

nr 7  
ANUL IV (43)  
revistă lunară  
de cultură  
**ci  
ne  
ma**  
cinematografică  
BUCUREȘTI — IULIE — 1966

## SUMAR

### PANORAMIC PESTE PLATOURI

Vara ce anotimp minunat!  
anul 87 e.n.: Dacii  
anul 1929: Golgota  
anul 1966: Diminețile unui băiat cuminte de Eva Sirbu 1

### PUNCTE DE VEDERE

Mircea Mureșan: Reabilitarea narațiunii, de Valerian Sava..... 2

### O FIȘĂ PE LUNĂ

Ana Szeles, de Adina Darian..... 11

### CRONICA CINE-IDEILOR.

Cinematograful «direct», de Ov. S. Crohmăniceanu..... 12

### PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEȘTI

Jean Georgescu, de Al. Racoviceanu..... 14

### MAMAIA '66

### TRIBUNA PELICANULUI ALB

Interviuri cu Ioan Grigorescu, Paul Bortnovski, Fănuș Neagu, Paula Popescu-Doreanu, Victor Iliu, realizate de Val. S. Delceanu..... 17-20  
Epilog la discuții, de Ecaterina Oproiu..... 21  
Festivalul Internațional de animație, de Ion Popescu Gopo..... 22

### CONTRACRONICA

Despre citate, filme cu episoade și un singur episod, de Radu Cosasu..... 24

### CORRESPONDENȚE din ROMA, LONDRA, MOSCOVA, VARȘOVIA

Mario Monicelli: Filmele care merită să fie făcute, se fac!, de Enrico Rossetti  
Maestrul Chaplin, înabordabilul Truffaut și interiorizantul Antonioni în capitala Angliei, de François Maurin..... 26  
Pe șantierul unui nou film, de Elena Azernicova..... 29  
Drama vieții în contextul dramei puterii (de vorbă cu Jerzy Kawalerowicz) de M. Walasek..... 31  
33

### TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

Wilhelm Dieterle, de Jerzy Toeplitz..... 35

### SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

Camil Petrescu — cronicar cinematografic, de B.T. Ripeanu..... 36

### CRONICA CINEMATECII

Iunie, de D.I. Suchianu..... 38  
Cinemateca în retrospectivă, de Silvan Iosifescu..... 39

### CULTURA SĂLII DE CINEMA

Detalii din programele de sală, de Dinu Kivu..... 40

# VARA,

Toate sărbătorile mari ale filmului s-au terminat. S-au numărat bobocii cinematografici internaționali și naționali. Ne-am felicitat și premiat. Ne-am bucurat unii, ne-am întristat puțin alții și cu toții am început să sperăm: la anul! La Mamaia, la Cannes, la Karlovy-Vary, Moscova, Veneția, oriunde — dar la anul. Iar anul cinematografic care vine se coace acum. Sub soarele de la Sighișoara sau de la Bufta, din Dobrogea sau de la Turnu-Măgurele. Cîte ceva se mai coace și la bec, dar puțin, pentru că e vară și vara, ce anotimp minunat este vara pentru toată suflarea, dar mai ales pentru cinematografie. Vara se pot filma pomi de-adevărat, nori de-adevărat, marea, muntele etc.

Anul 1966 are o vară în mod deosebit plină și bogată. Șase filme au ieșit deodată la soare. Dacii la Bufta. Golgota la Sighișoara. Diminețile unui băiat cuminte la Turnu-Măgurele, Ultima noapte a copilăriei, Această fată fermecătoare, Zodia fecioarei, fiecare pe unde și-a găsit locul. Nemai-socotind coproducțiile și nici scenariile care se află în ultima fază de lucru și care vor fi puse curînd în producție. Socotind adică numai filmele la care se lucrează în momentul de față și începînd cu:



Actrița franceză MARIE-JOSE NAT, cunoscută spectatorilor noștri din *Strada preriilor* va apare în coproducția româno-franceză *Dacii* interpretînd rolul fiicei lui Decebal.



După debutul în *Duminică la ora 6*, după un rol secundar în filmul *Meandre*, DAN NUTU interpretează acum rolul principal — un tânăr erou contemporan — în filmul lui Andrei Blaier *Diminețile unui băiat cuminte*.

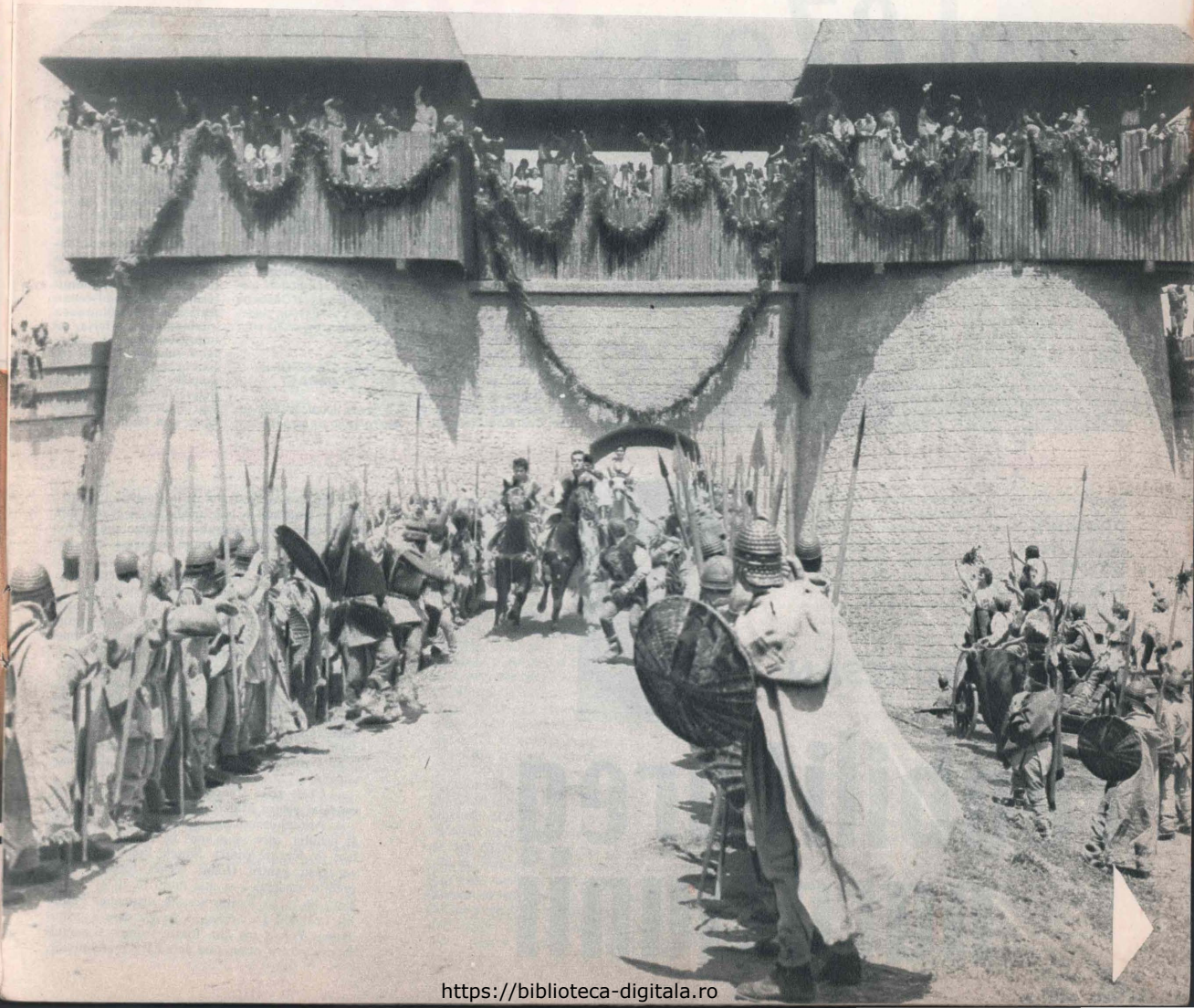
Copertile - Foto A. MIHAILOPOL

În fața aparatului lui Florin Ciobotaru, Cetatea dacilor. În spatele lui se află Decebal...

**PANORAMIC**

**PESTE  
PLATOURI**

# **CE ANOTIMP MINUNAT!**



Anul 87 e.n.:

DACII

Sergiu Nicolaescu

Anul 1929

GOLGOTA

Mircea Drăgan

Anul 1966

DIMINETILE UNUI BĂIAT  
CUMINTE

Andrei Blaer

Trei epoci — trei regizori — trei filme care au ieșit în vara asta la soare la: Buftea, Sighișoara, Tur-nu Măgurele

# PANORAMIC



Mircea Albulescu  
fratele lui Decebal  
decii al lui Amza  
Pellea...

## anul 87 e.n.: DACII

Într-o zi cu soare care bron-  
zează și bate în creștetul  
capului, 1 500 de oameni în-  
fășurați în blănuri de: vițel,  
oaie, jder, jup (după rang),  
se află pe malul lacului Bu-  
ftea în fața sau în spatele apar-  
atului de filmat care execută  
ceea ce în termeni de platou  
se numește primul tur de ma-  
ninelă. Deși nu e tot atât de  
spectaculos ca lansarea pe  
apă a unui vas cu care se  
aseamănă în esență, acest  
prim tur de manivelă concen-  
trează atita încercătură ner-  
voasă și emoțională, încât nu  
o dată metrii aceia de peliculă,  
primii filmați, nici nu ajung  
să vadă lumina ecranului.  
Dar sînt primii. Prima dată  
în cazul de față, cînd aparatul  
a înregistrat fețele nobililor

daci care privesc întrecerea  
tinerilor.

Lăsînd la o parte căldura,  
blănurile (costumele sînt fă-  
cute de Hortensia Georgescu)  
și primul tur de manivelă  
care trece repede, făcînd loc  
celorlalte sute, lăsînd la o  
parte și emoția și nervii legi-  
timi ai realizatorilor, și vocea  
care repetă în mega-ton: unu,  
doi, trei, patruz sau strigă  
«Herescu, la cadrul!» lăsînd  
adică la o parte toate compo-  
nentele atmosferei de filmare,  
această primă zi oferă cam  
următorul tablou: cu spatele  
spre lac, se află un pavilion  
acoperit cu brad și cu bălauri  
cu cap de leu înfiți deasupra,  
profilaj orizontal pe cer, pa-  
vilionul de sub care Decebal  
și nobilii săi urmăresc între-

cerea tinerilor. Peste drum de  
pavilion este «terenul de în-  
treceri» care se termină în  
fața cetății cu turnurile im-  
podobite cu ghirlande de brad  
și bujori (e început de vară,  
decii, și în calendarul filmu-  
lui). Dejur împrejur daci, lup-  
tători, popor etc. Mai la o  
parte un grup de bărbați,  
femei și copii, recrutați din  
salele ce înconjoară Buftea  
— repetă cu secundul Nito-  
lae Corjos o scenă ce va fi  
filmată imediat. Operatorul  
Costache Ciobotaru lu-  
crează desășur pe toate  
fronturile: în timp ce filmea-  
ză o scenă, în fața unui aparat  
instalat dinainte, i se pre-  
gătește scena următoare.

1 500 de oameni. Repartiizați  
pe grupuri, pe familii, călări,

pe jos, 1 500 de oameni care  
rid, se minunează, privesc  
spre pavilion unde se află  
Decebal, aclamă, rid și tac  
la o privire. Din cînd în cînd,  
Decebal se ridică de pe tronul  
său și rostește: «Ați rămas  
cinci din marea întrecere.  
Luptați cu cîinste. Să învingă  
cel mai bun». Fraza e rostită  
pentru repetiție, pentru fixa-  
rea unghiului, pentru fixarea  
luminii. Așa se vede de pildă  
că niște crengi de brad um-  
bresc în chip inestetic fața lui  
Decebal cînd se ridică în pi-  
cioare. Așa se vede cum și  
cît se deplasează fața lui în  
cadru, în timp ce-și rostește  
replica. Așa se vede dacă  
barba bogată a lui Decebal  
nu-și arată cumva dedesub-  
turile. Costache Ciobotaru e

acolo și prin vizorul aparatului  
spionează tot. Dar pentru asta  
Decebal trebuie să se ridice  
în picioare și să rostească:  
Ați rămas cinci din marea  
întrecere, etc., etc, etc.

Sergiu Nicolaescu se îm-  
parte în cite trebuie să se  
împartă. E cu Decebal, cu  
soldații, cu poporul, tipă, ride,  
gesticulează, arată. Simțul  
realității și al înțelegerii îți  
dictează să-l abandonezi apar-  
atelor de filmat, lui Costache  
Ciobotaru, secunzilor, solda-  
ților, preoților, poporului și lui  
Decebal.

### DAR CE SPUNE DECEBAL?

El e mai abordabil. El n-are  
deci grijă lui și a bărbii pe care

o poartă. El e Amza Pellea.  
Cum îi place (cum să nu-  
i placă?) Decebal?

— Îmi place și sînt ferit  
că-l joc. E un rol foarte  
interesant pentru că De-  
cebal era un tip intere-  
sant. Aș dori să pot reda  
înțelepciunea, adîncimea  
de judecată a acestui con-  
ducător de popor care a  
reusit să facă în acea vre-  
me din daci, o forță temu-  
tă chiar de imperiul roman.  
Aș dori să pot îmbina acea  
înțelepciune cu forța, cu  
impulsivitatea și caracte-  
rul vulcanic al unui om  
trăit în aer liber și cu acea  
măreție simplă caracte-  
ristică lui, în sfîrșit să re-  
dau toate acele calități  
care, una lîngă alta, fac

### PREMISE ALE UNEI ȘCOLI NATIONALE DE FILM

### MIRCEA MUREȘAN:



### PUNCTE DE VEDERE

— Ați fost la Festivalul de la Cannes, ați parti-  
cipat la Festivalul de la Mamaia. Către ce tărîmuri  
se îndreaptă cinematografia contemporană? Care  
ar fi locul virtual al filmului românesc în acest  
peisaj?

— Anul acesta, întrecerea de la Cannes, mar-  
cîndu-și jubileul de 20 de ani, s-a desfășurat în  
condiții speciale și poate și asta a influențat  
rezultatele. Juriul era compus din președinții  
tuturor edițiilor precedente, avînd acum în frunte  
pe Sophia Loren. Dominau scriitorii francezi în  
vîrstă — Marcel Achard, Armand Salacrou,  
Jean Giono și alții, ale căror preferințe merg-  
se pare, către o artă diferită de tendințele mo-  
derniste mai mult sau mai puțin efemere. În  
orice caz, Răscoala a avut un succes mai mare  
decît mă așteptam și mai mare decît se crede —  
și nu e vorba de un festival de mina a doua sau  
a treia.

— Unele ziare franceze scriau că filmul ar fi  
candidat pentru Marele Premiu.

— Am informații mai sigure, de la un membru  
al juriului, care mi-a spus că filmul ar fi fost  
luat în discuție pentru Marele Premiu după ce  
s-a găsit pentru Orson Welles formula unui  
premiu omagial — și mai mulți jurați ar fi sus-  
ținut să ni se acorde această distincție. Filmul  
lui Lelouch, *Un bărbat, o femeie* care a primit  
*Palme d'Or* e un film foarte frumos și semni-  
ficativ pentru orientarea actuală a preferințelor,

# reabilitarea narațiunii

# PESTE PLATOURI

...Și Amza Pellea,  
însoși Decebal.

din personaj eroul atât de  
îndrăgit de spectatori.

Întreb pe Amza Pellea  
ce-l preocupă în mod deose-  
bit, ce-l obsedează în legătură  
cu Decebal.

— Felul de a merge al lui  
Decebal. Acest conducă-  
tor încălțat în opinci și  
îmbrăcat în ițari, care nu  
se deosebea aproape cu  
nimic de cei din jur, tre-  
buia să aibă în mers ele-  
ganța ciobanului de azi și  
totodată prestața unui  
conducător pe umerii că-  
ruia apasă toată răspun-  
derea unui popor la răs-  
cruce de vremuri. Mă per-  
secută puțin ideea că joc  
acest rol alături de actori  
foarte cunoscuți și cu ex-  
periență de film care o  
depășește cu zece capete  
pe a mea, și că dintre toți,  
numai eu trebuie să țin  
seama de o anumită ima-  
gină: aceea pe care oame-  
nii și-au făcut-o despre  
Decebal. Nimeni, de pil-  
dă, nu va contesta că Fus-  
cus, Domițian, sau mai  
știu eu care general arătau  
chiar așa cum îi prezintă  
interpreții lor. La Decebal,  
însă, oamenii vin cu o  
imagine preconcepțată că-  
ruia eu trebuie să-i coresp-  
und. Pentru asta va tre-  
bui să mă axeze pe trăsă-  
turile esențiale ale lui De-  
cebal, acele trăsături pe  
care toată lumea le cu-  
noaște, pe care toată lu-  
mea să le poată recunoaș-  
te în film.

Decebal este strigat pe nu-  
mele de Amza Pellea, și Amza  
Pellea se scuză modern și  
se duce să fie Decebal, pe  
tronul din pavilionul acoperit  
cu brad. E un miraj pe un-



prin aceea că se întoarce la o modalitate firească,  
omenească, de înfățișare a dragostei pure, du-  
ioase. Până în ultima zi, chiar în ajunul închiderii  
festivalului, pronosticurile unui ziar ca *Nice*  
*Matin*, cotidianul cel mai citit pe Coasta de Azur,  
așezau filmul nostru pe locul al doilea, după ce  
— să nu ignorăm nici asta — ne dedicaseră o  
cronică «distrugătoare», «acuzându-ne» că dăm  
lecții de istorie marxistă, revenind apoi și scriind  
că în ciuda rezervelor formulate, apreciază au-  
tenticitatea filmului, calitățile artistice etc. Dar —  
ca să părăsim discuția despre premiu — iată ce  
aș vrea eu să spun în această suită de intervenții  
pe care ați organizat-o despre premisele unei  
școli naționale de film. Mi se pare că remarc  
o puternică tendință de reactualizare a filmului  
epic. Toate producțiile care au intrat anul acesta  
în palmaresul de la Cannes au avut o poveste  
clară, bine stabilită și foarte echilibrată exprimată  
— unele lucrări descoperind în mai mare măsură  
particularități de psihologie ale omului contem-  
poran, ceea ce le-a conferit un plus de origina-  
litate — însă nici un film nu s-a lipsit de tradi-  
ționala poveste. De la *Falstaff* al lui Orson  
Welles și până la farse și comedii, până la *Dom-  
nilor* și *Doamnelor* de Germi și la filmul englez  
*Affie*, toate au fost cursive, limpezi. Chiar și  
filmele bune premiate în afara palmaresului, cu  
Premiul criticii și cu Premiul FIPRESCI — *Tri-  
bulațiile elevului Toerles*, al germanului Schollen-

dorf și *Războiul s-a terminat* al lui Resnais...

— Resnais însuși...

— Chiar și Resnais a renunțat la velleitățile  
eseului cinematografic de avangardă din *Amul*  
*trecut la Marienbad*, recurgând la o povestire  
foarte concretă. El rememorează în *Războiul s-a*  
*terminat* înfruntarea politică dintre un partizan  
al lui Franco și un antifranchist.

— Deci reabilitarea narațiunii.

Singurul film mai ermetic a fost filmul lui  
Pasolini, *Pădăroi și pășărici*, care prin metafore  
de fabulă a încercat să susțină o filozofie a derutei,  
ca și pelicula lui Godard *Masculin-feminin*, care  
se încurcă în propriile inovații și care nici n-a  
intrat în selecția franceză din acest an, fiind  
vizionată în afară de concurs. Am fost un sincer  
admirator al acestui regizor...

— Care e și un teoretician...

— Da, și un creator în care mulți văd azi  
sumum-ul subtilității lor ecranului, dar care mi-  
am dat seama că face mai de mult o greșală. El  
practică ciné-vérité-ul, spune că practică ciné-  
vérité-ul, însă anchetele sale nu sînt ca acelea  
ale lui Chris Marker sau ca ale americanilor  
care au realizat *Umbre* — anchete autentice asu-  
pra unor medii și tipuri sociale absolut reale și  
diverse; el face anchete pe actori, dar nu spune  
că face anchete pe actori; ia de pildă o cîntăreță  
și ne spune că ar fi vorba de o tină ră reprezentă-  
tivă pentru generația sa; o urmărește fără să

aibă un subiect prestabilit, imprimînd un dialog  
improvizat și pretinzînd ca rezultatul să carac-  
terizeze tineretul de azi. Dar un actor are o  
formație profesională a sa, o anumită cultură,  
o anumită atitudine socială și de aceea viața  
lui nu poate servi ca atare drept imagine gene-  
ralizatoare. Pentru că vorbim de ciné-vérité și  
pentru că la această rubrică s-a discutat despre  
filmul experimental, aș vrea să spun că după  
părerea mea o greșală similară, de metodă, am  
făcut și noi, în *Duminică la ora 6*. Lucian Pintilie  
a aplicat ciné-vérité-ul într-un film care trebuia  
să reconstituie o epocă. Cînd filmezi cu metode  
de documentar scene care sînt organizate astăzi  
— ca aceea din gară sau ca scenele de la marginea  
orașului — și contezi pe improvizația de dialog  
a actorilor, pentru ca să evoci momente trecute  
în istorie, apare în mod firesc o contradicție  
între forma de expresie și fondul care ar trebui  
exprimat, iar ceea ce se obține pare și nu poate  
să nu pară simultan, neconvigător.

— Să revenim la Godard. Ce anume ignoră el?

— Ce ignoră? Ignoră realitatea, pentru că e  
încîntat prea mult de metoda lui de lucru, pe  
care crede că o poate folosi oricum și oriunde,  
pentru că e puțină fanfaronadă în tot ce face  
el, în exclusivismul cu care depreciază ceea ce  
s-a făcut pînă la el și ceea ce fac alții. După  
teoria care ar rezulta din filmele sale, peste 20  
de ani Franța nu va mai exista, pentru că nu

deva, în această artă care se numește modest și scurt — film, și care a răscut multe capete: cît am stat de vorbă cu Anza Pellea, nu că aș fi putut jura că e chiar Decebal în carne și oase, dar ceva din actorul pe care-l văd de cîte două ori pe săptămînă, dispăruse în spatele dorinței lui de a fi Decebal.

## CE SPUNE FIUL LUI DECEBAL

Andi Herescu are 24 de ani, e în ultimul an la Facultatea de fizică atomică și este posesorul unei fețe care — dumnezeule, cîte scrisori vor sosi la redacție — seamănă leu cu aceea care poartă numele Alain Delon. Ba chiar aș îndrăzni să spun, parafrazînd un banc, „al nostru e mai frumos». Mă întreb — și-l întreb — dacă asemenea nu apasă greu pe umerii lui.

— Cam. N-aș vrea să-l copiez în nimic pe Alain Delon.

Îl întreb cum a rezistat pînă acum tentației de a face film.

— A fost dorința părinților mei să termin mai întîi o facultate. Visul meu — singurul — era să fac film.

