au uitat însă de ea. Acum îi preocupă mai mult decît orice cum va arăta scenariul viitorului film.

Sîrșit de ianuarie. Studenții au terminat examenale și se pregătesc pentru vacanță. Cine-

clubul trăiește un fapt mult așteptat: premiera documentarului *Jurnal de vacanță—1962*. Acest film scurt (proiecția durează doar 9 minute) are o istorie destul de lungă. Ea începe prin aceea că nu s-a pornit de la un scenariu. Sau înregistrat pe peliculă evenimentele unei veri studentești (din iunie pînă în primele zile ale lui octombrie). Locurile de filmare? G.A.S. Minăstirea, Costinești, Predeal, Constanța, Eforie și, bineînțeles, București. Eroi? Studenții, fie la muncă patriotică, fie pe malul mării, fie într-o pitorească stațiune de munte. Alături de cineclubiștii bucureșteni Ion Cristea, Seucan Amedeu, George Littera, Gabriela Bădulescu și alții, a participat la filmările de la mare și studentul cinemator clujan Ion Florică. A urmat apoi „partea tehnică”, care îi pune, de obicei, la grea încercare pe cinematori. Cu sprijinul acordat, totdeauna cu bunăvoință, de studioul „Al. Sahia”, studenții au dus la capăt și aceste operații.

Am văzut rodul acestor eforturi: *Jurnalul de vacanță—1962*. Încercarea studenților de a lucra un film de 35 mm, cu bandă sonoră, este reușită. Documentarul are viață, transmite freacă de tineretii. M-a impresionat în special partea care se referă la mare. Bineînțeles, stîngăciile nu lipsesc (unele filmări neutre, nepotrivirea comentariului pe imagine, stridența textului, muzica nu totdeauna fericit aleasă). Ele aparțin însă procesului de creație, sînt inerente acestei etape de lucru

Ultima zi a lui martie. Deși ar trebui să fie primăvară semnele mult dorite ale acestui anotimp se lasă încă așteptate. În sala de spectacole, proaspăt vopsită, a Casei de cultură, se vizionează filmul: *Nouă zile dintr-un an*. Astăzi, criticul Ana Maria Nartî vorbește despre personalitatea artistică a lui Mihail Illici Romm. Cu cîteva zile în urmă s-a văzut aici una din lucrările vechi ale maestrului, filmul *Cei 13*. Dialogul viu purtat acum între sală și conferențiar privește întreaga creație a reputatului regizor.

Aprilie. Început de iună. La tribuna cineclubului se află, de data aceasta, scriitorul Radu Coșasu. Tema expunerii: „Noul val” din cinematografia franceză. Spectatori, ca de obicei, mulți. Curiozitate firească față de un fenomen cinematografic mult și contradictoriu discutat. În plus, dorința de a revedea un valoros film francez realizat de Truffaut — *Cele 400 de lovituri*. Și astăzi conferențiarul abia a prididit cu răspunsurile la întrebările celor mai curioși cineclubiști.

O săptămînă mai tîrziu, aceiași pasionați ai filmului erau prezenți la conferința regizorului Marius Teodorescu despre „Tendințe ale cinematografilor poloneze”.

Aceste seri și dimineți ale „prietenilor filmului” organizate la cineclubul studentesc continuă și în luna în curs. Printre cei care vor face expuneri pe teme cinematografice se numără criticii Eugen Schlieru, Dorian Costin, D.I. Suchianu. Preocuparea conducerii Casei de cultură de a consacra o mare parte a activității cineclubului lărgirii orizontului studenților asupra artei filmului este meritorie, îmbogățirea culturii cinematografice constituind sarcina de capetenie a oricărui cineclub. Cineclubiștii înșiși dovedesc mult interes în aprofundarea istoriei mondiale a cinematografului. Ceea ce ne face să credem că numărul spectatorilor cu un gust bine format în ceea ce privește a șaptea artă este în creștere.

AL. R.

Însușirea culturii cinematografice este preocuparea de capetenie a cineclubului studentesc. Nu lipsesc însă nici încercările de a realiza mici filme experimentale



Pe platourile poloneze

● La Varșovia a avut loc premiera filmului *Urma albă*, realizat de regizorii Jarosław Brzozowski și Andrzej Wróbel. Scenariul a fost scris de doi exploratori polonezi ai Arcticii, Alina și Czesław Centkiewiczowie. În rolurile principale apar Leon Niemczyk și Emil Karewicz.

de la corespondentul nostru
M. Derbien



● Regizorul Kazimierz Kutz realizează filmul *Tăcerea*, ecranizare a cărții cu același titlu de Jerzeg Szeczyglo. Fotografia noastră înfățișează un cadru din film.

● Grupa de creație Kadr realizează de asemenea o ecranizare după binecunoscutul roman al lui Tadeusz Dołęgi-Mastowicz, *Memoriile doamnei Hanka*. Regia o semnează Stanisław Lenartowicz. În rolurile principale apare o întreagă pleiadă de cunoscuți actori polonezi. În fotografia noastră — actorii Artur Młodnicki și Roman Sykale.



● În aprilie a apărut pe ecranele poloneze filmul *Holinei Bielska*, intitulat *Ceasul trandafirilor*, ecranizare a romanului cu același titlu de Maria Krüger. Într-unul din rolurile principale o vom reîntâlni pe Elzbieta Czyżewska. În alte roluri Lucyna Winnicka, Alicja Pawlicka, Jerzy Nasierowski, Aleksandr Dzwonkowski. Vă prezentăm o scenă din film. De la dreapta la stînga, Elzbieta Czyżewska (Ania), Alicja Pawlicka (Ewa) și Barbara Ludwizanka (Genowefa).

● În grupa de creație Kamera s-a început turnarea filmului *Gonaciul*. Filmul este regizat de soții Ewa și Czesław Petelsek. Acțiunea filmului se petrece în timpul ocupației hitleriste. O vîntoare de sălbăticiuni organizată de ocupații fasciști se transformă într-o sinistru vîntoare de oameni. Fotografia înfățișează o scenă din film.



■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu. Macheta: Vlad Muiatescu ■ Coperta I: Silvia Popovici — (foto: I. Hananel) ■ Redacția și administrația: București — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scintilei” — București ■ Exemplarul 4 lei ■



LA CEL DE-AL XVI-LEA
FESTIVAL INTERNAȚIONAL
DE LA CANNES

ROMFILM

prezintă pe

ALEXANDRU PLATON, FRANCOISE BRION,
NELLIE BORGEAUD, GERMAINE KERJEAN,
MAURICE SARFATI, RĂZVAN PETRESCU

într-un film de

HENRI COLPI



CODÎN

O COPRODUCȚIE ROMÎNO-FRANCEZĂ

Ecranizare a romanului cu același titlu de Panait Istrati