Unele vise se și împlinesc... Îl întreb cum a ajuns de la Facultatea de fizică atomică, la filmul lui Decebal.

— Cu totul întîmplător. Aș putea spune, aproape găsit pe stradă.

(Soarta vedeților începe, aproape ca regulă generală, cu totul întîmplător.)

— Cînd am dat probele, eram atît de emoționat, încît era să ratez rolul. Am ieșit îngrozitor... De-abia pe urmă exercițiile de scrimă și de călărie m-au mai dezgheat?

Ce crede despre rol? Îl vede? Cum îl vede?

— Cred că trebuie jucat cu multă naturalitate și eleganță, mai ales că o vorba de un tînar foarte sigur de sine și foarte instruit. Chiar Decebal s-a ocupat

de educația lui...

Are trac?

— Normal. Mai ales pentru că Sergiu Nicolaescu mi-a pus în vedere să nu-l fac și să nu mă fac de risnicium. Și cu atît mai mult cu cît am un rol care-mi place și pe care cred că pot să-l realizez. Știi, eu îmi cunosc posibilitățile. E un avantaj să știi ce poți și ce nu, și eu știu că pot.

Sîntă certitudinea! El știe. Noi nu. Noi putem cel mult bănuî, putem presupune. El e sigur. Deși știe — mi-a spus — că atîtu cu care pornește, asemenea cu Alain Delon, poate fi în egală măsură un handicap. Oricum, pentru această nouă tînră speranță a cinematografiei noastre, lumea se va împărți de-acum înainte în două: cei care țîn cu el și ceilalți.

## ȘI CE SPUNE LIVIU POPA...

...cel care a gîndit decorurile dacilor, cetatea, sala tronului, necropola, tezaurul, palatul lui Burebista, scările, stilpii, pereții și balaurii cu cap de leu de deasupra pavilionului. De unde știe Liviu Popa și deci, de unde știm noi, că tot ce se vede pe cele patru platouri și aici afară, reprezintă o așezare dacică de scaun?

— Datele care ne-au rămas sînt foarte puține, dar arhicunoscute chiar și în străinătate, pentru că toți istoricii din lume se interesează de acești daci care se pare că la un moment dat atinseseră un grad de civilizație cu totul deosebit. Puținătatea documentelor ne obligă să mergem pe ceea ce ar fi putut să fie, folosind consultanții istorici de specialitate — prof. Daicoviciu, prof. Florea Barbu, Florescu, prof. Lidia Musculiu. Se știe că dacii erau foarte bogăți, aveau aur. Aurul aparținea statului, iar statul era Decebal. El a folosit acel aur

...Fiul lui Decebal, Andi Herescu, student în anul IV la Fizică Atomică.



mai produce nimeni nimic, nu mai înțelege nimeni nimic, nici din viață, nici din dragoste. După el nu mai există nici un fel de valori umane, nici etice, nici politice, de nici un fel. O fi o parte a tineretului așa, dar nu e de loc convingătoare imaginea unei răcirii generale, printre niște idei foarte vag înțelese.

— Și totuși, într-un interviu, Godard spunea că cinematograful și viața sînt unul și același lucru.

— Dar viața e foarte diferențiată și cu accente marcate, de care artistul nu poate să nu țină seama dacă nu vrea să devină un farsur. În ceea ce privește cinematografia noastră, cred că tradițiile culturii românești ne recomandă ca una din căile cele mai viabile filmul epic, naratiunea îmbogățită de elemente poetice, sentimentale, pe un fond filozofic particular, românesc. Nu trebuie să facem eforturi prea mari pentru a descoperi în literatura noastră, pornind de la folclor, fondul comun marilor creații ale lui Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu, ca și al baladelor și chiar al idilelor. Desigur că filozofia și cultura unui popor sînt în permanentă evoluție, există momente de salt — și unul din aceste momente îl trăim acum, dar pe noua noastră treaptă de gîndire, materialist-dialectică, nu facem abstracție de tradiție. Poate nu întîmplător, filmele noastre cele mai bune — începînd cu *Moara cu noroc*, *Pădurea spinuzărilor*, *Tudor*, *Lupeni 29*, toate au o construcție epică — unele fiind mai profunde în investigațiile lor psihologice, altele

rămînînd mai la suprafață, dar nici unul nu alege incoerența unei formule arbitrare și nu se dispensează de firul propriu unei narațiuni. Drama este că noi n-am descoperit încă modalitatea de exprimare a valorilor noastre particulare și în filmul de actualitate. Poate pentru că n-am realizat și în aceste filme legătura dintre tradiție și noul nostru mod de viață și gîndire...

— Utilizarea în tematica contemporană a metodelor noi ale ciné-vérité-ului ar fi poate o soluție...

— Poate, dacă am recurge la formula autentică, inițială, a acestei metode, filmînd oameni reali, medii reale, în felul în care a procedat Alexandru Boiangiu pentru filmele *Oltenei din Oltenei* și *Cazul D*. În aceste documentare există, evident la dimensiuni reduse — reduse ca dimensiuni — cîte o întîmplare umană care are valoare și semnificație generalizatoare și emoționantă în același timp.

— Ar trebui poate să observăm că granița dintre documentar și filmul artistic se șterge uneori și să investigăm această cale.

— Cu condiția însă să se caute mult, să se ajungă la cunoașterea unui mare număr de personaje reale și situații reale, pentru a se găsi cazurile și imaginile cele mai elocvente și mai expresive. Să nu se cantoneze adică în întîmplător și accidental. O dată găsiți, să zicem, doi îndrăgostiți extrem de interesați, ei ar putea fi urmăriți în evoluția lor în timp, în relațiile lor sociale.

Dacă s-ar aborda metoda din acest unghi, ea ar solicita un mare efort și destulă cheltuială, pentru că această întregă căutare ar trebui însoțită și de filmări numeroase, filmările dublînd și urmînd într-un fel pas cu pas însuși efortul scriitoricesc de concepere a povestirii, adică de descoperire a ei în realitate, pentru că pînă la urmă tot la narațiune s-ar ajunge. Evident, asta n-ar însemna de loc să nu mai facem filme istorice, filme înscenate pe platou sau filme-parabolă ca cele ale lui Gopo.

— Probabil că aceasta ar putea crea scenaristilor și regizorilor deprinderea de a compune ulterior narațiuni fictive, dar verosimile despre viața eroilor contemporani. Ar fi o adevărată școală a realismului cinematografic.

— Eu personal aș încerca o asemenea modalitate, aș fi gata să fac un asemenea efort, dar totul este ca asemenea încercări să nu fie sporadice și izolate, să se sprijine unele pe altele, să se poată compensa eventualele insuccese sau succese parțiale prin experimentele reușite. Și e evident că numai un număr mare și constant de filme care să susțină un gen anumit sau o metodă de lucru creează posibilitatea unor acumulări de experiență și face să crească garanțiile de succes. Altfel, însăși discuția despre experiment își pierde sensul.

Convorbire realizată de Valerian SAVA

## PESTE PLATOURI

În scopuri politice ca să-și asigure pacea și moșia strămoșască, dar și în scopul propășirii civilizației în țara sa. Tot ce era mai bun și mai interesant la ora aceea, în lume, se găsea la daci. Cetățile lor au fost ridicate de constructorii greci sau romani. Am căutat să-mi închipui ce aș fi putut să fac dacă

eu aș fi fost constructorul acela plătit să ridice cetățile dace. Dacă, se știe, erau înzestrați cu un bun gust legendar. Formele primitive ale arhitecturii lor erau foarte rafinate. Nimic de prost gust, nimic încărcat, totul era funcțional, frumos și util. Acel constructor grec nu se poate să nu fi fost impresionat de simplitatea dacilor, nu se poate să nu fi fost influențat de ea atunci când a ridicat cetatea.

— Aveți un decor foarte întins. Toată Buftea aproape.

— Chiar toată Buftea și platoul suplimentar al filmărilor combinate, profi-

tind de un moment în care celelalte filme ale anului au locuri de filmare în țară.

— De ce ați instalat toate decorurile dintr-o dată?

— Nu sînt chiar toate, dar aproape. Avem actori străini cum bine știți, și va trebui, citeva zile, să lucrăm trecînd din platou în platou.

— Ați avut o perioadă de pregătire foarte lungă...

— Și foarte grea. Totul — în afara pielilor de animale, — totul este construit, inventat, creat, fabricat. De la decor și pînă la recuzită. De la recuzita mare și pînă la cea măruntă. Imbrăcămintele pentru 12 000 de oameni, in-

călțăminte, podoabe, scuturi, sulite, tot, absolut tot a trebuit inventat. Este vorba de o anume epocă, anul 87 e.n., și filmul nostru este primul plasat în acele timpuri.

— Pe viitor va fi mai ușor. Ca linie generală, ca atmosferă, ce ați urmărit?

— În general, ca atmosferă și deci ca principiu, am evitat căderea în basmul istoric. Este o epopee — deși superproducție — și am căutat să mergem strîns alături de documentul istoric, să urmărim decorul real, ambianța reală în care se desfășura viața dacilor. Ce va ieși, vom vedea.

Totdeauna la urmă.

# anul 1929 GOLGOTA

...și Sergiu Nicolaescu împărțind cu Costache Ciobotaru emoția acestui prim tur de manevră.

...Marele preot, Emil Botta, a cărui înțelepciune va sta alături de cea a lui Decebal.

...poporul, reprezentat de fiicele sale.

Sase văduve ale minerilor uciși în masacrul de la Lupeni, în frunte cu Ana Vălean, cer să se facă un dram de dreptate tardivă: pensii pentru copiii celor uciși. Sînt arestate. Șase femei în negru, purtate sub escortă prin ploaie și noroi, din post în post, bălțocorite, bruscate, amenințate cu moartea. La fiecare haltă li se cere să renunțe la cererea lor. De la fiecare haltă convoiul pleacă mai departe prin ploaie, prin noroi, prin noapte. De fiecare dată împușcat cu o victimă, convoiul se duce mai departe urcînd Golgota nedreptății a suferinței și răbdării omenești. Convoiul este urmat de un băiat, copilul Ani Vălean, și acest copil — spune Mircea Drăgan — va fi un fel de conștiință a filmului. O conștiință care va înregistra și va păstra cele văzute pe acest drum, va povesti odată, mai târziu, va supune oamenilor spre judecată cele înregistrate atunci. Golgota este filmul pentru care Mircea Drăgan căuta nu demult șase femei. Draga Olteanu, Nuța Hodos, Ioana Drăgan, Viorela Farkas, Violeta Andrei și Nagy Reka au devenit interpretele celor șase văduve de mini. Gheorghe Dinică, Sebastian Papaiani, Virgil Platon, Sabin Făgărășanu, Gheorghe Pătru, jandarmii care le escortează. Cătălin Mecs, copilul Ani Vălean.

Se caută un loc de filmare — un pod sub care va fi lăsată prima victimă din convoi, bătrîna. În lumina zilei, locul e blind și domol, dincolo de pod începe un peisaj dulce cu flori de cîmp și salcîmi. Dar podul este, se pare, exact ceea ce-i trebuie lui Drăgan. Un podet ușor prăvălit peste o apă, cu lemnul puțin putrezit. Va ploua și va fi noapte

și în lumina reflectoarelor podul va deveni un pod peste altă lume. Convoiul celor șase femei în negru va arăta fantastic, neverosimil, ca ideea de a purta prin noroi și ploaie șase femei. De pe acest pod copilul Ani Vălean va privi cum începe să moară bătrîna, va vedea cum este dusă mai departe mama lui, peste acest pod va trece și el — conștiința filmului, cum spunea Drăgan — în urmărirea convoiului.

Drăgan și George Cornea, operatorul filmului, stabilesc locul din care se va rosti o replică, de unde va fi filmat jandarmul care duce pe bătrîna sub pod, de unde va vedea copilul ce se petrece sub pod, de unde va urmări el convoiul care pornește mai departe, cu o femeie mai puțin, de unde va răsună replica temătoare a jandarmului: „Și dacă moare?” Se încheagă în ciuda soarelui, a florilor de salcîm și a peisajului dulce din jur, o atmosferă apăsătoare, de noapte, de noroi, de urcuș și osteneală, poate, pentru că ceea ce are scenariul Golgotiei este atmosfera. George Cornea spune că va fi o imagine contrastă, violentă, cu unghiuri puternice și racursuri care vor proiecta figurile pe cer, pe nori, și va accentua senzația de urcuș și efort. Imaginea lui Cornea va avea de exploatat alb-negru și cenușii. Cerul întunecat. Hainele negre ale femeilor în contrast cu fețele, griul norilor. Golgota are mari șanse de a deveni un film de mare frumusețe plastică.

Seara se filmează în șopronul unei case din Sighișoara. Este locul din care cele șase femei vor porni urcușul lor spre Golgota. Trebuie să ploacă, și instalațiile de ploaie

care intră în funcțiune, și reflectoarele au adunat o mulțime de oameni în stradă și au umplut pomii din jur cu copii. Se filmează mai întâi aducerea Ani Vălean la locul de jandarmi. O dată, de două ori, de trei ori. Se filmează plecarea convoiului. O dată jandarmii sînt prea blînzi, a doua oară prea brutali, a treia oară se aude fraza arhicunoscută oricărui actor care a jucat într-un film: „A fost bine așa, foarte bine, la loc toată lumea, mai tragem o dată”. Se filmează — cea mai spectaculoasă filmare din seara asta — scena denumită: punerea călușului. (Ca să nu strige, celor șase femei li se vor pune călușe înainte de plecare.) Se instalează două aparate: unul care va înregistra cadrul general și altul care va asigura grosplanurile scenei respective, care va înregistra foarte de aproape fețele femeilor, ochii, mișcările jandarmilor care le ține fețele lor. Este o scenă care poate lesne pica într-o demonstrație de bestialitate, de violență fără seamăn. Drăgan știe asta. Știu și actorii. Primele două duble sînt jucate prudent, cu gesturi mișcate și bineînțelese scena iese prea blîndă. Urmează o pauză de explicații și înțelegere între actori și regizor. Se reia. Scena este de o violență exagerată. Una dintre actrițe, Nagy Reka, se alege cu o vinătaie pe obraz. Se reia și de data aceasta, cele două aparate înregistrează. În plan general și în detaliu, o foarte frumoasă scenă de violență naturală, de luptă surdă și adevărată între cele șase femei și jandarmi. Trei scene care ar dura, cam cinci ore. Cinci ore în care actrițele au stat sub tensiunea dramatică a situației date. Draga Olteanu

iese și intră din și în rol cu o ușurință uluitoare. Viorica Farkas își păstrează masca și tensiunea interioară care i-o favorizează, timp de cinci ore fără nici un zîmbet, fără nici o altă expresie. Ioana Drăgan își cultivă cu atîtă intensitate încordarea nervoasă, încît în răstimpuri ochii i se umplu de lacrimi. Celelalte două tinere femei interpretate de Violeta Andrei și Nagy Reka parcă se țin pe picioare numai de capătul nervilor. Nunuța Hodoș, așezată într-un scaun, își menține fără efort masca de durere și suferință omenească. De altfel se filmează strîns, fără pauze mari. Echipa lui Drăgan e renumită dintotdeauna și oricare ar fi ea, pentru buna organizare a filmării. Nu se pierde timp. Nu se consumă nervi în mod inutil. După filmarea scenelor generale, se trece la prim-planuri. De puțin timp, ploaia artificială care trebuia să existe ca fundal a primit un ajutor: plouă de-adevăratelea. Mai întîi încet, pe urmă tare. Nu altfel cît ar trebui, ca să scoată din rol ploaia artificială, dar îndeauns ca să pună în pericol reflectoarele. Este rîndul lui Gheorghe Dinică să stea în fața aparatului de filmat. Drăgan și Alecu Croitoru — secundul, filmului — îi servesc din afara cadrului



**Mircea Drăgan, George Cornea și viitorul loc de filmare: podul sub care va fi lăsată prima victimă din convoi.**

replicile. Dinică răspunde cînd unuia, cînd celuilalt. O jumătate de oră, o oră. Pe urmă vine rîndul altcuiva. Și din nou Drăgan, Croitoru sau un actor țin locul partenerului din film, creează din ton atmosfera necesară, îl înfurie sau îl pun în încurcătură pe cel din fața aparatului de filmat. S-a filmat prim-planuri toată noaptea aproape. A doua zi, trebuia să aibă loc, afară, pe un platou din împrejurimile Sighișoarei, într-un decor natural de mare frumusețe plastică, singura filmare pe soare a Golgotiei.

Dar a doua zi, de la Sighișoara pînă la Ploiești, a plouat mărunt.

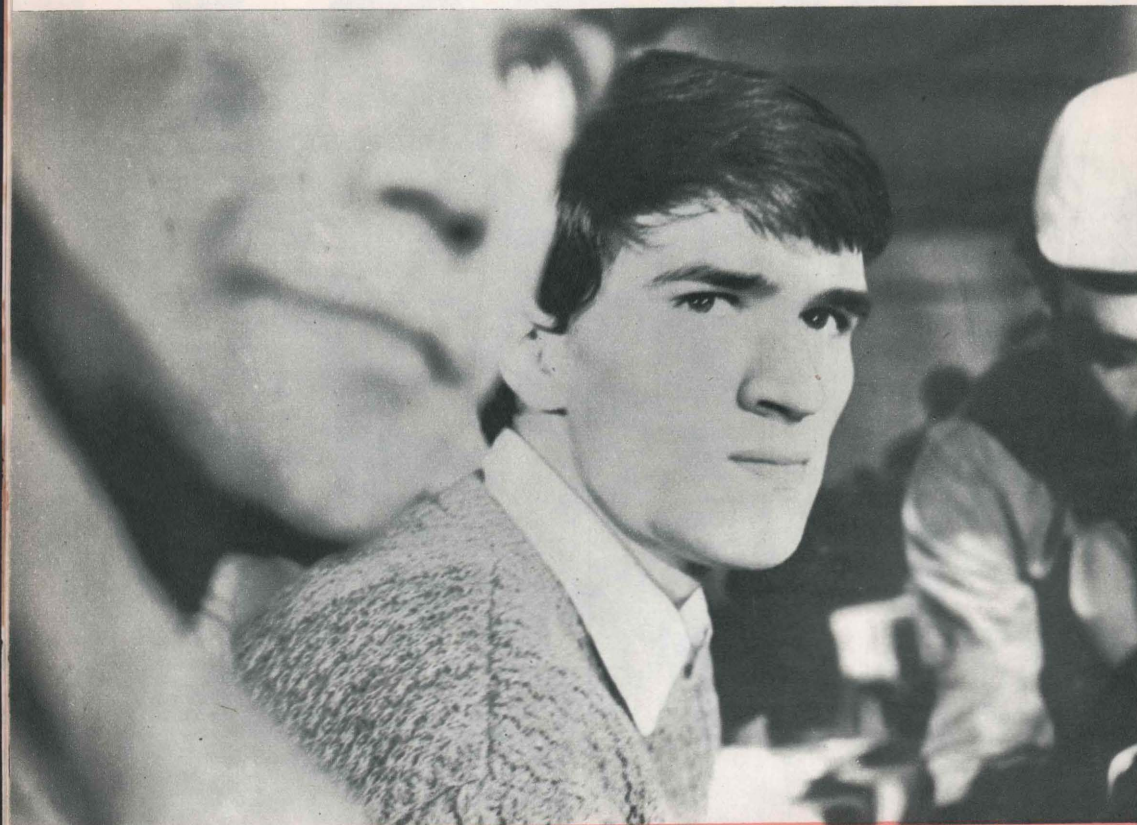




Cele șase eroine ale Golgotei: Nagy Reka, — Maria, Ioana Drăgan — Ruxandra, Draga Olteanu — Ana, Violeta Andrei — Alexandrina, Nunuța Hodoș — bătrîna și Viorica Farkas — Eva.

Vive — spune Dan  
Nuțu — e foarte aproape  
de mine. Sau eu sînt  
foarte aproape de el...  
Îmi place, îmi place  
foarte tare...

# PANORAMIC



## anul 1966: diminetile unui băiat cuminte se petrec la Turnu Măgurele



Un personaj mai puțin principal dar nu lipsit de farmec după cum bine se vede (Stela — Carmen Galin)

## PESTE PLATOURI

Irina Petrescu — Mariana și Octavian Cotescu — Ștefan, un cuplu care se destramă în ciuda aparențelor.



De departe se vede un turn înalt și subțire în două culori: alb și roșu. Un turn, și un praf argintiu ca ceața, care stă în aer pe felii, în vâlătuci sau în trimbe verticale. Știm că acolo e un șantier uriaș al unui combinat uriaș. Dar de văzut, de departe alt se vede: turnul și ceața.

De aproape începe alt tărîm. Un tărîm imens, pictural, cu griul culoare de bază: gri-verde, gri-albastru, gri-violet. Un tărîm cu flori de metal argintii, cu trunchiuri drepte, portocalii, roșii, cu șerpi negri, oțeli, albaștri. Un tărîm al tuturor formelor: tubulare, sferice, dreptunghiulare, conice. Forme care dispar într-un val de abur ieșit nu se știe de unde, forme care ies din aburul ce se împăăște, mai clare, materiale, sigure de utilitatea lor. Deasupra cerul și norii cu soarele sînt îmbinate de gri, albastru-gri, alb-gri, portocaliu-gri. De aproape de tot, din mijlocul lui chiar, șantierul își așază spre cer sferile și dreptunghiurile colorate, țevile și tuburile contorsionate, și totul capătă aerul supus și cumințenia fiarelor imblinzite. În jurul lor, pe ele, dedesubtul lor, circulă pămînteni

și siguri pe ei, oamenii. Pentru ei ordinea lucrurilor de aici e alta. Numai cine vine de afară, numai cine a parcurs două ore între Calea Victoriei și Turnu-Măgurele și s-a trezit dintr-odată în fața turnului roșu-alb, poate pipăi cu antenele, mirajul acestei peisaj cu trunchiuri colorate, portocalii, roșu, albastru.

«Am umblat într-o sumedenie de locuri pînă am găsit șantierul de aici» — spune Blaiier. Găsit, e foarte bine spus. Găsit, pentru că de făcut, nici de comandă nu se putea un cadru mai potrivit filmului, un peisaj industrial care să cheme cu altă insistență pelicula. Dar astăzi Blaiier filmează, în interior. În cantina șantierului. Filmează cu Irina Petrescu, Dan Nuțu, Octavian Cotescu și Ștefan Ciobotărașu. O scenă în care Vive — Dan Nuțu, proaspăt sosit pe șantier, încearcă primele luări de contact cu oamenii din jur. Oamenii pe care i-a cunoscut acum o oră, care l-au luat ca pe unul de-al lor acum o oră, acum parcă nici nu-l mai cunosc. Cioba — Ciobotărașu citește la o masă. Ștefan — Cotescu, o înțîmpină pe Mariana — Irina Petrescu. La altă masă.

Grupul celor cinci (Caraiman — Toth Toma, Costache — Coman Cornel, Licea — Șerban Dumitru, Maltusa — Arnautu Valeriu și Manole — Boghiță Vasile) se află la alte două mese și acolo se va acționa la un moment dat și Vive. E o scenă grea, cu multă mișcare în cadru. Figurația e alcătuită în mare parte din oameni de pe șantier. Pentru adevărul filmului este excelent. Pentru filmare — îngrozitor. Oamenii se uită în aparat. Știu că nu trebuie să se uite pentru că li s-a explicat. Dar prezența în dreapta sau în stînga lor a aparatului de filmat este magnetică, îl atrage, îl persecută, îl obsedează. Știu că n-au voie, că nu trebuie și totuși într-acolo se întorc ca floarea soarelui după soare. Se refilmază și iar se refilmază. Actorii sînt calmi. Irina Petrescu numai zîmbet, se ridică, se duce pînă la masa unde o așteaptă Octavian Cotescu, își dezbracă scurta, i-o dă lui Cotescu, și-o ia înapoi, se duce la locul ei, și iar se duce spre masă. O dată, de două ori, de zece ori. Octavian Cotescu a învîțat pe dinafară cred, Scînteia de azi. (El trebuie să citească ziarul în momentul

în care apare Mariana — Irina Petrescu.) Ștefan Ciobotărașu citește de-adevăratele profund de timp «Simbătă seara-duminică dimineața» de Siliitoe. Dan Nuțu «fulgeră» de la o masă la alta, dintr-un loc în altul, febril, depeizat, neadapat, nefamiliarizat, din cap pînă-n picioare în pielea eroului său. De fapt, în pielea sa. Îl concurează Nicu Stan, operatorul, care aleargă prin toată cantina, măsoară lumina fiecărui ungher, se întoarce la aparat, și în clipa următoare e din nou în capătul celălalt al cantinei. Și Blaiier — un Blaiier pe care eu nu-l știu — încercat cu electricitate, gata să sară în aer, agitat, în tensiune. Nu se poate sta de vorbă cu el decît trăgîndu-l de minecă, și virîndu-l într-un colț cinci minute. Ceea ce îmi spune, are vehemența și electrizarea stării în care se află. La urma urmelor, constat că așa putea să scot un nou decalog din ceea ce mi-a spus toată ziua, pe bucățele.

La ora 11 și nu știu cît, filmarea se întrerupe. Eclipsă. Toată lumea e afară să vadă soarele în chip de lună nouă. Ne aducem aminte de eclipsa de acum cinci ani cînd s-a

făcut întuneric și au început să cînte cocoșii. Căutăm simboluri și asociații de idei între eclipsă și scena filmului. Pe urmă o dăm uitării. Dar ea continuă să existe și în timpul asta nu se poate filma, fiindcă s-a schimbat lumina în interior. Se poate vorbi cu eroii.

### CIOBA

Ștefan Ciobotărașu citește Siliitoe, deci. Cum i-o fi plăcînd rolul, Cioba, bătrînul contabil care toată viața lui a făcut altceva decît ar fi vrut, și care se sinucide pentru că înțelege că e inutil. Mă întreb încă o dată cum poate să-i convină lui Ștefan Ciobotărașu un asemenea rol. Dar mai întîi aș vrea să știu cum i se pare Vive, și dacă-l înțelege.

— Eu îl înțeleg... Există asemenea băieți nerealiști, nedefiniți încă. Nu putem spune că toți tinerii sînt așa, dar există și dinăștia care, cu timpul, în procesul muncii, se definesc și se rezolvă. Se transformă, se clarifică, se găsesc pînă la urmă. Cam așa e Vive.

— Și Cioba? De ce se

pierde Cioba, după dum-neavoastră?

— Cioba este un om care a crescut în alte condiții. El nu mai are resurse interioare, își dă seama că nu mai poate recupera nimic. Nu are nici cultul unei munci adevărate. Ceea ce face el este o pseudo-muncă, cu decor de mușcă. Cioba este, după propria lui expresie, un demodat și încă unul slab care, prins între două epoci, se clatină și se prăbușește.

— Și pentru Vive? Ce reprezintă el pentru Vive, ce rol are în viața lui?

— E un fel de exemplu care dă impuls în direcția inversă... De fapt, rolul meu încă nu e gata. Se mai lucrează pe el, așa că nu pot să spun mai mult.

Blaiier mi-a spus că a schimbat pe parcurs cîte ceva. Mi-a povestit și despre o scenă proaspăt scrisă, în care Cioba, înainte de a se sinucide, ține o conferință despre... poli-tefe.

### VIVE

— Ce credeți despre Cioba și despre Ștefan? Ce credeți despre Vive?

— Vive poate deveni un Cioba sau un Ștefan. În momentul filmului, el este așa că poate deveni orice, oricînd. Îmi place foarte tare. E foarte aproape de mine sau eu sînt foarte aproape de el.

— Ți-l poți explica?

— Mai mult îl simt decît îl pot explica. Așa cum a fost scris, în scenariu, el e pe calapodul cuiva care l-a simțit. De aceea cred că e mai greu să explici... Tot ce se întîmplă în el, înăuntru, se ciocnește cap în cap. Afară, la suprafață, lucrurile ajung spuse alb, incomplet. Parcă n-ar putea să spună tot ce are în el. Foarte des spune banalități, dar se simte că în el este mult, mult mai mult decît spune. Autorul ar fi putut construi un personaj foarte frumos conturat, pînă în ultimul detaliu. Dar acest personaj ar fi fost gol și înăuntru și fals pentru că nimeni nu se poate exprima sincer pînă la capăt. Dacă așa putea să-l fac cum e! Fără să joc nimic, fără nici un pic de ractorie. Cred că numai așa se poate reda pe plan actoricesc ceea ce s-a spus în scenariu: nefăcînd nimic ca actor, lăsîndu-te în voia personajului, lăsîndu-l mișcărilor, gesturilor, ceea ce nu poate să spună, ceea ce se simte numai, lăsîndu-l să trăiască. Ar fi groz-dacă așa putea să-l joc așa.

— Vive are o teamă a lui, o neliniște care îl împinge din loc în loc. L-ai înțeles-o?

— Da. Cred că îi este foarte teamă că nu cumva să nu i se întîmple nimic.

Ștefan Ciobotărașu — în rolul unui om depășit de timp, ne-realizat, sfârșit. Surprizele s-ar putea să fie foarte mari...



Nicu Stan se află din nou în situația de a-și demonstra calitățile operatoricești. Diminețile îi oferă un material bogat.

Orice să i se întâmple. Orice să facă. Chiar și timpenii. Numai nimicul să nu existe în viața lui.

## ȘTEFAN

...un bărbat matur, vâzător, calm, sigur de sine, tipul de om pentru care viața nu mai ridică obstacole mari, dar nici nu are mistere. Tipul de om care ia lucrurile așa cum sînt, nu-și bate capul cu nimic, nu-și face probleme. Ștefan trebuie să arate așa cum îl face să arate Octavian Cotescu, stînd la masă în cantina șantierului cu ziarul în față: mulțumit de sine, mulțumit de logica lui și de supra pe care o va minca imediat. Și totuși amabil, plin de farmec, plăcut la vedere etc. Octavian Cotescu spune despre Ștefan.

— E un tip cu picioarele pe pămînt, foarte lucid, controlat și calculat în aparență. Defectul lui cel mai mare e că iubeste așa cum e el: controlat, lucid, cu rigla de calcul. Nu dă importanță dragostei care începe între Mariana și

Vive, nu-l afectează interesul pe care Mariana îl manifestă pentru Vive pentru că știe că oricînd poate apăsa pe butonul lucidității sale și va ieși o frază liniștitoare de tipul: Nu-i nimic, o să-i treacă și eu o să mă-nsoz cu ea pentru că o iubesc.

— Și scena bătaiei? (La un moment dat, această riglă de calcul pe două picioare se năpustește asupra lui Vive și-l ia la bătaie.)

— Bătaia asta demonstrează de fapt că, structural, Ștefan e altfel decît ar vrea el să fie. Calculul și luciditatea sînt făcute, impuse ca principii de viață și conduită, ca un fel de garanție a reușitei în viață. Ștefan calculează tot, dar la un moment dat toate cifrele lui sar în aer, rigla de calcul se defectează și omul se năpustește asupra aceluia care atentează la fericirea lui.

— Dar Vive? Și teama lui de neîmplinire?

— Cred că neîmplinirea lui Vive este cu atît mai

dramatică cu cît este neîmplinirea omului care are nenumărate posibilități de împlinire în jurul lui.

— Și teama?

— Cred că vine din lipsa curajului față de ceva. De unde vine lipsa curajului față de ceva, ai putea să mă întrebi... Poate fi structurală și pusă în împrejurări favorabile de dezvoltare, sau determinată. Determinată de educația primită acasă, în primul rînd. Dacă părinții au sădit în el de mic cultul pentru existență limitată, călduță, așezată, atunci curajul lui de a face ceva, e tocit, e uzat și toată lupta lui cu el însuși se poartă, poate, tocmai pentru recistigarea, pentru ascuțirea aceluia curaj.

— Îi scotitiți ca un caz particular?

— Nu. Vive aparține unei categorii, unei generații. Nu cred să fie singurul căruia să i se fi spus: ai leafă, ai tot ce-ți trebuie, ce-ți lipsește?

— Ce vi se pare mai prețios ca idee în scenariu?

— E o idee nerostită în vreo replică, potrivit căreia omul nu apare ca o

ființă supusă orbeste mediului în care se dezvoltă, ci ca o personalitate care are nevoie ca între el și acel mediu să existe o înțelegere, are nevoie de o predispoziție pentru un mediu sau altul și acea predispoziție hotărâște în ultimă instanță influența mediului asupra lui. De fapt, căutarea lui Vive, fuga lui de ici-colo nu este altceva decît căutarea mediului propice lui, a mediului care să-l convină și care deci să-l poată influența, în care să se poată dezvolta și împlini.

## BLAIER ȘI DECALOGUL LUI

1) Vreau să fac altceva decît am făcut pînă acum. Nu mă mai tentează poezia de dragul poeziei, decît refuz orice emoție care nu are un substrat adînc.

2) Nu mai vreau să iau drept literă de evanghelie scenariul. Îmi prelucrez dialogul împreună cu actorii, cel mai adesea și cu scenaristul lîngă mine.

3) Nu mai vreau actori neprofesioniști. Cred că avem actori foarte buni și trebuie să-i utilizăm.

4) Cred că nu trebuie scris special pentru actori, ca să nu se joace mereu pe ei înșiși.

5) Vreau să uit niște «corectitudin» profesionale, niște deprinderi care acum și aici mi se par periculoase. Vreau să filmez peste ax.

6) Nu vreau secretară de platou foarte bună care să plîngă la filmare că nu respect acordul.

7) Vreau să aduc o problemă în dezbateri și s-o urmăresc cu încăpăținare, cu înțepime, cu înversunare de eseiști.

8) Vreau să fac un film adevărat.

9) Cred că pot mai mult decît am dat, așa cum cred că nu sînt bătrîn.

10) Nu vreau să mă cert cu nimeni pentru părerile mele.

Peste ceea ce am extras în chip de decalog, Blaier mi-a spus încă multe despre cum va utiliza peisajul, aparatul de filmat, obiectivele, despre metode de filmare — va filma și pe viu — dar tot ce mi-a spus trebuie văzut. Povestit e ca și cum ai povesti cuiva ce gust are inghețata de ananas. Se poate, dar n-are nici un haz.

## EPILOG

87 e.n. 1929. 1966. Lipsește anul 2000. Dar oare ce face Gopo?

Reportaj realizat de  
Eva ȘIRBU  
Fotografiile de  
Aurel MIHAILOPOL

## PESTE PLATOURI

Andrei Blaier: «Nu vreau să mă cert cu nimeni pentru părerea mea!» Nici noi pentru ale noastre.

## O FIȘĂ PE LUNĂ

# ana szeles

Pentru cei care citesc în mersul stelelor dăm mai jos locul, anul, luna, ziua, ora nașterii actriței Ana Szeles: Oradea, 1942, august 24, 9 dimineața.

Pentru cei care doresc să-i cunoască formația profesională: Liceul teoretic și Școala populară de muzică — secția pian — din Oradea; Institutul de artă teatrală din Tirgu-Mureș. Amănunt inedit: în 1960, când Ana Szeles s-a prezentat la examenul de la Institutul de teatru, părea atât de mică încât a fost sfătuită să mai stea acasă un an... să mai crească. Ana Szeles nu se descurajează. Lucrează ca muncitoare la o fabrică de mase plastice din Oradea. Crește. Și în anul următor revine și e admisă la examen.

Pentru cei ce vor să-i cunoască cariera cinematografică care a început și s-a desfășurat paralel cu studenția: anul I de facultate — primul rol în Vacanță la mare; anul II — La vîrsta dragostei; anul III — Pădurea spînzuraților; anul IV — Gaudeamus igitur.

După absolvire (1965), Ana Szeles joacă încă în două filme: Meandre și recent în Fantomele se grăbesc. Pe scenă — la Teatrul Maghiar din Cluj — în prima stagiune 1965—1966, trei premiere: «Orașul nostru» de Thorthon Wilder, «Puterea întinericii» de Tolstoi, «Oaspetii în miezul nopții» de Virgil Nistor.

— CĂTRE CINE SE ÎNDREAPTĂ PREFERINTELE DVS. ÎN MATERIE DE

REGIE: Jacques Demy  
ACTORI: Anthony Quinn și Alain Delon  
ACTRIȚE: Annie Girardot

DRAMATURGIE: Tennessee Williams  
PROZĂ: Ernest Hemingway, André Maurois.

MUZICĂ: Ceikovski  
— CARE CONSIDERAȚI A FI CALITATEA PRINCIPALĂ A UNUI ACTOR?

— Multe. Prezență scenică sau cinematografică. Fotogenie pentru ecran. Farmec, firească, voce plăcută, ușurința de a se transpune în diferite roluri sau situații. Și, bineînțeles, o mare putere de muncă.

— CE IUBIȚI MAI MULT — TEATRUL SAU FILMUL?

— Pe amîndouă în egală măsură.

— CEA MAI MARE DORINȚĂ ÎN MOMENTUL DE FAȚĂ?

— Să joc.

— ROLUL IUBIT?

— Ilona din PĂDUREA SPÎNZURĂȚILOR.

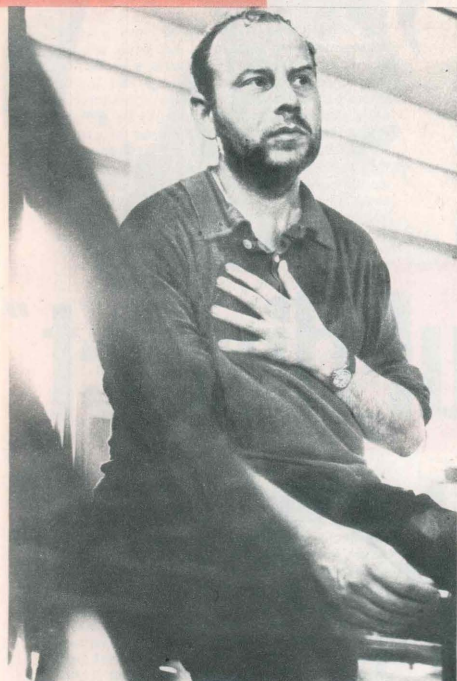
— CEROL VĂ DORIȚI?

— Într-un film de epocă sau într-o comedie. Poate și un rol opus ingenuiei.

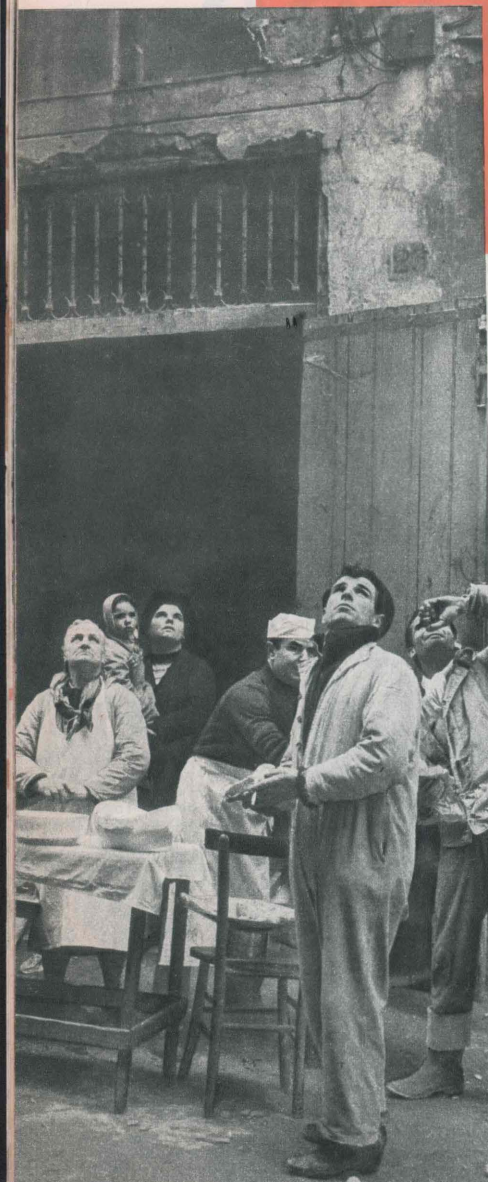
— CE PASIUNI AVEȚI ÎN AFARĂ DE TEATRU ȘI FILM?

— Vara: pescuitul. Iarna: traforajul.

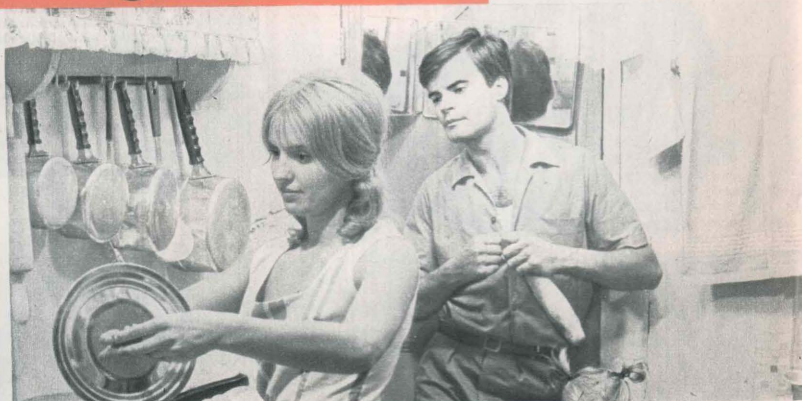
Adina DARIAN



# cine- ma - tograful „direct”



La Rosi, reportajul străzii e direct, stilul documentar domină întreg filmul Miinile pe oras.



Pentru a spori autenticitatea Fericirii, Agnès Varda și-a ales ca protagoniști pe soții Drouot (Claire și Jean-Claude Drouot).

Tot mai multe filme invocă astăzi o estetică a autenticității absolute. Cinematograf adevărat, fără actori, cu oameni de pe stradă, surprinși în existența lor zilnică, aceasta au ambiția să facă realizatorii lor. Studioul și armata lui de asistenți, operatori, scenografi și machiori le dau coșmaruri ca lui Fellini în *Opt și jumătate*. Visul lor e să se plimbe cu o cameră invizibilă sub braț și să aducă apoi mișcarea neprevăzută a vieții, întreagă, pe ecran. Ce se poate obține astfel decât documentarul ideal, în care protagoniștii nu știu că sînt obiect de observație și se comportă cu o naturalețe desăvîrșită? Chris Marker a făcut chiar o astfel de peliculă, *Joli Mai*, plimbîndu-se prin Paris, urmărind trecătorii, oprindu-se cu ei în fața vitrinelor și ascultîndu-le indiscret conversațiile. Un așa numit «ciné-vérité» există și are reprezentanții săi fanatici. Dar ideea a trecut în filmul artistic și nu puțini regizori încearcă azi să o susțină. Ei citează filmele lui Jean-Luc Godard, A-ți trăi viața, O femeie căsătorită și acum în urmă Masculin-feminin; filmele lui Rosi, Salvatore Giuliano și Miinile deasupra orașului; ale lui Agnès Varda, Cléo de la 5 la 7 și Fericirea; ale celui lui Milos Forman: Asul de pică și lubirile unei blonde; ale unor tineri cinești italieni Bertolucci și Bellochio. S-ar desemna prin urmare o tendință nouă de a da spectatorului senzația că ecranul nu e o pinză pe care i se înfățișează niște imagini compuse

cu o intenție artistică, ci o fereastră deschisă pur și simplu asupra vieții. Dezideratul acesta îl formula mai de mult un documentarist și etnolog ca Flaherty, Jean Rouch scriind: «Stiu că există anumite momente, foarte rare, cînd ecranul încetează tocmai să fie o ecran care-i separă pe unii de alții, cînd spectatorul pricepe brusc o limbă necunoscută fără ajutorul vreunui subtitraj, participă la ceremonii stranii, circulă în orașe sau prin peisaje pe care nu le-a văzut niciodată, dar pe care le recunoaște perfect...»

«...E ca și cum n-ar mai exista aparate de filmat, înregistratori de sunete, celule fotoelectrice, toată acea mulțime de accesorii și de tehnicieni care formează marele ritual al cinematografului clasic».

## Ce poate și ce nu poate înfăptui cinematograful direct

Se impune aici o prealabilă lămurire a lucrurilor. Orice film artistic nu se poate dispensa de mijloacele obișnuite ale cinematografului, de «artificiile» sale, dacă vrei. Această constituie gloria și mizeria lui. Neorealismul italian, Rossellini primul printre ei, au ieșit din studiu, au filmat pe stradă, au renunțat nu o dată la actori, folosind oameni obișnuți, au plecat de la fapte autentice, amestecînd întîmplările povestite cu evenimentele istorice reale, evocate cu ajutorul jurnalului de actualități,

Maupassant i-a inspirat lui Godard poetica polemică dintre sexe: Masculin-feminin.

au redus la minimum convențiile, respectând progresul observației directe, sugerând prezența nărilor și a cimpului cunoștințelor sale, dar au trebuit oricum să minuiască obiectivul în fața scenelor fixate pe peliculă, să-și mărturisească intențiile. De aceste servituri nu pot scăpa nici Godard, nici Agnès Varda, nici Rosi nici Forman. Și ei sînt nevoiți să dea viață unui scenariu elaborat dinainte, să organizeze anumite episoade și să filmeze, nu nevăzând cum ar dori ci cu toată aparatul necesar și inevitabilul ei ceremonial. Unde e atunci noutatea? Privind mai atent filmele pe care le-am amintit și examinînd diverse declarații ale realizatorilor lor, ceva se desprinde. Practic, ideea acestui «cinematograf direct» (cum îl numește Antonioni) e în primul rînd polemică. Tînta lui se dovedește a fi distrugerea finalizării riguroase pe care o capătă de obicei episoadele unui film. Dată fiind concentrarea sa, nimic din ceea ce se prezenta pe ecran nu putea rămîne întîmplător sau gratuit. Dacă eroul, ducîndu-se undeva se întîlnia cu o persoană care-l reținea, dacă începea astfel o discuție enervantă, dacă regulile de circulație îl împiedicau din drum, totul avea un rost, colabora la desfășurarea acțiunii. Filmul se obișnuise să nu ne arate decît ce interesa efectiv intriga lui, ce făcea parte din el. Momentele de viață «albe», în raport cu subiectul, cu portretul psihologic schițat, cu atmosfera ce urma a se crea, erau ab initio surimate. Oamenii stăteau la masă, intrau într-un magazin, rătăceau pe stradă cu o finalitate epică, niciodată dezamăgita din punctul de vedere al spectatorului. Această convenție a respectat-o oarecum și neorealismul italian. În filmele lui Godard, Agnès Varda, Rosi sau Forman, lucrurile se petrec însă cu totul altfel. Episoade întregi au o legătură foarte puțin riguroasă cu acțiunea propriu-zisă. În Cleo de la 5 la 7, eroina, o duseasă cunoscută, suspectă de cancer, așteaptă rezultatul analizei, care-i va spune dacă e sau nu condamnată. Timp de două ore ea nu face decît să-și umple timpul, cu diverse acte banale, își cumpără o pălărie nouă, intră să ia o cafea, se oprește să privească un înghițitor de broaște, vizitează o prietenă. Nici o scenă nu e neapărat necesară, poate fi înlocuită cu alta. Constantă rămîne doar umbra morții proiectată asupra lor. Sigur că se pot descoperi aici nenumărate simboluri și intenții aluzive. Dar ele apăreau și în orice altă variantă a actelor eroinei. Cuvîntul într-o astfel de înfășurare a lucrurilor hazardul, și senzația de autenticitate vine din intervenția lui nedeliberată. Întîmplarea înfășurînd episoadele și treptat disparînd ideea scenariului conceput dinainte, impresia fiind că filmul se realizează singur. Tot așa și în Asul de pică, eroul, un băiat, are diverse probleme profesionale, erotice, familiale. Ele se conturează dificil dintr-o întreagă plasă de întîmplări anodine, prezentarea la serviciu, ieșirea, seara, la o grădiniță cu o colegă, intervenția a doi ucenici zidari, care au venit și ei să petreacă, dar nu se pricepe, alte incidente neprevăzute, cicăleala părinților etc. Milos Forman nu se sperie nici o clipă de întîmplările nesemnificative, dimpotrivă, s-ar spune că stăruie cu o imensă răbdare asupra lor. Cum intră eroul în localul de dans, cum i-aduce partenerul ceva de la bufet ce face ea atunci cînd rămîne singură, toate acestea îl preocupă în cel mai înalt grad, devin episoade prezentate amănunțit, fără nici o ierarhizare care le-ar tulbura autenticitatea. Sentimentul e iarăși nu că protagonistul se mișcă în fața obiectivului, ci că o ochi ascuns îl urmărește în reacțiile lui impredictibile cu o absolută obediență. Filmul nu rămîne fără sens, dar ceea ce spune sîntem invitați să descoperim singuri din datele prezentate cu o cuceritoare fidelitate.

La Godard, senzația e și mai acută, pentru că regizorul folosește o tehnică a fragmentării, pulverizează aproape complet acțiunea principală. Aceasta se poate rezuma în multe din filmele lui, la două rînduri. În O femeie căsătorită, cum eroina își împarte existența între soț și amant, fără probleme personale, cu o precizie de mecanism bine pus la punct. În A-ți trăi viața, cum ajunge o vinzătoare, prostituată și cum sfîrșește ucisă, victimă a unui tirg între negustorii de carne vie. Filmul doblîndește

o structură policieră, dă impresia a se dezvolta în numeroase direcții virtuale, prin intervenția hazardului, care-i umple cu faptele cele mai diferite momente. Eroina stă de vorbă cu o prietenă într-o cafeină. Deodată înăuntru irup niște teroriști din O.A.S., un necunoscut se prăbușește ciuruit de gloanțe. Altădată evenimentele survenite sînt și mai insolite, deși nimic nu exclude ca ele să aibă loc efectiv, să populeze momentele existentei. Prostituta are ca vecin de masă un filozof (acesta e chiar Brice Parain, care apare în film). Între el și eroină se încheagă o conversație pe tema actelor noastre și a conștiinței lor. Filmele lui Godard conțin o virulență și curajoasă critică socială, aduc o cantitate prețioasă de observații asupra civilizației moderne capitaliste (Alphaville, O femeie căsătorită, Masculin-feminin) ating admirabile efecte poetice, dar derutează, îi lasă adesea pe spectatori perplexi. Aceasta se întîmplă și cu Rosi sau Agnès Varda. Faptele înfășurate nu concură spre o finalitate artistică evidentă, multe rămîn fără sens.

### Împotriva epicului

Ideea realizatorilor e că viața însăși, atunci cînd e cunoscută nemijlocit și nu organizată artificial spre a susține o istorisire cu început, dezvoltare și desnădămint se prezintă așa. «Cinematograf direct» înțește să înlăture artificialul epic, tocmai pentru a da senzația deplină autenticității. Nefolosind ca nesemnificativ și întîmplător intră în textura existenței și orice pretenție de înfășurare cu adevărat convingătoare a acesteia nu poate ignora rolul lor. Cinematograf direct, prin parțianii săi pasionați a adus o dezvoltare în tratarea temelor vieții curente necunoscută altădată. Realitatea apare mai densă, actele omenești într-o înfășurare mai firească, nelipsită de inevitabilele momente «albe» sau pur și simplu impredictibile, mediile sociale sînt descrise cu o concretețe superioară, dar istoria pe care oricum o povestește filmul s-a subțiat pînă la dispariție cînd n-a dispărut cu totul. Cinematograf direct ascunde îndărătul programului său teoretic și o evidentă sărăcie epică. Multe din filmele pe care le-am amintit au fost începute cu un scenariu vag, provizoriu. Asistentul lui Godard la Alphaville făcea niște mărturisiri revelatorii pentru metoda de lucru a regizorului: «El spune dinainte: secvența întâi va dura două minute, secvența a cincea va dura treizeci de secunde și secvența a patra trebuie să dureze trei minute, nu știu ce o să facem, personajele vor discuta, o să vedem...» (s.n.) Godard însuși declara în revista «Le Nouvel Observateur»: «Mulți oameni în cinematografie încearcă să povestească istorii. Nu se pricepe. Eu nu mă pricep, atunci mă abțin». Dar aici, nu e numai o diferență între talente lirice și epice, cum crede Godard. Înlocuirea acțiunii, conduse astfel încît să spună

ceva, prin descriția pură, fără nici o intenționalitate îi e proprie și «nouului roman» francez. Aproximarea aceasta s-a făcut și ea se impune fatal. În mod paradoxal, intelectualismul pronunțat al unor asemenea opere marchează o lipsă de idei. Și filmele lui Godard sînt pline de citate filozofice, de aluzii literare subtile. A-ți trăi viața e un decalcoman peste Procesul loannei d'Arc, așa cum l-a văzut Dreyer. În Alphaville, orașul roboților, crima cea mai gravă socială a devenit lectura poeziei și proscrisul cu care ia contact Lemmy Caution ține ascunsă în camera sa sordidă o ediție din «Capitale de la douleur» a lui Eluard. Dar cu toate acestea filmele realizate în spiritul cinematografului «direct» rămîn inconsistente sub raportul ideii lor artistice. Ele sînt intelectualizate pînă la saturație (se mișcă într-un întreg sistem de mituri și simboluri subînțelese), dar le lipsește o idee interioară fertilă. Aici duce fatal refuzul de a da o semnificație înfășurării imaginilor care se succed pe pînză, de a refuza epicul cu o finalitate anumită și a-i prefera descriția pură. Agnès Varda mărturisește singură această limitare cînd spune: «Cînd despre mine, eu acționez adesea mai degrabă la nivelul senzației decît la nivelul reflecției, pentru că am senzații colorate foarte puternice».

E un impas al cinematografului «direct» pe care nu putea să nu-l observe îndată o natură artistică altfel de lucidă ca Antonioni: «Camera ascunsă îndărătul gării cheii — scrie el — e un ochi vorbăreț care înregistrează ceea ce poate. Și restul? Ce se petrece dincolo de limitele gării? Aceasta nu ajunge: faceți zece, o sută, două sute de găuri, plasați în dreptul lor tot atâtea camere și turnați kilometri de peliculă. Ce veți obține? Un munte de material unde sînt culese nu numai aspectele esențiale ale unui eveniment, dar și celea marginale, absurde sau ridicule. Vă va reveni sarcina să reduceți, să selecționați. Dar evenimentul real cuprindea și aceste aspecte, el avea și aceste surplusuri și acest exces de materie. Alegînd îl falsificați...»

... Cinematograf-adevăr sau cinematograf-direct, apărătorii săi îl terorizează absolută obiectivitate. Se deduce de aici că instrumentul lor ideal ar putea fi mașina care observă și descrie, concepută de Silvo Seccaci, directorul Centrului de Cibernetică al Universității din Milano. Dar există un fapt pe care nu putem să-l ignorăm, anume că pînă și această mașină are nevoie de un program... Cu timpul o astfel de mașină ar putea chiar să înlocuiască în ziare pe cronicari și pe reporteri. Va putea să conducă un automobil. Dar chiar și în acest ultim caz va trebui să-i comunicăm adresa la care vrem să ne ducă. Ea are nevoie, în concluzie, de un patrimoniu de noțiuni și de ordine...» (Realitatea și cinematograful direct. «Positiv» nr.66/1965)

Ov. S. CROMĂLNICEANU

Sentimentul e nu că protagonistul se mișcă în fața obiectivului, ci că acesta îl urmărește reacțiile cu obediență (Asul de pică).



Noapte furtunoasă (1942)  
ca și celelalte filme reali-  
zate de Jean Georgescu  
excelează în portretul  
satiric. «Onorabili» Jupin  
Dumitrache, Nae Ipinge-  
scu și Chiriac prezenți,  
în tot ceea ce au mai ca-  
racteristic, de Al. Giugaru,  
Iordănescu-Bruno și Geor-  
ge Demetru.



PROFILURI  
REGIZORALE  
ROMÂNEȘTI

ci  
ne  
ma



# JEAN GEORGESCU

Junele zîmbitor și co-  
chet din stînga fotografiei  
nu este altul decît Jean  
Georgescu — în filmul de  
debut regizoral Mili-  
onar pentru o zi (1924). În  
cadru mai sînt Gaby Da-  
nielopol și Stelian Cru-  
țescu.



Nu știu de ce, dar nu mi-l pot imagina  
pe Jean Georgescu rămas, undeva, la  
cinematograful de altădată. Poate pen-  
tru că filmele sale nu s-au prăfuit. Poate  
pentru vioiciunea sa, pentru perma-  
nentul-i zîmbet, pentru lumea de amin-  
tiri pe care știe atât de bine s-o aducă  
printre noi (de la lecția de bun cinema-  
tograf care este *Noaptea furtunoasă* mai  
avem ce învăța și azi). Ar fi prea puțin  
dacă l-am consemnat, cu rigiditatea isto-  
ricului, în rîndul pionierilor.

Jean Georgescu are farmecul povești-  
torului care știe să evocă în cîteva  
fraze o epocă, este el însuși un personaj  
care a adunat ceva din toți eroii pe  
care i-a adus pe ecran, are acea totală  
dăruire de sine pentru actul de creație  
pe care îl solicită filmul.

«Imi plăcea să joc. Poate eram puțin comediant din naștere, poate eram puțin cabotin și cabotinul din mine cerea de lucru». O mărturisire de loc lipsită de semnificație pentru cel care a fost și este Jean Georgescu. Plăcerea actorului de a juca, de a trăi fiecare personaj s-a transmis regizorului. Pe platou, Jean Georgescu nu explică, ci interpretează fiecare rol («Am în mine toate personajele» spunea el). Regizorul devine mimă, face o adevărată demonstrație de artă actorului (profesorul de mimodramă de acum peste patru decenii are mereu ceva de arătat învățăcelilor săi).

Jean Georgescu este un înzestrat pentru comedie. De-a lungul anilor, de la debutul regional cu filmulețul de două acte *Miliana* pentru o zi (1924), la *O noapte furtunoasă* (1942), moment de strălucire într-o cinematografie încă amatoristică, de aici la miniaturile Caragiale (*Vizita*, *Lanțul slăbiciunilor*, *Arendașul român* — 1952), la *Directorul nostru* (1955), această permanentă disponibilitate la umor și așa spus cuvântul.

Talentului, Jean Georgescu a știut să-l adauge meșteșugului. Decenții petrecute la Paris, într-un climat de cultură cinematografică, a însemnat meserie. Încercările scenaristice, filmele realizate, colaborarea cu cinești francezi (printre ei — Christian Jaque), întâlnirea cu actori de seamă (Fernandel) nu vor rămâne fără ecou, își vor aduce contribuția la formarea unui bun profesionist.

Primul dintre filmele pe care le realizează după revenirea în țară, *Noaptea furtunoasă*, pune în evidență principalele sale însușiri regizorale: îndemnarea în a adapta cerințelor ecranului o lucrare dramatică, grija pentru atmosferă, pentru epocă, atenția acordată tipologiei, arta de a distribui — toate subordonate unui foarte dezvoltat simț al umorului (la darul inițial, la întinuirea situațiilor comice, adăugându-se acum rafinamentul și experiența).

Jean Georgescu obține echivalența filmică a textului piesei lui Caragiale, aplicând un mod de a crea spectacolul cinematografic căruia îi va rămâne credincios — viața pe platou. Conjurarea (pentru altul nefavorabilă) a unui film realizat în întregime în studiu (pe micul platou al Oficiului Național Cinematografic) i-a dat acestui maestru al «cutiei de miracole» prilejul de afirmare a unei maniere de lucru, a unei concepții despre film. Astfel *Noaptea furtunoasă* izbuteste să fixeze în mintea spectatorului un mediu social, o lume cu tot ceea ce are ea specific (așa cum o fac secvențele din grădina «Union», de pe maidan ori din casa chereștegiului), Jupin Dumitrache, Zița și Veta se contopesc cu adunătură de burghezi prostii de comedii lui Ionescu; Rică Venturiano are poza «donjuaniului»; la «Union» aruncă «cochete», pe maidan înclină grațios jobenul, curcindo de la distanță pe Zița. Biroul lui Ipingescu de la poliție, locuința lui Dumitrache (cu odăile de sus, ardoase), mica încăpere de la arhivă care-l găzduiește pe «temutul» pucist — sînt minuițos descrise, vorbind adesea pentru și despre personaje.

Portretul, în tonalități diferite, capătă un loc deosebit în film. Pe regizorul-nu amuză să-și prezinte personajele doar ca simple purtătoare ale replicilor de duh. El știe să surprindă resursele psihologice care pun în acțiune tipuri umane din cele mai diverse. Felul în care actorii se identifică cu personajele, osmooza creată între interpret și ambianța servesc interpretarea realistă dată de regizorul textului caragielan.

Un element fundamental în *O noapte furtunoasă* — cum se va dovedi mai târziu, pentru toate filmele lui Jean Georgescu — este montajul. Arhitectura interioară a fiecărei secvențe este atent construită. «Unionul» ar putea fi citat ca o secvență excelent dezvoltată prin montaj (alternanțe de planuri între grădina și scenă, între chipurile onorabililor din grădina). Montajul gradează integritatea «furiei» Jupinului Dumitrache, pregătindu-ne să asistăm la ceea ce va urma. Alături acțiunea se desfășoară pe mai multe planuri (o demonstrație de montaj e făcută cu materialul «noptii

propriu-zise: intrarea lui Rică în curtea chereștegiului, pregătirea Vetei pentru culcare, «rondul» lui Jupin Dumitrache și Ipingescu). Prin montaj capătă importanță detaliile cinematografice (Jean Georgescu nu a uitat că această comedie era subintitlulată «Nr. 9» și a făcut această cifră să apară bine în film).

Zece ani mai târziu, regizorul avea să dea filmului românesc trei schițe cinematografice pornind de la *Vizita*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul român* ale lui I.L. Caragiale. Hazul textului este și de data aceasta păstrat, iar portretele cinematografice realizate (de Beligan în *Lanțul slăbiciunilor* și de Birlic în *Vizita*) sînt excelente. Alergarea din comedie clasică revine stilizată în *Lanțul slăbiciunilor*. Regizorul apelează la montaj pentru a ritma și a da senzația goanei (birja apare o singură dată, eroiul ne este prezentat năvălind aproape într-o serie de vestibuli și purtând conversații stereotipe pentru aflarea numelui elevului ce trebuia să capete nota 7). *Vizita* este o schiță jucată la scenă deschisă. Datele prostului gust burghez sînt surprinse în decor și în comportarea celor trei personaje. Nu lipsește complicitatea directă cu publicul (în *Lanțul slăbiciunilor*, Beligan — înainte de a intra «în subiect» aruncă o privire complice sălii). Și în aceste schițe cinematografice ca și în *Noaptea furtunoasă*,



Un alt portret: o «damă de mahala». Surisul și atitudinea Floriciei Demion, costumată la 1876, aduc pe ecran o adevărată Ziță.

personajele sînt comice prin esența lor, regizorul nefiind înclinat spre șarjă, spre caricatura înuștă.

Jean Georgescu a fost mai puțin discutat ca autor de melodramă cinematografică (*Visul unei nopți de iarnă*) și de satiră (*Directorul nostru*).

Adaptarea după piesa lui Tudor Mușatescu n-a mai dat naștere unui film de aceeași valoare ca *Noaptea furtunoasă*. În limitele evidente ale lucrării dramatice de la care s-a pornit, Jean Georgescu realizează însă un film nu lipsit de virtuți artistice. Această atenție este acordată reconstituirii atmosferei: încăperile elegante din casa scriitorului Maenei alternează cu odaia mizeră de mahala; restaurantul în noaptea de revelație cuprinde toate amănunțurile specifice pentru o petrecere de «lume bună» (nu lipsește santeaua sentimentală, cheflili obosiți, divele în toalete scilicite). Jean Georgescu n-a uitat că istoriseste o împlinire de străbatori. Tradiționalul cămin în care ar busteni (poveste la gura sobei), canapeaua odihnitoare, aburul șampaniei, toate tind spre o anumită atmosferă feerică, spre acea dulce beatitudine care marchează pragul trecerii de la realitate la vis.

Spunem «melodramă», vorbind despre *Visul unei nopți de iarnă*; adăugăm acum — melodramă bună, realizată cu modeste posibilități tehnice. Dar comedianul din el nu i-a dat nici de data asta pace regizorului. Pornind de la libretul lui Tudor Mușatescu, regizorul a pus binevenite accente hazlii. Principalul personaj prin intermediul căruia risul are cuvîntul, este valetul (interpret, Dendrinu). Personajul acesta adu-

ce o anume ironie, ceva din malicia unor lachei stilați, are gesturi mecanice (stingere luminii) și atitudini convenționale, se amestecă peste tot, «estrică» momentele de prea mare lirism, dă verdicte. Am adăuga și un alt cuplu prezentat cu umor — de data aceasta cu nuanțe lirice — prinții fetei (interpretati de Mișu Fotino și Maria Filotti). Spunînd cele de mai sus am anticipat, într-un fel, o altă constantă în creația lui Jean Georgescu, care se manifestă și în *Visul unei nopți de iarnă* — preocuparea pentru tipologie. Junele-prim (scriitorul, jucător de George Demetru), vampa capricioasă (Elvira — Sanda Simona), micul funcționar neajutorat (Milică — Radu Beligan), în fine eroina, fata romanșioasă care trăiește acel vis din noaptea Anului Nou (Maria — Ana Coida) sînt crochiri de portret foarte vii.

Pe nedrept uitat, *Directorul nostru* este în cinematografia noastră un exemplu, deosebit de singular, de film satiric. Această comedie datată 1955, (perioadă apropiată de aceea în care a văzut lumina rampei piesa «Mielul turbat» al lui Baranga) duce o luptă deschisă cu tot ceea ce ține de tarele birocratice.

Reține în mod deosebit atenția modul de a însușii cadrul, locul de desfășurare al acțiunii. «Viața pe platou» este, și de data asta, trăstiră constantă a spectacolului cinematografic pe care-

dezamăgirea.

Cele mai bune efecte comice le obține Jean Georgescu în scenele cînd se întîlnesc directorul și funcționarul său, respectiv Al. Giugur și Vasiliu-Birlic (ca o constatare de ansamblu se poate spune că *Directorul nostru* este poate filmul său cel mai «de actorii»). Trei momente importante ale comediei sînt lăsate pe seama acestor foarte lucșuși interpreți. Situațiile comice care rezultă, gagurile folosite, sînt savuroase. Memorabilă este «consultarea» dintre director și «subalterni»: Birlic, «strecurîndu-se» cu stîngă într-unul din fotoliile masive, marchează teama micului funcționar, pentru ca apoi să-și sprijine pe dezinvolțură coatele pe brațele mobilei și să devină «reflexiv». Prompt, Giugur îi răspunde mai înlînt printr-o atitudine rigidă, de șef vexat, mai apoi prin zîmbetul îngăduitor al celui care simte că i s-a spus ce dorea să aște.

Alături de astfel de secvențe în care contribuția principală o au actorii (mai exact, regizorul se exprimă în primul rînd prin intermediul lor) există în film alte momente, mai ingenioase din punct de vedere cinematografic, rezolvate printr-un montaj asociativ, deosebit de eficiente. Așa este, spre exemplu, urmărirea (prin alteranțe de prim-planuri și planuri-detaliu) felul cum se amplifică acel dușman al luminii și adevărului, care



În *Visul unei nopți de iarnă* chipurile au înfățișarea cerută de melodramă. O desăpărire, nu lipsită de romantism, între Maria (Ana Coida) și Milică (Radu Beligan).

realizează Jean Georgescu. Într-o adevărată «împărțire la formularelor» (anonim prin nenumăratele inițiale care le are pe firmă — D.R.G.S.P.) stăpînită de amorteală, Jean Georgescu își mișcă cu abilitate eroii caricaturizați, îi face să-și dea pe față toate năruvirile. Satira se îndreaptă în special asupra «directo-ului nostru». Climatul de automulțumire în care trăiește «la făcut să-și piardă simțul realului». Tocmai asta a reușit să surprindă și cineastul. În viziunea sa, directorul are ceva dintr-un monument (și aduc contribuția la crearea acestei senzații actorul — Al. Giugur, mobilul — voit masiv, copleșitor, relațiile dintre director și «cealalt»). Filmul încearcă o mai largă replică la atitudinea acestui director care nu mai vede nimic în afara cultului personalității sale. Rezultă însă o opoziție didactică, schematicismul în definirea caracterului acestor personaje fiind vizibil. O singură excepție — arhivarul Ciubuc, erou care respice, prin comportarea sa, legile genului comic. Modestul funcționar, amator de răsăduri, formulează, nu fără ironie, cîteva «obiecții» legate de bunul mers al «împărțirii formularelor». Fără a fi un Spiridon Biserici, fără ca să trăiască în film momentul «turbării», Ciubuc are capacitatea de a da replica de bun simț a omului simplu. Vasiliu-Birlic are cîteva bune momente de comedie. Suta de prim-planuri care urmăresc chipul arhivarului la adunarea de împărțire a primelor (dublă, în banda sonoră, de o lentă depănare a gîndurilor) este rezolvată cu o mare virtuozitate expresivă. Ochii actorului dezvăluie, rînd pe rînd, speranța, așteptarea încoadată, emoția,

este zvonul.

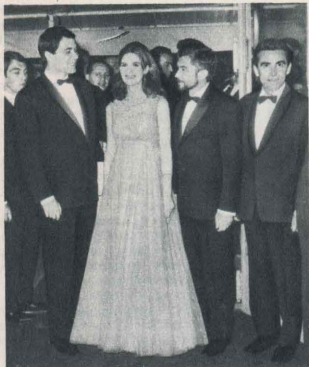
Încercarea noastră de profil a exclus de la bun început discutarea reușitelor actorului Jean Georgescu. Cronologic, ea ar urma să se încheie tot sub semnul unei «ecranizări Caragiale»: *Mofturi 1900* (producție 1964), lată — incontestabil — un film în care-l recunoști și nu-l recunoști pe Jean Georgescu. «Viața pe platou» (de data asta colorată) a fost adesea trădată și a devenit lume de muceavă: schițe soluționate adecvat din punct de vedere cinematografic (Amicii, Bubico, mai puțin finalul) alternează cu altele denaturate (*Diplomație*, *C.F.R.*), actori bine distribuiți (Mircea Crișan — o revelație, Cella Dima, Vasiliu-Birlic) sînt puși alături de alții, nepotrivit aleși (Vasile Tomazian, Iurie Darie). Dincolo de scaderile reale, *Mofturi 1900* arată și altceva: faptul că studioul «București» nu i-a oferit acestui valoros autor de comedii acele scenarii care să-l atragă, să-l permită continuitatea în creație.

Ne numărăm printre acei care consideră că Jean Georgescu are încă un cuvînt de spus în dezvoltarea comediei cinematografice românești (de ce oare nu ar fi solicitați să scrie un scenariu, scriitori de talia lui Aurel Baranga sau Al. Miron, de a cercor literaturii se arată a fi apropiat?). Mai credem că experiența sa în materie de montaj și arta actorului, ilustrată de filmele sale, constituie un bun material de studiu, atât pentru regizorii studioului, cît și pentru cei aflați încă pe băncile institutului.

AI. RACOVICANU

## DELEGAȚIA ROMÂNĂ LA FESTIVALUL DE LA CANNES:

prof. dr. Mihnea Gheorghiu, vicepreședintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, regizorul Mircea Mureșan, actorii: Ilina Tomoroveanu și Ion Besoiu.



1. ...Înți a fost reprezentarea de gală cu filmul Răscoala...



2. ...Apoi a fost conferința de presă cu filmul Răscoala.



3. Apoi Jean Marais (jos în stînga) a anunțat că filmul nostru a primit unul din cele șapte premii înscrise în palmaresul celui mai important festival cinematografic al anului. Mircea Mureșan s-a suit pe podium. În spatele lui stă juriul prezidat de Sophia Loren (în fund dreapta).

# Secvențe Cannes 1966



Două dintre cele mai importante personaje ale Festivalului: Sophia Loren care a participat la Cannes, nu în calitate de vedetă, ci ca președinta unui juriu din care făceau parte un număr impresionant de academicieni — și Peter Ustinov care nu e încă academician, dar e una dintre cele mai interesante și mai efervescente personalități ale vieții artistice pariziene.



Două prezențe care au sporit cantitatea de voioșie de pe croazetă: Samy Davis și Kirk Douglas.



Signore & signori, ultimul film al lui Germi rămîne unul dintre cele mai controversate filme ale acestui an și unul dintre plăcutele succese de casă. Filmul este «o frescă a morăurilor unui oraș de provincie italiană», o comedie fără sofisme, abundentă și vitriolată, pe parcursul căreia regizorul se comportă ca un adevărat discipol al unui Balzac neo-realist.

În clișeu de sus, una din actrițele filmului Beba Longar, interpretînd aici rolul unei soțoare prea tinere care face cînd pe gîscuța parfumată, cînd pe vulpea căreia i s-a prins coada în lacul înghețat.

În clișeu de jos, Virna Lisi și Gastone Moschin, într-o versiune satirico-săltărească după Romeo și Julieta.



O scenă din filmul lui Yasny, Pipele, o producție alcătuită din trei schițe, toate adaptate după Ehrenburg. Schița din care reproducem aici un clișeu se numește Pipa lordului. Povestea nu este la înălțimea la care ne-am obișnuit să-l judecăm pe Yasny, dar în centrul schiței (ca și al fotografiei noastre) stă Jana Brejchova care interpretează aici rolul unei lady însărgurate într-un castel peste care stăpînesc un lord cam searbăd și pipele lui afumate.

# PALMARESUL

## celui de-al treilea Festival național al filmului

Premiul de onoare al celui de al treilea Festival național al filmului, regizorului Ion Popescu Gopo, pentru contribuția sa la dezvoltarea artei cinematografice.

Marele premiu al Festivalului — *Procesul alb*. Regia: Iulian Mihu. Scenariul: Eugen Barbu.

Premiul special al juriului — *Duminică la ora 6*. Regia: Lucian Pintilie. Scenariul: Ion Mihăileanu, în colaborare cu Lucian Pintilie. Imaginea: Sergiu Huzum.

Premiul pentru regie — Mircea Mureșan, pentru filmul *Răscoala*.

Diploma pentru prima operă — regizorului Dinu Cioacă, pentru filmul *Haiducii*.

Premiul pentru scenariu — Fănuș Neagu și Nicolae Velea, pentru filmul *Vremea zăpezilor*.

Premiul pentru imagine — Aurel Samson, pentru filmul *Procesul alb*.

Premiul pentru interpretare feminină — Irina Petrescu, pentru rolul Anca din filmul *Duminică la ora 6*.

Diplome pentru debut în cinematografie —

Monica Ghiuță, din filmul *Vremea zăpezilor*, și Margareta Pislaru, din filmul *Tunelul*.

Premiul pentru interpretare masculină — Ilarion Cloban, pentru rolurile principale din filmele *Răscoala* și *Vremea zăpezilor*.

Premiul pentru muzica de film — Tiberiu Olah pentru muzica filmului *Răscoala* și Mircea Istrate pentru muzica filmului *Haiducii*.

Premiul pentru scenografie — Nicolae Teodoru și Filip Dumitriu, care semnează decorurile filmului *Haiducii*, pentru activitate îndelungată în cinematografie.

Marele premiu al filmului de scurt metraj — *Vezi, rîndunelele se duc*. Regia: Constantin Budișteanu. Imaginea: Francisc Toth. Scenariul: Vasile Chiriță. *Ceramica de Oboga*. Scenariul și regia: Dumitru Dădîrlat. Imaginea: Constantin Teodorescu.

Premiul pentru cel mai bun film documentar — *Pasiuni*. Scenariul și regia: Jean Petrovici. Imaginea: Doru Segal.

Diploma pentru calitatea artistică a filmărilor — *Linorii*. Regia: Dumitru Done. Imaginea:

Gheorghe Georgescu. Scenariul: Mirel Ilieșiu, Dumitru Done.

Premiul pentru cel mai bun reportaj — *Copiii, iar copiii*. Scenariul și regia: Florica Holban. Imaginea: Vasile Nițu.

Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată — *O cîntăre neobișnuită*. Regia: Paula Popescu. Imaginea: Ilie Cornea. Scenariul: Mihai Popescu.

Premiul pentru cel mai bun scurt metraj experimental — *Gara*. Scenariul și regia: Gabriel Barta. Imaginea: Tiberiu Olasz.

\*

Premiul ACIN realizatorilor coproducției româno-sovietice *Tunelul* — regizor Francisc Munteanu — pentru colaborarea rodnică între două cinematografii naționale.

Premiul criticii și al revistei CINEMA pentru autenticitate și eficiență socială — filmului *Cazul D*. Regia: Alexandru Boiangiu. Scenariul: Mihai Stoian și Alexandru Boiangiu. Imaginea: Sergiu Huzum și Gh. Herschdörfer.

# TRIBUNA PELICANULUI ALB

Tradiția festivalurilor cinematografice, naționale și internaționale, competitive sau specioase, își afirmă tot mai mult vitalitatea, ca un mijloc propriu al artei a șaptea de a-și selecta și a-și promova valorile, în condițiile unei producții tot mai largi și mai diverse, ale unei circulații rapide a peliculelor pe meridianele globului.

Adevărate puncte de reper în evoluția artei ecranului, festivalurile își accentuează an de an caracterul de lucru, depășind interesul publicitar și comercial și devenind tot mai mult prilejuri fertile de confruntare ideologică, artistică și profesională.

Festivalul național anual al filmului românesc a intrat el însuși în tradiția vieții noastre culturale, în primul rînd ca o trecere în revistă competitivă și sistematică a producției studiourilor noastre stimulînd o analiză lucidă a evoluției filmului românesc, în toate sectoarele sale, semnalînd constant zonele în care se impune mai multă inițiativă și un spirit critic mai selectiv.

Tribuna Pelicanului Alb găzduiește începînd din acest număr, ca și în anii trecuți, o suită de opinii profesionale care se vor concretiza în eficiente, niciodată încheiate ultimativ, conștiința de sine a cinematografului nostru manifestîndu-se tonifiant după fiecare ediție anuală a festivalului național al filmului.

## Ioan GRIGORESCU membru al juriului

- o selecție omogenă
- trei tendințe în scurtul metraj
- obiectivele fără filtre roz
- o tradiție care trebuie consolidată

— Ați putea distinge unele trăsături caracteristice ale celui de-al treilea Festival național al filmului, în raport cu edițiile precedente?

— Presa cotidiană și săptămînală a remarcat pe bună dreptate omogenitatea în media festivalului din acest an, în ceea ce privește filmele

cu actori. Cel puțin 3—4 producții au concurat de data aceasta cu șanse oarecum egale la primul loc. Nu le mai citez, fiindcă lista premiilor le indică. Această omogenitate este un element calitativ nou în raport cu festivalurile precedente, cînd am putut constata de la un

film la altul salturi unciori îmbucurătoare, dar în același timp dureroase, fiindcă trădau și mari rămîneri în urmă. Acum a devenit un loc comun să vorbim despre nivelul profesional ridicat al regizorilor noștri, după cum este o constatare intrată în tradiția unei anumite monotonii să spunem că scenariile sînt încă slabe.

— Întrebarea ar fi dacă s-au făcut semnalate grupări de filme care, luate ca opere finite, să poată proba anumite direcții de preocupări tematice

sau stilistice și să fie capabile să caracterizeze, ideologie și caracter, actualul moment de evoluție a artei filmului românesc?

— Este ceea ce voiam să spun, pentru că dacă e firesc să remarcăm creșterea nivelului profesional al realizatorilor, este nefiresc faptul că an de an dezideratul major — acela de a crea o artă cinematografică intim legată de realitățile noastre contemporane — rămâne neîmplinit în domeniul filmului de lung metraj. Aceasta datorită criteriilor întâmplătoare pe care studioul „București“ le aplică încă în întocmirea planurilor de lucru, precum și din pricina că acel mănunchi de scenarii — majoritatea lor autori de renume — nu conlucrează îndeaproape cu studioul la elaborarea unui plan tematic care să cuprindă în măsura necesară o arie mai semnificativă de teme, de genuri și de modalități expresive. La întrebarea dacă a treia ediție a festivalului nostru național a marcat un pas înainte, eu răspund însă categoric afirmativ. Mai mult, sint convins că edițiile viitoare nu vor fi nici ele pași înapoi, deoarece frontul nostru cinematografic dispune azi de o bună experiență profesională, de o confruntare curentă cu cinematografia mondială și de contribuția susținută a citorva scriitorii de prestigiu. De aceea sint sigur că vom reuși să creăm acele FILME ROMĂNEȘTI, scrise cu majuscule, pe care publicul le așteaptă cu nerăbdare.

— În domeniul filmului de scurt metraj, par să se fi schițat mai clar unele direcții de preocupări — fapt constat și la edițiile precedente ale Festivalului.

— Aș distinge într-adevăr printre cele 21 de filme de scurt metraj, trei tendințe — fiecare din ele merind să fie luată în considerație cu seriozitate. S-a impus în primul rând filmul documentar „clasic“ — acel crochiu

realist care-și propune să convingă și să emoționeze prin simplitatea temei tratate și a limbajului de largă accesibilitate. Așa au fost **O vinătoare neobișnuită**, de Paula Popescu — distins cu Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată și care e de fapt un excelent reportaj în maniera lui Calistrat Hogaș, filme ca **Ceramica de Oboga**, de Dumitru Dădăral, **Navigatori care dispar**, de I. Moscu — care e regretabil că nu figurează în palmares — **Liniorii**, de Dumitru Ișone, **Pasiuni** de Jean Petrovici și altele. A doua direcție de preocupări este filmul anchetă. Încă hibrid, oferind uneori un amestec de „cinemadirect“ cu scene aranjate, pe teme încă minore după părerea mea, de restrinsă rezonanță socială, filmul nostru anchetă dovedește însă că cineastii de la Studioul „Alexandru Sahia“ au început să scoată filtrele roz de pe obiectivele lor și să înțeleagă mai exact marea responsabilitate a artei lor. Aici se înscriu deși inegale, filmele **Cazul D**, de Alexandru Boian-

giu, **Copiii, iar copiii**, de Florica Holban și, ca metodă de filmare, **Gara**, de Gabriel Barta, care e însă un film poem. A treia tendință constă după mine într-o greșită înțelegere a ceea ce fusese calificat în grabă în anii trecuți de către critici drept „școala documentarului românesc“ — și anume un documentar sofisticat, produsul pseudo-artistic, hibrid rezultat din confuzia genurilor și a metodelor, cum e **O noapte de neuitat**, realizat de Mirel Ilieșiu, un foarte talentat regizor, ale cărei creații anterioare îi rezervă un loc de cinstă în evoluția documentarului românesc, dar care în ultimii ani sacrifică unei forme alambicate stilul său sobru și în același timp patetic din filmele de până acum.

— Se pare că, din cele trei tendințe, juriul a manifestat slăbiciuni marcate față de prima...

— A predominat într-adevăr documentarul „clasic“. Cred că în palmares ar fi meritat un loc mai de frunte filmul anchetă semnat de

Alexandru Boiangiu și Mihai Stoian. De asemenea, absentează nemotivat dintr-o premianță, **Stuful** de Titus Mesaroș, a cărei primă parte e o demonstrație de virtuozitate. **Navigatori care dispar** l-am citat deja în categoria omisiunilor.

— La capitolul filmului experimental, a scăpat juriului o peliculă admirabilă, de o frumusețe unică — *Simfonie în alb*, de Ervin Szekler și Tiberiu Olasz. Nu credeți că și juriului i se impune o anumită rigoare profesională și curajul de a promova — în toate genurile — încercările cele mai semnificative pentru viitoarea dezvoltare a filmului românesc?

— Cred că în juriul festivalului de la Mamaia trebuie să fie în viitor mai amplu reprezentată critica și de asemenea să fie prezenți veteranii cinematografiei noastre, oameni cu o vastă experiență, a căror responsabilitate față de arta cinematografică românească ar face să crească prestigiul acestei confruntări artistice.

om care transportă un rănit, cred că spectatorul ar fi receptat altfel acest lait-motiv, ar fi înțeles sensul acestei mișcări — mai ales că ea se repetă avind o mare importanță în economia filmului. Mișcarea este însă neexplicită și inexpresivă...

Deci nu modalitatea ca atare, ci imperfecțiunile realizării ei o fac criticabilă. Aceasta mi se pare important, dar nu într-atît încît să nu remarcăm că ne găsim în fața unei producții deosebite, care a adus pe ecran doi eroi pozitivi pe care li ținem minte — după mine cei mai expresivi eroi din acest festival. În acest mod, cred că filmul își împlinește funcția sa socială și estetică. Fisurile despre care vorbeam explică rezervele, dar nu justifică hipertrofiile critice.

— Ce impresie vă face plastică filmelor românești?

— În general, ele au de suferit — nu din pricina unei lipse de calitate a imaginii, ci mai adesea din cauza unei lipse de semnificație a ei. Scenografia pe care eu o înțeleg ca avind o funcție activă, dramatică și nu pur decorativă contribuie din păcate destul de frecvent la aceasta. În filmele prezentate în concurs, în cazurile cele mai bune, scenografia s-a achitat corect de îndatoririle sale (**Procesul alb**). Nu am avut în acest an exemple de expresivitate plastică ca anul trecut, în unele din ambianțele lui Oroveanu din **Harap alb**...

— Au fost producții de alt gen.

— Evident, nu toate filmele acordă aceeași importanță decorului dar consider că ecranul obligă pe scenograf la un efort de sinteză în film tot atît de concentrat ca în teatru. Pictorialul simplei descripții chiar cînd este realizat cu

## Paul BORTNOVSKI membru al juriului

- eroi pe care-i ținem minte
- un refugiu frecvent al scenografilor
- inconsevențe
- o tradiție care promite roade

— Sinteți pentru prima dată într-un juriu cinematografic. Aveți deci un ochi proaspăt. Care vă este verdictul?

— Am făcut un tur de orizont asupra cinematografiei noastre. N-a fost o recoltă prea bogată, dar unele filme stîrnesc totuși interes. M-aș referi în primul rând la filmul lui Lucian Pintilie

a cărui deosebită expresivitate îl expune, aș zice în mod firesc, nu numai aprecierilor laudative ci și celor critice. Aș vrea să remarcă că acest film aduce o foarte prețioasă contribuție festivalului prin senzația de adevăr, de sinceritate, de autenticitate ce i-o dă realismul său profund, nu formal, realismul de atitudine al auto-

ruului. Forma de expresie a filmului a fost foarte discutată. Ea e mai vulnerabilă. Personal cred că această formă de narațiune și de expresie este valoroasă dar nerealizările ei, deficiențele de meșteșug atunci cînd apar te fac să ai rezerve față de film. De pildă, lait-motivul coridorului, dacă era bine realizat, dacă aparatul — plimbîndu-se într-o ambianță mai bine aleasă — ar fi creat senzația angosei, dacă ar fi transmis imaginea din punctul de vedere al unui

calitate, fără vulgarități, e un refugiu prea frecvent al scenografilor.

— Ce credeți despre scurt metraje?

— Mi-au lăsat impresia unei calități profesionale de ansamblu și, în câteva momente, chiar sentimentul unor acte artistice majore. Personal, iubesc mult o vânătoare neobișnuită care are o poezie învăluitoare și este atît de legat de obi-

ceirurile pămîntului, Navigatori care dispar mi s-a părut că reeditează, pe alt plan, o vânătoare neobișnuită, dar cu inegalități, cu unele măsuri false în final, cînd eroul vorbește despre moartea tatălui. Primele secvențe sînt însă interesante. Stuful debutează și el excelent, în secvențele ce se petrec în universul fantastic al lacului înghețat, pentru ca apoi să urmeze altceva, în alt stil...

— Ați remarcat deci, ca fenomen care se repetă, în consecință.

— Și un insuficient simț al măsurii. De pildă, la Cazul D am avut sentimentul unei hipertrofieri a părții detectiv. Observația psihologică e foarte exactă, elocventă, dar personal cred că satisfacția ar fi fost mai mare dacă filmul ar fi reușit să nu dea sentimentul unei exagerate indiscreții.

asimilate și precizarea limbajului propriu.

— V-am văzut, la proiecții, încîntat de documentare.

— Documentarele m-au surprins plăcut. Sînt la nivelul la care pot circula în toată lumea. Există la cineastii de la Studioul „Alexandru Sahia” o vădită înclinație spre poem. Și în Vezî, rîndurile se duc de Constantin Budișteanu, și în Liniorii de Dumitru Done, în Navigatorii lui Moscu și în Stuful lui Mesaroș. Mă nedumerește faptul că juriul nu s-a oprit asupra unui film ca Navigatorii care dispar. De asemenea, dacă aceasta poate fi o compensație, aș vrea să-i spun regizorului filmului Stuful că pelicula sa se înscrie printre cele mai frumoase realizări de acest gen pe care le-am văzut și că am fost impresionat de reportajul său cinematografic ca de un cîntec al ghețurilor, al Dunării, coborît parcă dintr-o baladă nordică. Filmul mi-a dovedit că Titus Mesaroș e unul din documentariștii noștri cei mai serioși, cu o gîndire cinematografică originală și totodată un îndrăgostit de miracolul iernilor românești. În ceea ce privește filmul Cazul D, mă raliez întru totul colegilor mei de la critică. Consider că premiul atribuit de critică și de revista CINEMA răspunde niște eforturi intense

și găsesc că investigația lui Mihai Stoian și Alexandru Boianu, chiar dacă pare uneori violentă, se situează între normele acceptate de conduită morală și estetică. Reporterii dezvăluie un univers uman divers și profund, o anumită neliniste febrilă. E multă, foarte multă proză modernă în acest film al lui Boianu.

O observație în privința documentarelor, în general: latura poetică întinecă de multe ori aspectele mai dure ale vieții, în sensul că dramatismul cotidian, diversitatea și culoarea vie a mediilor descrise apar estompate. Cu atît mai prețioasă și mai demnă de promovat mi se pare investigarea realistă, tonifiantă, a vieții celor mai diverse categorii sociale. Pentru viitor, cred că s-ar impune de asemenea o selectare mai riguroasă a peliculelor Studioului „Sahia”, pentru ca să nu mai avem impresia — de altfel falsă — că se prezintă la festival tot ce produce studioul. Am văzut adică și filme de umplutură, de care ne putem prea bine dispensa, mai ales atunci cînd ele dublau, și dublau stîngaci, alte filme din festival — cum a fost filmul Copiii, iar copiii, o peliculă slabă și melodramatică, care își poate găsi utilitatea sa didactică pe ecrane, dar nu la o competiție artistică de nivel național.

## Fănuș NEAGU

Premiul pentru scenariu (împreună cu Nicolae Velea)

- filme de valoare sensibil egală
- o tradiție căreia nu-i dorim să se statornicească
- vădita înclinație spre poem
- ... și hipertrofiera poeziei

— N-am participat la edițiile precedente ale festivalului de la Mamaia, dar cunosc filmele care s-au prezentat și socot că festivalul din acest an a fost mult mai serios. Competiția a fost mai strînsă, cu filme de valoare sensibil egală. Mi-au plăcut, din filmele concurente, Procesul alb și Haiducii, prezente în palmares. Procesul alb, realizat de Iulian Mihu după scenariul lui Eugen Barbu, reușește să fie ceea ce indică genericul — un cîne-roman cu suflu epopeic. După părerea mea, printre modalitățile literaturii și filmului modern se înscriu firesc și proza aceasta literară sau cinematografică de înfîntare, galopantă, pitorească și cu un specific național pronunțat. Haiducii, de Dinu Cocea, după un scenariu de Eugen Barbu, George Mihail și Mihai Opriș, reconstituie pasionant o perioadă puțin explorată din istoria poporului român și o face cu talent, cu pricepere și dragoste. E

mult mai bun decît multe din superproducțiile care invadează piața mondială.

Regret că regizorul filmului Vremea zăpezilor, Gheorghe Naghi, n-a primit o distincție care să releve autenticitatea peliculei pe care el a realizat-o și preocuparea sa pentru tematica de actualitate. Regret de asemenea absența din festival a unui număr mai mare de filme de actualitate.

— Această absență riscă să intre și ea în tradiție...

— Iată atunci o tradiție căreia nu i-am dori să se statornicească. Vreau să spun că nu sînt de acord cu distanța și tonul cu care sînt tratate uneori filmele de actualitate, fiindcă această atitudine implică o doză de snobism. În ordinea unui schimb de opinii colegial, aș ține să remarc predispoziția uneori exclusivă a unor regizori, supuși tuturor influențelor neomogene, pentru formele de expresie care intră repede în desuetudine, da-

că nu se nasc firesc din efortul de cercetare și oglindire veridică a temei abordate. Mă refer în special la un film ca Duminecă la ora 6 realizat de un regizor talentat, Lucian Pintilie...

— Care își merită locul în palmares.

— Fără îndoială, dar a cărui set de nou aș vedea o potolită în filmele viitoare printr-o aplicare mai directă asupra temelor alese, prin eliminarea influențelor ne-

## Paula POPESCU — DOREANU

Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată

- o competiție extrem de utilă, o inițiativă excelentă
- cazurile limită și viața obișnuită
- varietățile documentarului științific
- două premii noi

— Despre festival, în ansamblu.

— Este o competiție extrem de interesantă și utilă, oferindu-ne o imagine de sinteză asupra unui an de

trudă în toate sectoarele de creație.

— Se pare că rolul acestei confruntări anuale e deosebit de evident în domeniul documentarului.

— Într-adevăr, încă de la primul Festival național al filmului de la Mamaia s-a vorbit despre calitatea scurt metrajelor, s-au făcut și observații critice și cred că roadele se văd. În acest an, mai mult decît în anii precedenți, selecția studioului „Alexandru Sahia” e variată ca tematică și limbaj, mărturisind o prezență vie în actua-

litate — de la filmele anchetă sau științifice la cele etnografice sau de artă. Aș începe cu filmul **Cazul D** — care este un emoționant document de viață și totodată o peliculă valoroasă și ca formă de expresie. Vreau să spun că, în ciuda aparențelor, acest film este plin de tact, atent la nuanțări, evitând să dea verdicte unilaterale și tocmăi de aceea convingător. Boian-giu a demonstrat că se pot face filme bune, semnificative, pornind de la intim-plări și cazuri comune, filmând direct, fără nimic înscenat și organizând apoi materialul într-un mod judicios, pentru ca întregul să exprime atitudinea selectivă și opinia clară dar plină de înțelegere a autorului. De unde și mirarea mea sinceră în ceea ce privește locul acestui film în palmares. Cu siguranță că la nelămurirea mea există răspunsuri precise și poate și convingătoare, dar cum nu le cunosc, eu continui să mă mir. Cu atât mai mult cu cât mi se pare că un asemenea film nu trebuie să rămână o simplă demonstrație fără urmă, ci e firesc să constituie un început care să fie dezvoltat și împlinit în alte pelicle.

— Deocamdată, filmele noastre anchetă se opresc la cazurile limită, la excepții: Copii fără părinți, părinți fără copii....

— Ar fi, evident, multe alte teme de tratat.

— Viața obișnuită, de pildă viața orașelor, în continuă prefăcere — cu contraste încă, dar care nu pot fi evitate decât cu riscul uniformității și al falsului.

— Pe mine, personal, mă emoționează tot ceea ce ține de obiceiuri și îndeletniciri care își trăiesc ultimele clipe de viață.

— Sau trec și se continuă în alte obiceiuri, cum se întâmplă cu plutășii de pe Bis-

triza în Navigatori care dispar.

— A fost și acest film o prezență demnă de semnalat în festival, ca și **Stuful**, ca să nu mai vorbim de tipicul film experimental al lui Szekler și Olasz — **Simfonie în alb**.

— Să vorbim despre **O vânătoare neobișnuită**. E el un film de știință popularizată?

— Eu cred că da. Deși aș propune în locul categoriilor „film științific” și „film de știință popularizată” un termen mai exact și mai cuprinzător: documentarul științific. Mi se pare firesc ca acest gen să se ocupe atât de electronică și de chimie, cât și de biologie sau etnografie. În festival, a fost prezentat de pildă filmul **Plante acvatice**, lucrat de Dona Barta cu multă acuratețe, cu grijă și simț al dozării, regizorarea aducând ca de obicei o serie de elemente inedite în pre-

zentarea temei. În ceea ce mă privește, sint preocupată de etnografie, de elementele culturii materiale și spirituale care-și au începutul foarte de mult, în preistorie, dar care persistă și azi, cu o anumită vitalitate. Pentru filmul **O vânătoare neobișnuită**, în care e vorba despre obiceiul străvechi al căutării stupilor de albine sălbatice în pădure, aș fi putut să pornesc de la picturile rupestre de la Altamira. Aceasta însă ar fi dat filmului un aspect didactic și mi-am spus că există suficiente cărți și materiale de specialitate care ilustrează istoria și evoluția acestei îndeletniciri. Am preferat atunci să atrag atenția asupra unor elemente de viață tradiționale încă existente. Și ca modalitate a limbajului cinematografic, această cale mi s-a părut mai indicată.

— Propuneri pentru edițiile viitoare ale festivalului.

— Un premiu al imaginii pentru filmul documentar. În afara splendidei demonstrații a lui Tiberiu Olasz în **Simfonie în alb**, mai concu-rau la acest premiu un număr mare de operatori ai studioului „Sahia” care meritau cu prisosință să-și vadă munca evidențiată. Și de asemenea — un premiu al filmului de artă. Filmele **Universuri picturale** de Nina Behar și **Carnet de schițe (Steriade)** de Silvia Armașu reușesc să surprindă personalitatea unor creatori de seamă ai artei românești, să o analizeze cu mijloacele atât de elocvente ale ecranului, să o facă mai larg înțeleasă. În general, Festivalul de la Mamaia este prețuit de toate categoriile de cinești, ca un imbold în îmbunătățirea calitativă și în împlinirea creației lor.

zone tematice ingrate, mai puțin spectaculoase, mai dificil de abordat: **Vezi, rîndu-nele se due**, **Ceramica de Oboga**, **O vânătoare neobișnuită**. Fiecare din ele măturisește o cercetare atentă a temei și exprimarea ei cu mijloace adecvate și elocvente. În acest mod, cred că a fost încurajată o dată în plus varietatea tematică și de gen a documentarelor, inclusiv preocupările pentru teme aparent modeste dar care se dovedesc foarte semnificative și stînesc un larg ecou printre spectatori.

— Ce credeți că s-ar putea întreprinde pentru a întări caracterul de lucru al festivalului?

— Ar trebui create condiții care să favorizeze discuțiile critice între creatori, pe marginea filmelor din competiție — eventual cu participarea publicului.

— Poate ar trebui ca în afara conferințelor de presă sau chiar în cadrul lor să se creeze și un alt gen de întâlniri ale creatorilor cu critica, cu publicul, la care eventual să asiste și juriul și în care criticii în primul rînd să se pronunțe asupra locului pe care filmele prezentate în ajun l-ar putea ocupa în viitorul palmares.

— Ideea unui astfel de Forum trebuie avută în vedere. De asemenea, mijloacele publicitare — panourile, fotografiile etc. — ar trebui folosite în așa fel încît ele să înfățișeze sugestiv, în incintele în care se desfășoară festivalul, întregul efort al cinematografiei românești din anul respectiv — filmele care se află în producție, cele care s-au realizat și nu sînt în competiție și așa mai departe.

## Victor ILIU președinte al juriului

- câteva note inedite
- un palmares mai economic
- este necesar un Forum al festivalului

în vedere posibilitatea de a nu le acorda de fiecare dată pe toate și de a fi mai zgîrciți în introducerea distincțiilor suplimentare. Anul trecut, de pildă, nu s-a acordat Premiul pentru scenariu....

— În schimb, anul acesta au apărut mai multe premii și mențiuni noi peste lista înfi-  
a-lă, completată integral și în multe locuri cu cîte două nume la un premiu.

— Asta poate și fiindcă

acest festival a adus, contrar anumitor păreri, și câteva note inedite cum ar fi debutul a doi regizori: Lucian Pintilie și Dinu Cocea. Un stil personal cu totul diferit în peisajul cinematografiei noastre, în **Duminică la ora 6**, și un film bazat pe eposul popular care deschide seria unor producții de mare succes: **Haiducii**.

— Distincțiile acordate documentarelor au stîrnit vii obiecții.

— Juriul a ținut seama de reacția publicului și, potrivit rezultatului votului, a evidențiat o serie de documentare care se ocupă de

## EPILOG LA DISCUȚII

Festivalul de la Mamaia este, firește, o sărbătoare a cinematografului, dar nu este numai o sărbătoare. Festivitatea, ca și marea, luna, stelele și nisipul sînt numai cadrul îmbietor în care se examinează rezultatele unei perioade de muncă. A-această „trecere în revistă” este necesară pentru că ne dă posibilitatea să depășim stadiul *impreziilor* și al analizelor fragmentare. Ea va deveni nu numai necesară, ci și eficientă, dacă a-această analiză se va încheia cu concluzii cit mai precise, mai realiste și mai concrete.

Deși festivalul din anul acesta de la Mamaia n-a mai înscris în palmaresul său o producție de o valoare cu totul deosebită — cum s-a întâmplat anul trecut cu *Pădurea spinzuraților*, el a dovedit că media artistică a filmului românesc a crescut. Două din cele șapte filme de lung metraj din concurs (*Răscoala* și *Duminică la ora 6*) primiseră încă înainte de Mamaia distincții importante la fes-

tivaluri de primă importanță, ca cel de la Cannes și Mar del Plata. Este de presupus că și unele din cele care nu apucaseră încă să intre în circuitul internațional vor căpăta alte recunoașteri. Festivalul de la Mamaia a arătat că regizorii noștri străbat acum calea unei maturizări, uneori poate prea senine, prea lipsite de zbucium artistic, dar al unei maturizări incontestabile, mai ales din punctul de vedere al stăpînirii *meseriei* de regizor. Este interesantă evoluția operatorilor noștri (și poate că „imaginea” este azi unul din sectoarele cele mai efervescente și uneori mai novatoare ale filmului nostru). S-au văzut progrese importante în lucru cu actorii, în deșteptarea prezenței lor pe plință. Există, în aproape toate domeniile filmului românesc o reală sete de autenticitate: dialogurile au devenit mai firești, a devenit mai firească mișcarea interpretelor în spațiu și mișcărilor lor suflătești. Deocamdată însă, a-

ceastă sete de autenticitate și foame de firese se manifestă însă mai mult în *tratarea* subiectelor, decît în *alegera* lor. Anul acesta, ca și anul trecut, Mamaia a scos în evidență slăbiciunea cinematografului noastre — după părerea noastră — cea mai importantă slăbiciune, asupra căreia nu putem considera ori de cîte ori am reluat discuția că am vorbit suficient: puținătatea filmelor noastre de actualitate. Deocamdată nune referim la treapta de realizare, ci pur și simplu la numărul filmelor de actualitate. Anul acesta la Mamaia a fost prezentat un singur film inspirat din realitatea acestor zile: *Vremea zăpezilor*. Un film din șapte. Din oricare punct de vedere am discuta acest raport, el este deficitar.

O altă latură discutabilă a festivalului de anul acesta a fost, după părerea noastră, generozitatea prea abundentă cu care s-au acordat distincțiile. O severitate plină de exigență poate că ar fi avut un efect

mai stimulatoriu, iar absența unor premii poate că ar fi atras mai bine atenția asupra ceea ce ne preocupă. Un asemenea palmares nu ar fi făcut decît să întărească climatul de care filmul nostru are nevoie, adică un climat de exigență colegială, de francheță plină de bună credință, și de discuții critice care au la bază un sentiment de solidaritate al creatorilor în efortul creării unei cinematografii naționale de mare prestigiu înăuntrul și în afara granițelor.

Anul acesta, ca și anul trecut, Mamaia a întărit convingerea că scurt metrajul reprezintă azi în cinematografia noastră o zonă fertilă și fertilizantă din care nu lipsesc nici inițiativele novatoare, nici pasiunea de a pune în dezbatere probleme majore ale moralei și existenței omului contemporan și nici subtilitate și sensibilitate artistică. Palmaresul filmului de scurt metraj nu a fost după părerea noastră deplin concludent și în unele din punctele

sale (în primul rînd la Marele premiu) juriul nu a avut, după părerea noastră, o opinie destul de curajoasă capabilă să stimuleze *noul* care își croiește drum, nu fără anumite dificultăți, nu în afara oricărei polemici cu ceea ce a intrat în conveniență.

Faptul că un film cum este *Cazul D*, un film care militează convingător pentru o morală de tip nou — a ieșit din vederile juriului ni se pare o scăpare gravă, nu atît din punctul de vedere al dreptății sau nedreptății care se pot face unui film, cit al răspunderii noastre față de tendințele pe care trebuie să le susținem, față de temele actualității și în general față de un anumit tip de film socialmente combativ și antiestetizant.

De asemenea interesul participanților nu ar avea decît de câștigat dacă la viitoarele competiții s-ar organiza paralel cu sesiunile obișnuite ale festivalului cîteva retrospective ale filmului românesc (grupate fie cronologic, fie în jurul unui profil regizoral). Dacă aceste retrospective ar fi însoțite de simpozioane, mese rotunde, conferințe sau pur și simplu întîlniri cu diferiți creatori. Dacă paralel cu festivalul ar funcționa o *piață a filmului* la care să fie invitați distribuitorii străini interesați să cumpere filmele noastre.

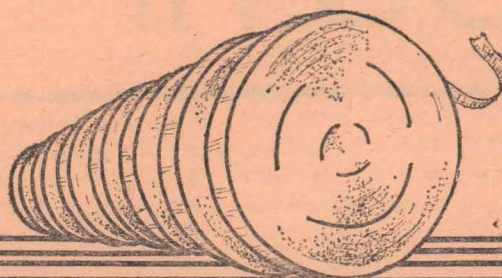
În spiritul aceleiași exigențe stimulatorii ni se pare și nouă că organizarea festivalului din doi în doi ani ar contribui la o selectare mai riguroasă a valorilor din cinematografia noastră și nu ar face decît să întărească prestigiul național și internațional al festivalului filmului românesc.

Ecaterina OPROIU

# MAMAIA '66



## PRIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE ANIMAȚIE — MAMAIA '66



Atît timp cît se va vorbi despre filmul de animație românesc, festivalul, Primul festival de animație internațional Mamaia 1966 va fi socotit ca o etapă importantă în cinematografia noastră.

Acest festival geamăn cu cel care se desfășoară în anii fără soț în Franța, la Annecy, a reușit de la prima sa manifestare să strângă aprecieri unanime și să se situeze cu cînte alături de celelalte festivaluri internaționale cu experiență veche.

Numărul mare de țări participante și numărul mare de personalități importante ale lumii filmului de animație, a subliniat importanța festivalului prin prezența lor. Au venit producători și realizatori din cele mai depărtate colțuri ale lumii, de la Tokio și pînă dincolo de New York, din Los Angeles, au adus cu ei filme, creatori cu experiență din studiouri cu tradiție ca Zagreb, Praga, Moscova, Londra, după cum am avut prilejul să vizionăm o peliculă cu desenul tremurat de emoția primei realizări, pri-

Peste o sută de filme reprezentînd un lung șir de țări participante, întîlnirea creatorilor de pe aproape toate meridianele lumii, confruntarea tendințelor celor mai diverse și, ca urmare, realizarea unei imagini de ansamblu asupra filmului de animație în lume la ceasul de față — iată ce a însemnat într-o exprimare de un laconism telegrafic — Primul festival internațional al filmului de animație de la Mamaia, ținut în iunie 1966.

Prezenți pe ecran cu cîteva pelicule care s-au bucurat de înalte prețuiri, realizatorii noștri de pe tărîmul animației au fost de asemenea reprezentați cu cînte, prin persoana atît de cunoscutului creator și cineast Ion Popescu Gopo, în juriul acestei întîlniri.

Pentru o primă abordare a atît de multiplelor aspecte ale acestui festival, ne-am adresat deci lui Gopo ale cărui constatări și aprecieri le publicăm mai jos.

mul film de animație din Vietnam. În același timp, consiliul de administrație al Asociației Internaționale a Filmului de Animație a fost oaspetele festivalului, ținîndu-și ședințele de lucru consacrate problemelor filmului de animație pe plan mondial.

În ansamblu se poate face afirmația că Primul festival internațional al Animației ținut la Mamaia a fost o întîlnire festivă cu caracter

profesional, vizionîndu-se o seamă de pelicule interesante ce au arătat stadiul actual al dezvoltării filmului de animație în lume. Juriul — în care au fost prezente personalități reprezentative ale acestei arte — a putut aprecia marele număr de filme de calitate, încununînd pe cele mai bune cu Pelicanul de Aur:

*Zidul*, realizat de A. Zatinovic (Iugoslavia)

*Melcii*, realizat de R. Lalloux (Franța)

*Prințesele nu pot fi recunoscute*, realizat de B. Pöjar (Cehoslovacia)

*Vacanța lui Bonifaciu*, realizat de F. Hitruk (U.R.S.S.)

*Cîntecul unui nebun*, realizat de C. Bell (S.U.A.)

Este de remarcă faptul că pentru înția oară juriul a găsit cu cale că ar fi bine să se atribuie premii nu nu-

mai filmelor, ci și unor activități specifice din cadrul filmului de acest gen ca animația de pildă, muzica, grafica etc.

★

M-aș încumeta să spun că, în ansamblu, filmele animate prezentate în Festivalul de la Mamaia '66 au avut un caracter optimist. Mă întrebam înainte de festival, ca fost membru al juriului de la anteriorul festival de animație ce a avut loc la Annecy, în 1965, dacă preocupările realizatorilor se vor dezvolta abordînd teme grave-dramatice, așa cum o demonstrează atunci filme ca *Mina*, *Litera A*, *Domnișoara și violoncelistul*.

La acest festival se ivise o formulă preferată în construcția scenariilor, subiectelor cu circuit închis adăugîndu-li-se un nou circuit închis. Exemplul cel mai elocvent îl constituia filmul lui Bronicic, *Litera A*: un personaj găsește în camera sa o uriașă literă A. Toate eforturile lui pentru a scăpa de această literă sînt zadarnice, litera ia proporții, îl înăbușă. Și totuși într-o zi reușește să o dea afară din cameră. Bucuros se așază în fotoliu și dă peste o literă B, și povestea e reluată de la capăt. Dincolo de parabola cu literele, filmul acesta este un protest împotriva reînvierii fascismului.

*Construcția cu circuit închis reluată cu variante* a fost îmbrățișată de mulți realizatori, fiind considerată o noutate în lumea filmului de

animație, ea inspirind un mare număr de filme.

La festivalul de la Mamaia am văzut de pildă *Melcii* lui Laloux, niște melci care consumă morcovi hrăniți cu lacrimi, devenind un fel de rinoceri care terorizează lumea. Dar pînă la urmă melcii mor, se usucă, iar viața pare că își reia cursul normal, cînd deodată apar (vezi Litera B) niște iepuri uriași care vor lua toată povestea de la început.

## ALTE VARIAȚII PE TEMA CIRCUITULUI

Dintre numeroasele pelicule prezentate de „Animafilm“, *Balena* (realizator C. Mustețea) folosește această modalitate: pentru a scăpa de o balenă care îl terorizează, un om aruncă în gura-i lacomă tot ce are. Balena dispăre pentru ca de îndată să-și facă apariția o altă balenă, albatră, care să reia povestea de la început.

Păstrarea unei construcții schematice se întilnește și în filmul *Eu* de Nell Cobar, unde după ce egoismul unui băiețuș este pînă la urmă spulberat, un cățeluș ia povestea de la început, ca și în filmul *Paralele* de L. Ghigorț unde notele rotunde devin pătrate, pentru ca apoi povestea să reînceapă cu note triunghiulare.

Filme realizate în această modalitate au prezentat mai multe țări. Am ținut însă să punctez fenomenul la realizatorii noștri și să spun că ei n-au îmbogățit schema, mulțumindu-se doar s-o repete (ca să nu spun s-o reproducă). Într-o concepție

nouă a folosit însă această modalitate iugoslavul Zanimovic, cu filmul său *Zidul*. Zanimovic combină o altă schemă, foarte uzată, din desenul animat: *gaguri în lanț cu finalitate inversă cu schema circuitului închis cu variantă*. Un personaj ajunge la un zid și neputînd merge mai departe se așază pe o piatră și așteaptă. Un alt personaj, ajungînd la un zid face tot ce-i stă în putință spre a trece dincolo (gaguri în lanț), iar ultima lui strădanie este să spargă zidul cu capul și, evident, moare. Primul personaj — care asistase la toate eforturile — trece prin spătura făcută de celălalt. (Gagul se întoarce: folosirea strădaniei altuia.) Dar noutatea filmului constă în apariția unui nou zid (vezi Litera B) în calea profitorului. Această variantă combinată caută să extragă o concluzie comico-optimistă din mica dramă ce se petrecuse.

S-ar putea oare emite opinia că ceea ce îngrijora dramaturgic anul trecut pe realizatori să fi căpătat anul acesta o nuanță optimistă?

Eu cred că da. Cele mai multe dintre filmele vizionate sînt, în această privință, o dovadă. Confirmarea o vom putea avea, eventual, anul viitor, la Festivalul de la Annecy, cînd ne vom da seama că optimismul semnalat în acest an se va fi statornicit.

## GRAFICA

Dacă aceasta ar fi noua esențial ce poate fi observat în ceea ce privește subiectul

și construcția scenariului în filmele desenate (problema subiectului și scenariului nefiind de loc epuizată ci pot spune doar amintită), pe planul graficii puține noutăți au putut fi semnalate. Țin să mărturisesc de la bun început bucuria că filmul lui Bălașa, *Picătura*, a fost apreciat și i s-a decernat un premiu. Sabin Bălașa folosește o tehnică veche a animației sub aparat (adică pictura continuă în timpul filmării), realizînd cadre interesante (de reținut mai ales secvența deschiderii pumnului) care se dovedesc superioare colegului său maghiar (filmul *Două portrete* — realizat în aceeași tehnică).

Grafica animației s-a păstrat aceeași de aproape zece ani, aceleași capete-corp cu picioare, aceleași nasuri imense, cu ochi de calcan (amîndoi pe aceeași parte a obrazului). *Drapelul* (Cehoslovacia) un desen rigid, aproape cartonașe — *Picioarul nebun* (Iugoslavia) — grupuri de personaje conturate ad-hoc cu o linie groasă. Desenul direct pe peliculă, *Cîntecul unui nebun* (S.U.A.), n-a adus nici o noutate. Cartonașele lui Olimp Vărășteanu din *Nasturele* își pierd calitatea și specificul confundîndu-se cu desenul animat. Noutățile ne-au venit de la filmul *Contre-Pied* (Franța), un desen hașurat. De asemenea foarte interesant animată foarfeca și hîrțile lui Topuzonov (Bulgaria). Iar B. Pojar, autorul păpușilor secționare (un

fel de cartoane decupate în volum) rămîne un as al animației acestui gen, situîndu-se cu filmul său *Prințesele nu pot fi recunoscute* alături de Trnka. Din păcate, Bob Călinescu nu s-a depășit pe sine-însuși cu *Antagonisme*, iar *Basmul* lui Mocanu folosind tehnica picturii pe sticlă, n-a știut s-o anime, s-o transforme în film.

## COLOANA SONORĂ

În sunet nici o noutate tehnică, aceleași metode, aceleași surse sonore. A plăcut foarte mult *Porcul muzical* (Iugoslavia), dar nu aducea nici o noutate pentru cei care văzuseră *Balena cîntăreață* a lui Disney. Bine animat, cu un sincron elegant, *Quartet* (Polonia). *Fereastra* lui B. Stepanțev bine susținută muzical se transformă într-un frumos film liric.

La hotelul „Perla“ a avut loc o conferință de presă la care au răspuns întrebărilor ziariștilor mai mulți realizatori de filme. Discuțiile s-au axat pe două probleme principale: exploatarea — difuzarea filmului de animație și problema filmelor animate care au devenit prea lungi...

## FILME PILULĂ, TABLETE, FLASH...

În ceea ce privește difuzarea și schimbul de filme, ASIFA — Asociația Internațională a Filmului de Animație — face eforturi pentru

a rezolva această problemă — cit despre filmele lungi, fiind dintre cei care au semnalat lungimea lor (nu în ce privește durata-metri sau minute, ci în economia de mijloace folosite pentru a exprima o idee care se înțelege din primele clipe după care spectatorul asistă la o concluzie știută dinainte care durează prea mult), am prezentat un nou gen de filme — pe care eu le numeam: *pilule*, sovieticii: *tablete*, englezii: *flash*. Aceste filme, prezentate deci pentru prima oară la Festivalul de la Mamaia, cred că vor putea propune principii noi, vor stimula cercetări în domeniul subiectului, al construcției scenariilor și al plastice. Dar, rămîne de văzut... Sper că la Annecy vom avea prilejul să vizionăm multe filme pilule.

★  
Și-acum un cuvînt de închidere: regret că aceste rînduri nu reușesc să cuprindă mai multe probleme estetice-tehnice-profesionale care s-ar dori dezbătute. Regret și mai mult laconismul și descrierea peisajului festivalier așa cum l-au făcut cronicarii, de la care creatorii de filme animate ar fi dorit să audă mai multe. Poate că studioul „Animafilm“ ar trebui să invite la o discuție mai largă pe cei ce ar putea fi utili cu observațiile lor la înmănuchierea unor concluzii de pe urma festivalului, și poate că s-ar putea pregăti de pe acum filmul care în '67 să cucerească Marele Premiu de la Annecy. (Mă gîndesc bineînțeles și la filmul meu — al cincilea în seria cu omulețul.)

Ion POPESCU GOPO

## DESPRE CITATE, FILME CU EPISOADE ȘI UN SINGUR FANFAN

Într-o însoțită zi de Miercuri, cam pe la amiază, am intrat să beau o cafea în luminosul bar „Tic-tac” de pe bulevard. Aveam în față — peste drum — trei cinematografe: Capitol — *Fanfan la Tulipe*, Festival — *Fiii Marii Ursoaice*, Lumina — *De la 7 la 12*... Vroiam arzător să văd un film. Lingă mine, două doamne în vîrstă, ieșite la un aperitiv, refuzau indignate o saramură de pește, chelnerul era fără glas. La masa de alături, o fată se pieptăna ca Anna Karina, privindu-se în paharul de coniac al partenerului. Văzusem *Fanfan* de 4 ori, am hotărît: azi, nu. Doamnele s-au ridicat și au plecat. Partenerul fetei — suflecîndu-și mințile — o anunță că a vîndut biletele cu suprapret. Nu putea fi vorba decît de biletele la *Marea Ursoaică*. O mulțime de 104 tineri bloca trotuarul, în fața cinematografului. Un sentiment de duioșie m-a cuprins pentru Lumina, pentru sala de alături, unde — oricine putea vedea, chiar chelnerul siderat — nu se îngrămădea nimeni. Din vasele-mi cunoștințe cinefile, știam că *De la 7 la 12* e un film în trei episoade diferite lucrate de trei regizori diferiți, cu copii, pentru copii. În aceeași clipă, melodramaticul sentiment de duioșie se dubla cu un alt sentiment, la drept vorbind odios: dorința de a mă amuza. Da, da, era limpede: vroiam să mă amuz, să mă joc. De ce? Lată de ce. Cu cîteva zile înainte, o notă anonimo-distrugetoare dintr-un cotidian îmi atrăgea tovarășește atenția că sînt un diletant înveterat, aducînd ca argument numărul prea mare de citate și nume proprii din ultimele mele contracronici. Se făcea o listă lungă — într-o contabilitate Pristandă, numărîndu-se de cîte două ori persoanele, ca steagurile de la primărie — o listă indignată de fiecare cuvînt scris cu literă mare, autorul avea idiosincrazie la cultură suspectînd-o de „strălucire” și părea, la urma urmei, un personaj foarte nostim, un personaj care cînd te aude că-i spui că pe lumea asta a mai trăit și un Eminescu,

se uită urît la tine și-ți scăpă printre dinți: „mă, deșteptule!... Știindu-mă impostor în ale grosolăniei, plictisit de polemici, convins că stocul de indignări nu trebuie consumat pe orice — am rîs și iată că din acel rîs a rămas un suris care mă ajunsesse din urmă aici la „Tic-tac”. „Ce-ar fi să văd filme făcute nu de un regizor, ci de doi sau chiar trei, nu de un scenarist, ci de mai mulți, sporind numărul de nume proprii pe centimentru pătrat? Vom rîde și eu și amicul anonim, îi fac un bine, îi stimulez cît de cît simțul umorului!... Purtat de acest odios sentiment superficial, am intrat la *De la 7 la 12*. Aici, în sală, problemele au devenit mult mai serioase...

★

În primul rînd în sală, eram — numărați — 14 spectatori, dintre care 2 (o doamnă fină și un bărbat solid, în cămașă albă) veniseră cu cîte două fete... Nu știu dacă cunoașteți tristețea unei săli de cinema cu 14 spectatori adulți și 4 copii. E o tristețe care te face să uiți de polemici, vanități, cafele negre și centimetri patrați. E o tristețe cu kilogramul. Cum poate un film să strîngă ziua-n amiaza mare doar 14 perechi de s-priviri mature? La ce dracu s-a mai inventat cinematograful? De ce ne-a mai complicat viața Eisenstein? Cine n-a avut ce face și a adus pe lume aparatul de filmat? La asemenea întrebări patetice, fundamentale — îndreptățite numai și numai de marea tristețe a unei săli goale — cei trei regizori ai filmului în trei episoade *De la 7 la 12* nu mi-au dat nici un răspuns, deși — după credința mea — ar fi trebuit și pe ei să-i agite aceste probleme. Cu excepția unui episod — cel final, adică după aproape o oră de proiect — scenele acestea care se petreceau în culori și-n lumea copiilor, nu puteau fi numite nici măcar „copilării”. Nu puteau fi numite nici cum. Iar eu încetasem să mă mai gîndesc la cei 14 adulți, înspălmîntat de soarta celor 4 fete din sală. Pentru că tot ce era mai fals, mai stupid, mai

îngrozitor pe ecran erau copiii — actori, cabotini, „drăguți” cu premeditare, „comici” cu premeditare, stereotipi în mișcări, fără nici o vrajă, fără nici un haz — în cele din urmă insuportabili, cum numai copiii-actori pot fi pe ecran. Afirm fără nici o milă: nici un actor adult prost, oricît de prost, nu poate atinge gradul de stupiditate al copilului-actor netalentat. În primul episod se trecea însă pe lingă o idee care ar fi putut da ceva: două bande de fete și băieți se urăsc, cîcă, de moarte. La un moment dat, ei află că una din bățiile lor va fi filmată de un coleg al lor, pasionat cineamator. Flatați, ei „turnează” într-o pădure, între ruine, bătaia, ca „operatorul” să-i poată „filma”. Ar fi putut să apară o scenă de mare cruzime infantilă, o cruzime cum numai ei o au cînd e vorba să se dea în spectacol, absurdă prin lipsa mobilului, fascinantă prin gratuitate, gravă prin ceea ce spunea despre om — n-a ieșit nimic. Al doilea episod nu mi-aș ierta o viață întreagă dacă vîl-aș povesti. Știu numai că unei mame care-și „terroriza” fiul și soțul, îi cădea în cap abajurul lămpii din sufragerie. Al treilea episod avea o ploaie torențială foarte frumos filmată, neașteptat de fin ritmată, — cu unele mișcări de balet în care intrau mașini, copii și manechine de magazin. Mai exista un puști de vreo trei ani — singurul valabil din tot filmul — care creia un gag bun: „tîp!” își neurasteniza fratele mai mare, își specula ca un mic ipohondru, răsăfîindu-se, „natura lui bolnăvicioasă”, după o expresie auzită de la mama... A numi regizorii, a ocupa cu cele trei nume cîteva milimetri patrați, pentru a satisface regula jocului propus, ar fi o vanitate prea mare. Regizorii care chinuie copii nu trebuie popularizați.

Această vehemență nu trebuie însă să înșele. Eram învins, am ieșit din cinema cu amorul-propriu sfîșiat — și singura-mi reacție a fost dezvoltarea gratuită a unui citat (dacă nu puteam da nume multe pe centimentru patrat,

atunci să dau măcar un citat...) din jurnalul lui Flaubert, la 17 ani: „...există ceva superior rațiunii și anume, improvizatia”... Mi-am improvizat deci o apărare, sfidînd rațiunea care-mi cerea să încetez „jocul” și să-mi las amorul-propriu sfîșiat. Improvizînd, deci, am deschis un ziar — chiar pe bulevard — și am citit prima știre venită în întîmpinare, o știre oarecare, „culeasă” modest cu „literă” mică, parcă ar fi recunoscut ea însăși că nu are prea mare importanță: „Un avocat new-yorkez, care a cumpărat în urmă cu 20 de ani, de la un tînar două tablouri „aduse din Europa” a descoperit în urma unei expertize că a plătit cu 500 de dolari două opere care ar fi fost create de Albrecht Dürer. Ele au fost evaluate la 1 milion de dolari... Sînt două portrete ale lui Hans și Felicitas Tucher, date 1499, aparținînd muzeului ducal din Weimar. Ele au dispărut la sfîrșitul ultimului război mondial...” Doamne, ce ușor am improvizat un scenariu, în plin bulevard, imediat ce știrea aceasta a scăpărat în imaginație!... Eroul ar fi fost nu avocatul pocnit de noroc, ci tînarul, tînarul inconștient, nefericit, care habar n-avea ce comoară purta asupra lui... Tînarul fraier, pocnit de nenoroc. Și fiindcă de la nenorocul crunt la melodrama cruntă nu e decît un pas, tînarul ar fi fugit într-un suflet la avocatul baftos și i-ar fi cerut înapoi, dacă nu tablourile, cel puțin 999.999 de dolari. Avocatul i-ar rîde diavolește în nas și i-ar întreba:

— Cine te-a obligat să fii imbecil, tinere?

Tînarul (retoric, ca disperarea): Pacea, domnule avocat... se sfîrșise războiul, eram amețit de fericire, vroiam să mă căsătoresc, aveam nevoie de bani, n-aveam timp de expertize... În primele zile de pace, la sfîrșitul unui război, nimănui nu-i pasă dacă un tablou e de Dürer sau de un anonim... Aș fi dat 10 Rubens pe nimic, să am un acoperiș pentru mine și nevastă-mea... Giacometti merge mai departe și spune că într-un incendiu n-ar ezita să salveze o pisică în locul unui Rembrandt... Era pace, domnule avocat, îmi pierdusem mințile, nu știam ce dețin...

Improvizînd astfel, pașii mei s-au îndreptat spre Capitol și am cumpărat pentru a cincea oară bilet la *Fanfan la Tulipe*.

★

Repede, m-am simțit mai bine. M-am îndrăvenit de la primele încrucișări de spadă. Mi-am oblojit amorul propriu cu pomadă Gérard Philipe. Mai avea ceva „dulce” — la ora aceea — în joc, în fizionomie, în bărbăția sa și mărturisesc că multă vreme această „dulceață”, acest *charme* mi-au fost suspecte, ca ori de cîte ori vrei să judeci ca un

„bărbat lucid”, ca un cinefil rece. Cu vremea — și vremea înseamnă nu ordine cronologică, ci *Mîndăstirea din Parma*, *Frumoasele nopți*, *Frumusețea diavolului*, *Marile manevre* — lăsînd, la rîndul meu, ca viața să-mi dicteze impresiile și nu „luciditățile” (cuvînt mai elegant pentru urîtul termen „prejudecată”), sacrificînd din „competența” pentru un amatorism informat, — m-am supus acestui farmec, l-am înțeles. Nu era în el decît o dulcețată reală a vieții, de care nu trebuie să ne temem. Era un adolescent care nu vroia să moară, deși simțea ce-l așteaptă. Era frumos pentru că-i plăcea viața pînă la durerile ei. A, nu era un dostoevskian (în *Idiotul* — rol de tinerețe — era foarte departe de rol), dar ceva aspru, ceva important înțelșese și toată inteligența care-i fermeca fața lucra astfel ca să nu ne sperie cu adevărurile la care ajunsesse. Nu era comic, ci ironic și cîndva ar fi înțeles limitele tragice ale ironiei și s-ar fi decis să ne destăinuie pînă la capăt, fără ocoluri și mască, ce dureri purta. Dar pînă atunci — ca în *Fanfan* — se juca, duela, fanfaronia, rîdea, feintînd loviturile destinului, convins că are noroc și stea. N-a avut nici un noroc — și pe măsură ce filmul se apropia de sfîrșitul tot mai fericit, îmi dădeam seama că rolul tînarului care vinde cu 500 de dolari două tablouri de Dürer i-l-aș fi încredințat lui. Avea în el această dimensiune superba a inconștienței pe care marii norocoși o bagatelizează numind-o terestru: „fraiereală”... Dar cum ar fi jucat Gérard primele zile de pace pe pămînt, cînd din cauza libertății amețitoare nu știi că deții un milion de dolari!

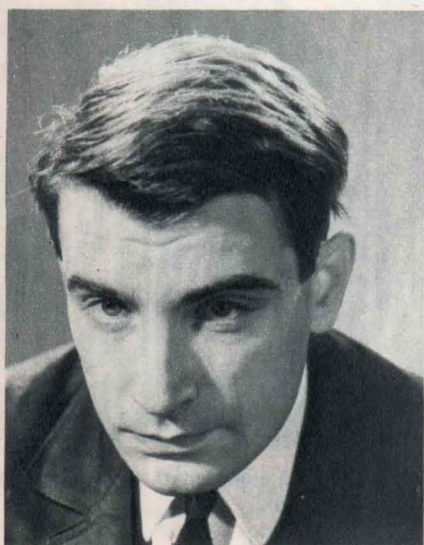
Nu mai că scenariul acesta nu l-aș da pe mîna lui Christian Jaque, azi. După ce am văzut a cincea oară *Fanfan la Tulipe*, cu o săptămînă înainte de *Gentlemanul din Cocody*, pot spune cu toată mîhnirea că acestui meseriaș oarecare — a cărui „meserie” inhibă prea mult judecata confrăților — acestui om de afaceri al ecranului — care, să fie al dracului, încă mai știe ce înseamnă un galop într-o pădure sub lună, ca-n *Laleaua neagră* — acestui trădător al adolescenței inconștiente din *Fanfan* (sînt retoric, veți vedea imediat de ce...) — i-aș încredințada rolul avocatului baftos din New York, care nu vrea să dea tînarului nenorocos 999.999 de dolari (de ce i-ar da, la urma urmei!...) și cu banii din două tablouri ale lui Dürer, căzuți din cer, finanțează *Gentlemanul din Cocody*...

P.S. Acest articol numără 14 nume de persoane scrise cu literă mare (numărate cîte o dată), un citat și o știre din presa epocii noastre.

Radu COSĂȘU



Urmind exemplul colegei sale de la Paris, Brigitte Bardot, care apare într-un rol de semi-figurație în filmul lui Godard Masculin-feminin, sau poate numai pentru că marile spirite se întâlnesc, Nadja Tiller apare și ea pentru câteva secunde în Pipele în rolul unei script-girl sui generis.



Ferenc Kados nu este actor de film — așa cum s-ar putea presupune privind această fotografie, ci coregizorul unui film proaspăt și inteligent care s-a prezentat cu succes la Cannes în cadrul săptămânii criticii. Filmul se numește Bolile copilăriei.



Moment din filmul maghiar «Bolile copilăriei» o investigare fină într-o zonă gîngășă: zona în care lumea «celor mici» vine în contact cu lumea «celor mari». Este o investigare fină într-o zonă gîngășă: zona în care lumea «celor mici» vine în contact cu lumea «celor mari».



O seară la Tiberiada, așa se numește filmul lui Hervé Bromberger, prezentat la piața filmului de la Cannes. Protagonista filmului este Pascale Petit, soția unui inginer francez care se plictisește într-o țară străină, nu poate «să comunice» cu soțul său, nici cu fiica sa și, la drept vorbind, nici cu tine spectator. Este o dramă într-un pahar cu sifon, dar cu sifon acidulat insistent, pentru că doamna Bovary este o intelectuală care citește cărțile lui Gênet și piesele lui Beckett și se compară cu un personaj care-l așteaptă pe Godot. În timp ce așteaptă, tentația spectatorului e să-i spună: «Doamnă dragă, șterge praful sau tricotază ceva. Ai să vezi că n-o să te mai plictisești așa de rău».



Scenă din filmul Operația diabolică, una dintre producțiile care au pus cel mai mult la încercare sistemul nervos al participanților la festival. În clișeu de sus, Rock Hudson în momentul final al unei operații chirurgicale care transformă un bancher de 50 de ani într-un pictor de 30 de ani.

În clișeu de jos, fostului bancher i se pare că se va putea adapta la noua sa identitate. Lanțul violențelor începe însă de-abia acum...

Dar acest film nu trebuie povestit după ora 9 seara și în nici un caz nu trebuie povestit persoanelor care suferă de inimă.



## Secvențe Cannes 1966

ci  
ne  
ma

# ci ne ma

## PROFIL

### CARE MERITĂ



O călugăriță emancipată (fumează!): Catherine Spaak.

În filmul lui Monicelli nu apar domnișoare grațioase, cavaleri îndrăgostiți, scări de mătase sau madone îngerești. În schimb o vom vedea pe sofisticata Barbara Steele (se pare că la fel de sofisticată — deși plasată în cu totul alt secol — ca în Opt și jumătate)

«Ascultă-mă pe mine: nu-i crede pe cei care-ți vorbesc de proiecte minunate, lăsate să dormiteze în sertare, de filme care nu s-au putut realiza din pricina producătorilor, pentru că nimeni nu le-a înțeles valoarea. Filmele care merită să fie făcute, se fac toate. Ajunge să vrei. Și să ai răbdare. Și să te bați cu o oarecare îndrăgire». Lui Mario Monicelli, îi repugnă rolul de artist neînțeles, de intelectual constrâns să renunțe la lucrurile cele mai dragi din cauza obtuzității producătorilor. Cu ascuțitul său simț al ironiei, găsește de un ridicol mitologic imaginea — construită și de ziariști — a

# mario monicelli

## : FILMELE

### SĂ FIE FĂCUTE, SE FAC!

CORRESPONDENȚĂ DIN ROMA

*Marele război*, povestea celor doi poltroni care devin eroi împotriva propriei lor voințe. Iar acum, în aceeași «cheie», *Armata Brancaleone* (un fel de «Armata a lui Papuc» — n. red.) e o variantă a genului cavaleresc, a unor filme ca *Ivanhoe*, *Robin Hood* sau *Cavalerii Meisei Rotunde*, unde protagonistul nu mai e cavalerul fără pată și fără frică, gata să alerge în ajutorul celor slabi, nebirit în dueluri și turnois-uri, ci un biet necăjit, fără carte și fără parte, un aventurier de trei parale, zdrențaros, proprietar al unei gloabe jigărite, tanțos dar destul de stingaci în minuirea armelor.

Într-un fel, *Armata Brancaleone* poate

Artei în permanență și zadarnică luptă cu industria, a inspirației mutilate de Comerț.

#### RĂBDARE ȘI TENACITATE

Nu sînt doar vorbe goale. Monicelli a dat nenumărate dovezi de răbdare și de tenacitate. Ca să dăm un exemplu, atunci cînd și-a propus să facă un anumit film despre primul război mondial, și împreună cu Rodolfo Sonego a scris și a tot scris la scenariu, propunîndu-le și vînzîndu-le celor mai diverși producători fără să le realizeze deloc, a reușit pînă la urmă să-l convingă pe Dino de Laurentiis și să intre pe șantier cu *Marele război*, unul din filmele sale cele mai bune.

Și nici ultima sa operă, *Armata Brancaleone* n-a avut o gestație mai ușoară. Scenariul, pregătit de Monicelli, de Age și de Scarpelli (care au fost și scenariștii filmelor *Marele război* și *Obişnuții necunoscuți*), zăcea în sertar de cel puțin trei ani, trecînd de la un producător la altul. Le era tuturor frică să se aventureze într-o asemenea întreprindere, un film atît de neobișnuit și atît de costisitor. Dar Monicelli nu s-a descurajat: se ocupa în vremea asta de alte filme, dar își continua munca de convingere, căuta combinația cea mai nimerită. Era convins că proiectul este excelent, și n-avea nici o îndoială că, mai curînd sau mai tîrziu, cineva tot își va lua curaj să-l realizeze. Proiectul era într-adevăr foarte bun și-i amuza aproape pe toți cei cărora Monicelli, Age sau Scarpelli li-l povesteau. Dar ce-ar fi înțeles publicul larg? Putea filmul să aducă sutele de milioane necesare pentru a-i acoperi costul?

Povestea, mai mult sau mai puțin exactă, e următoarea. Într-o Italie medievală imaginată, străbătută de cete armate care dau iama în satele lipsite de apărare, întîlnim un cavaler curajos, naiv, fără o lețcale și fanfaron, Brancaleone da Norcia. În cîrdășie cu patru zdrențăroși. Cei patru au găsit la un războinic un pergament imperial prin care posesorul e numit senior al unei cetăți din Puglia și l-au cedat lui Brancaleone, în schimb făgăduindu-i de a împărți frățește veniturile. Compania se pune în marș înspre sud, trecînd prin aventuri dramatice: intră într-un oraș rămas pustiu din pricina ciumei; întîlnește în drum o mulțime de pelerini ținîndu-se de călcile unui călugăr exaltat, Zenone, care vrea să-i ducă la luptă în Țara Sfîntă, pentru a elibera Sfîntul Mormînt din minile păgînilor; salvează o copilă de agresiunea unui grup de bandiți și primește din partea tutorelui însărcinarea de a o însoți pînă la mirele căruia i-a fost sortită (Brancaleone riscă să moară pentru că fata s-a îndrăgostit de el); vizitează familia unui din ultimii seniori bizantini, o familie în destrămare, roasă de vicii; în sfîrșit, ajunge în



Brancaleone da Norcia — alias Vittorio Gassman — declamă în aceeași manieră elocventă în care-i recită pe Dante sau Shakespeare.

zarea cetății visate. Eroii noștri se gîndesc acum la banchete, la vinuri grecești, la brînzeturi parfumate, la femei gingașe: la o viață de plăceri după atîtea necazuri. Dar sînt primiți cu o bucurie suspectă și lăsați să lupte singuri împotriva prădătorilor sarazini, care, conștiincioși ca niște percepatori fiscali, se aruncă asupra orașului, imediat după seceriș. Victime ei înșiși ai unei ingenioase capcane, construită pentru a dejuca numărul zdrobitor de mare al dușmanilor, sînt pe punctul de a fi trași în teapă în mod mișav, dar sînt salvați înțil de un escadron de cavaleri sosiți să apere drepturile titularului legitim al feudei și după aceea (mutați de către acești cavaleri din teapă, pe rug) de către călugărul Zenone, care îi revendică în calitate de soldați ai cruciadei sale.

#### GUSTUL ÎNNĂSCUT AL DEMISTIFICĂRII

Materialul povestirii e acela al tradiționalelor istorioare populare, naivele aventuri eroice ale «Paladinilor Franței», ale romanelor lui Rafael Sabatini sau ale filmelor de capă și spadă: modalitățile cu care se povestește însă sînt acelea din *Obişnuții necunoscuți* și din *Marele război*. Monicelli are gustul înnăscut al demistificării. Fiind la modă, în cinematograful, descrierile unor anumite lovituri hoștice ticluite în mod desăvîrșit, în maniera *Junglei de asfalt* sau a lui Riffi, el împreună cu Age și Scarpelli au construit povestea unei lovituri «à l'italienne». Publicul era obișnuit să vadă, în filmele de război, apoteoza eroului, iar Monicelli nu s-a putut sustrage ispitei de a aduce pe ecran, în

aminti de modurile ușurate din «Lazarillo de Tormes» sau din alte romane picarești, sau de «Morgantē» al lui Luigi Pulci: dar Monicelli, mai modest, indică drept izvor direct al inspirației sale o culegere de povestiri populare toscane, cunoscută sub titlul de «basmе ale bunicii», care istorisesc întîmplări din războaie mărunte între tîrguri, între mici tirani din orașele medievale. Un izvor de inspirație, pe care Monicelli l-a găsit ideal pentru a-și menține filmul la jumătatea drumului dintre basm și istorie, și care i-a oferit un mare număr de elemente apte să reconstituie o imagine inedită a Evului Mediu. «Aceste povestiri», zice Monicelli, îndeamnă fantezia să galopeze în direcția unei imagini a Evului Mediu cituși de puțin eroică și cavalească. Nu apar domnișoare grațioase, cavaleri îndrăgostiți, scări de

mătase, madone îngerești. Nu apar în povestiri și nu apar nici în film. Evul Mediu așa cum îl văd eu e o epocă în care oamenii sînt neciopliți, ignoranți, cam murdari, pradă ușoară pentru bolile cele mai fulgerătoare și pentru pasiunile cele mai elementare, stăpîniți de superstiții sau de mituri ancestrale, incapabili de idealuri altruiste și eroice».

# O LIMBĂ CE ARE GUSTUL PÎINII NEGRE ȘI AL APEI DE IZVOR

Aducînd acest material pe ecran, Monicelli și colaboratorii săi s-au găsit în fața unor probleme complexe și delicate. Prima era aceea a limbii, a dialogurilor. Cum aveau să vorbească personajele *Armatei lui Brancaneone*? O italiană curentă, modernă, ar fi distonat față de tonul de basm al povestirii, față de aventurile ei grotestice; un limbaj aulic ar fi fost, probabil, plicticos; dialectul roman ar fi putut să sune prea a farsă, să coboare în vulgaritate. «După multe discuții și căutări, povestește Monicelli, pînă la urmă ne-am hotărît să alegem proaspătul și bogatul grai al culegerilor de povestiri din secolul XIV, «Lo cunto de li cunti» (Basmul basmelor), «Il Novellino» sau acelea ale lui Jacopone da Todi. Asta ca bază. Iar pe această bază am grefat, pe ici și pe colo, cuvinte latinești macaronice, am vulgarizat graiul prin cadențe și expresii argotice și dialectale, ba chiar și prin expresii pur și simplu născocite din senin». Rezultatul e destul de savuros: o italiană imaginară, o limbă picăntă, isteată, care are gustul pîinii negre și al apei de izvor. Și e în special amuzantă în gura lui Vittorio Gassman, care în film îl joacă pe Brancaneone: el declamă în aceeași manieră grandilocventă în care-l recită pe Dante sau în care-l aduce în scenă pe clasici, Shakespeare sau tragicii greci, pe Manzoni sau pe Seneca. Gassman pare că se amuză lîndu-se singur peste picior. Iar accentele Maurului din Veneția în anecdotele triviale din *Armata lui Brancaneone* fac într-adevăr un efect admirabil.

O a doua problemă deosebit de grea a fost aceea a redării figurative. «Ne-am apropiat de o anumită atmosferă de vrajă, dar cu viguroase detalii naturaliste explică Monicelli: Pentru fundaluri, am ales miile și miile de peisaje, între zecile de sate care mai poartă încă pecetea timpurilor aceloră, o pecete aproape intactă — atît de numeroase în Italia centrală și meridională. Pentru costume și scenografie, Piero Gherardi (scenograful și costumierul filmelor lui Fellini — n. red.) a preferat în schimb să lucreze din instinct, urmîrind ideea formulată de mine asupra filmului. Adică, un basm. Uneori ne-am folosit și de referiri figurative precise și pe față: de exemplu, scena în care Brancaneone și ai săi sînt primiți de nobila familie bizantină, pe care am înfățișat-o înșirată și imobilă în aceeași «ordine» geometrică, reînută, hieratică, din mozaicurile epocii. În ceea ce privește modelele cinematografice, ne-am gîndit desigur întrucîtva la filmele japoneze cu samurai, la Kurosawa din *Rashomon* sau din *Fortăreața ascunsă*, dar mai cu seamă la două filme italiene, unul aproape necunoscut, intitulat *Femei și soldați*, produs de Marco Ferreri, care astăzi e unul din realizatorii noștri cei mai originali, și regizat de Marchi și Malerba (Ferreri apare și într-un rol), și la alt film, faimos, *Francisc, cîntărețul lui Dumnezeu* al lui Rossellini. Două filme lipsite de grandilocvență și de podobe care falsifică orice elemente realiste. Pentru că eu, repet, am vrut să povestesc un basm: dar asta nu înseamnă deloc o fugă de real, ci mai de grabă un mod de a te apropia de real, printr-o dimensiune mai bogată în posibilități narative, satirice, umane, morale și istorice.

Enrico ROSSETTI

Gassman — Brancaneone pare  
că se ia singur peste picior.



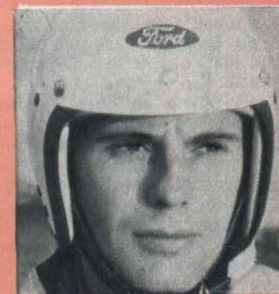
ci  
ne  
ma

MERIDIANE

UN BĂRBAT  
ȘI O FEMEIE



Anouk Aimée, pe plaja pustie a unui  
Deauville iernatic.



Pilotul de cursă lungă, Jean-Louis Trintignant.

Marele Premiu de la Cannes din acest an a încununat două filme. Unul dintre ele este producția franceză *Un bărbat și o femeie* al regizorului Claude Lelouch. Simplitatea titlului relevă și intențiile filmului. Subiectul? O poveste de dragoste ce se desfășoară la Deauville în luna decembrie. În această stațiune balneară, pustie în plină iarnă, un bărbat și o femeie se întâlnesc datorită copiilor lor, aflați aici în pensiune. Dar nu este vorba doar de o întâlnire între două persoane, ci de o întâlnire între două lumi: lumea filmului (ea este scriptgirl) și lumea motorizatelor (el este pilot). În spatele acestei simple povesti de dragoste, ni se dezvăluie meandrele sufletesti ale personajelor. Îndărătul cuvintelor există în permanență gîndurile. Îndărătul prezentului, trecutul continuă să trăiască, uneori mai puternic decît clipa de față. Și dincolo de trecut, se strecoară teama de viitor... Interpreți: Jean-Louis Trintignant, Anouk Aimée, Pierre Barouh.



Claude Lelouch în spatele camerei.

# LONDRA



Charlot la cel de-al 80-lea film indică pînă și cele mai mici gesturi. Cui? Nu știm (din această fotografie).



Sophia Loren și Marlon Brando: cadru din *Contesa din Hong-Kong*.



Julie Christie așa cum e ea «în libertate».

## MAESTRUL CHAPLIN INABORDABILUL TRUFFAUT ȘI INTERIORIZANTUL ANTONIONI ÎN CAPITALA ANGLIEI

Studiourile Pinewood, așezate la vreo 50 de kilometri de Londra, sînt imense și în același timp, la ora actuală, cele mai bine asortate în celebrități din lumea cinematografică internațională. Stanley Kubrick se află aici înfundat pînă în gît într-un subiect științifico-fantastic, Joseph Losey tocmai a terminat *Modesty Blaise* cu Monica Vitti, François Truffaut e gata și el cu montajul la un foarte vechi proiect de-al său, *Fahrenheit 451* cu Julie Christie și Oscar Werner. Cît despre Charlie Chaplin, după nouă ani de tăcere, realizează în cel mai mare secret *Contesa din Hong-Kong* ale cărui super-vedete sînt Sophia Loren și Marlon Brando. Pînă și Antonioni s-a decis pentru o vreme să părăsească Italia ca să pună «pe ecran» la Londra, în decoruri naturale, un film de acțiune cu Terence Stamp în rolul principal.

### MAESTRUL NU PRIMEȘTE!

În timp ce parcurgem cei o sută de metri ce separă, în interiorul Cinematitei britanice, birourile de publicitate de platoul pe care se turnează *Contesa din Hong-Kong*, atașatul de presă se simțea obligat să mă prevină: «pot să-ți arăt locul unde se lucrează, să te duc să vezi decorurile, dar nu poți în nici un caz vorbi cu Chaplin care nu vrea să vadă pe nimeni, dărmite un gazetar...»

Desigur, știam și eu acest lucru încă înainte de a părăsi Parisul. Totuși tre-

buia să-mi văd de treabă... Am mai făcut cîțiva pași în tăcere, apoi, zăbindu-mi aparatul de fotografiat, același atașat binevoitor a continuat, hotărît se vede, să-mi spulbere una câte una, toate iluziile: «Nu vei putea nici să fotografiezi, căci un fotoreporter de la nu știu care ziar englez se și află pe platou, iar Chaplin nu admite mai mulți fotografi în același timp... De altfel, am tot ce-ți trebuie la mine, la birou, vei putea să-ți alegi cînd ne întoarcem».

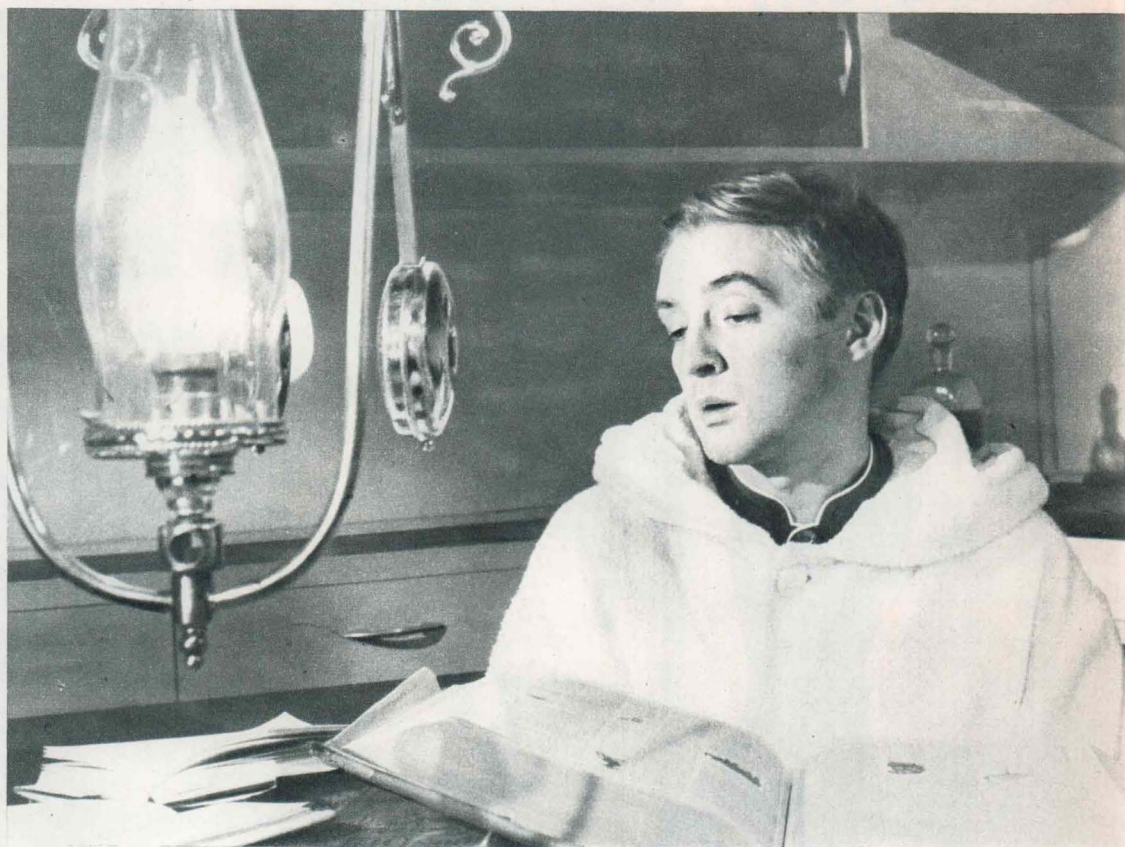
La asta nu mă mai așteptam. Amicul mă privi cu coada ochiului să vadă efectul consolărilor dumisale. Avea și ce vedea... Am îngăimat totuși: «Charlie Chaplin are și de ce să fie supărat pe anumiți gazetari, care nu o dată l-au hărțuit în lunga sa carieră. Și apoi, dacă într-adevăr nu vrea să se știe ce este cu filmul său înainte de a-l vedea el însuși terminat, are toată dreptatea să se ferească de reporteri»...

Am ajuns la intrarea platoului unde un bec roșu plasat deasupra ușii interzicea pentru moment intrarea. «Astăzi, — s-a mai îmbîlînit interlocutorul meu — ai șansa să treci neobservat pentru că sînt mai bine de o sută cincizeci de figuranti înăuntru... În sfîrșit, lampa s-a stins. Cineva, vrînd să lasă, a deschis ușa capitonată și într-un talmeș-balmeș de bărbați în smokinguri și femei în rochii de seară, ne-am strecurat și noi înăuntru, prin spatele decorurilor, printre-o trece ce ducea chiar în centrul studioului

inundat într-o lumină albă, crudă, pe care o răspindeau cu violență peste douăzeci de reflectoare suspendate vertical. Temperatura era cumplită. Flancat de «publicist»-ul meu, înaintam cu mișcările în buzunare (de aparat mă descotoșisem între timp) spre mijlocul decorului. Acesta reprezenta o vastă sală de dans, mărginită de coloane dorice în imitație de marmoră (bineînțeles!) cu capitellii pictate în verde deschis. Peste tot era mare agitație, cu excepția unui sector în care se aflau vreo șaizeci de persoane ce stăteau cumiți pe locurile lor, puțin în spatele colonadelor, spre a compune arrièrè-planul unei scene ce se desfășura pe pista pe care evoluau mai multe perechi de dansatori printre care Geraldine Chaplin și Marlon Brando.

## UN EXTRAORDINAR ȘEF DE ORCHESTRĂ

Atunci a apărut Charlie Chaplin, desprinzându-se din grupul de tehnicieni care se afla lângă aparatul de filmat. A studiat decorul, a controlat cum sînt așezați figuranții, a ridicat capul și, învîrtindu-se pe călcie, a parcurs cu privirea strecurată prin lentilele ochelarilor cenușii tot sistemul de luminat. Apoi și-a îndreptat toată atenția asupra actorilor. A fost o adevărată scenă de cinematograful mut. S-a dus lângă Marlon Brando și Geraldine Chaplin, buzele sale au murmurat ceva și cei doi au început să se miște în ritmul unui vals, încet, imitați pe rînd de celelalte perechi de dansatori.



Oscar Werner în *Fahrenheit 451*: «tot arzînd cărți, am început să le citesc»...



François Truffaut: «Să văd cărți arzînd e ca și cînd aș vedea arzînd oameni sau animale.»

Chipul regizorului a imitat o expresie, capul i s-a plecat ușor spre stînga iar Geraldine a făcut întocmai. Cu un gest al miinilor întinse orizontal, cu palmele întoarse spre podea, le-a făcut un semn să mai încetinească puțin. Miinile lui s-au depărtat iar perechea s-a despărțit, Geraldine continuînd să se învîrtească singură, pierdută printre cioburile visului ei sfărîmat, în timp ce partenerul a rămas înlemnit, așteptînd nu se știe pe cine, pe Sophia Loren probabil, de vreme ce pe ea o găsește Marlon Brando într-o seară, ascunsă în cabina lui pe vaporul care-l ducea pe amîndoi de la Hong-Kong în Statele Unite.

Nu știe nimeni mai mult despre scenariu: o frumoasă contesă ruinată (Sophia Loren) se îmbarcă clandestin la Hong-Kong pe un pachetot, ca să ajungă în America unde și-ar putea refăce viața. Se ascunde din întîmplare în cabina unui tinăr diplomat foarte bogat (Marlon



Michelangelo Antonioni — un «as» al introspecției.

Brando) și găsește astfel norocul după care alerga. Autorul mai adaugă că va fi vorba de o «comedie romanească» fără a da alte amănunte, înțelegînd să rămînă maestrul absolut începînd cu scenariul și terminînd cu montajul și muzica. E cel de-al 80-lea film al lui Chaplin și singurul după *Opinia publică* în care nu va deține decît un rol minuscul, cel al unui steward suferind de rău de mare. Cît despre interpreți, aceștia sînt, ca și celelalte elemente ale filmului, cu totul în miinile lui: nu există scenă în care, în timpul repetițiilor, să nu fi luat locul fiecărui actor ca să-i arate gesturile, chiar și cele mai neînsemnate în aparență. Apoi, ca un șef de orchestră, inventă o suită de mișcări grație cărora, în tăcere, în timpul filmării, va continua să-i dirijeze conform indicațiilor formulate în prealabil.

Nu vom cunoaște rezultatul unei munci atît de minuțioase decît peste un an. Pînă atunci cîteva amănunte de distribuție: alături de cei numiți pînă acum, vor mai putea fi văzuți în acest film, Tippi Hedren și patru din copiii Chaplin: Sydney (40 de ani), Geraldine (? ani), Josephine (17 ani) și Victoria (15 ani).

## FRUMOASA JULIE CHRISTIE — O STAR INTELIGENTĂ

La cîteva sute de metri în afara incintei studiourilor, mi-am petrecut o parte din zi ca s-o observ pe frumoasa Julie Christie, pe care un premiu Oscar a încoronat-o de puțină vreme la Hollywood. Se afla aici, la marginea drumului o cochetă casuță pe jumătate ascunsă de arbori, pe care François Truffaut o alesese ca să filmeze un racord din *Fahrenheit 451*. Mașiniștii își făceau de lucru în jurul travellingului și a camerei, se deplasau de colo-colo ca să-i facă plăcere unui

regizor atent să multiplice unghiurile de filmare. Cu părul tuns foarte scurt, cu o fustă nu mai puțin scurtă și o jachetă din piele, cu poșeta atîrnată de umăr și cu pantofi cu tocul jos, Julie își înălțea partenerul, pe Oscar Werner, bășos în uniformă lui de pompier, schimba cu el cîteva vorbe și dispărea cu pași ușori în spatele cîmpiei.

Julie Christie este o vedetă inteligentă iar succesul personal din *Darling* nu i-a afectat cu nimic felul de a trăi și de a se comporta cu prietenii lîngă care pare mai degrabă să caute un refugiu, ridicînd o barieră între viața profesională și viața ei particulară.

Născută în India unde tatăl ei era plantator de ceai, ea și-a făcut studiile în Anglia. La 16 ani a fost trimisă în Franța ca să-și perfecționeze cunoștințele în limba lui Voltaire. Meseria de actriță a învățat-o la Central School of Speech and Drama... Remarcată mai întîi la televiziune, ea nu a abandonat teatrul și a intrat la Royal Shakespeare Company ca să facă un turneu de multe luni în străinătate (cu acest prilej a fost văzută și în țara noastră. N. red.). La înapoiere, rolul lui *Darling*, special scris pentru ea, a transformat-o în vedetă... Este de ajuns totuși s-o observi cîteva clipe, cu miinile înfundate în buzunare, jucîndu-se cu pietricele culese de pe drum, ca să-ți dai seama că nimic în atitudinile ei nu aduce a afectare, a poză de star. În asta constă, cred, ca și în realul talent, secretul reușitei sale.

## FRANÇOIS TRUFFAUT ȘI CĂRȚILE

Iată deci actrița pe care Truffaut a ales-o să interpreteze simultan două roluri feminine în noul său film *Fahrenheit 451*, cu puțină vreme înainte ca Julie să fi devenit vedeta despre care vorbește

toată lumea. Pentru autorul celor 400 de lovituri, acest proiect era foarte vechi dar întâmpinase mereu prea multe greutăți de finanțare și nu numai de finanțare, ca să poată fi pus în practică. Într-adevăr nimeni nu vroia să se lege la cap. Ba că era un film prea scump pentru producătorii francezi, ba că n-o să scoată cheltuielile, ba că scenariul e prea complicat (?)... Așa se face că *Fahrenheit* a devenit o producție engleză, turnată la Londra, în limba engleză, cu vedete internaționale. Începând din acel moment, Truffaut a putut în liniște să folosească culoarea, să-și aleagă decorurile, într-un cuvânt să facă ce-și dorea de atita vreme...

Și totuși nu e vorba de un film științifico-fantastic. *Fahrenheit 451*, adaptat după o lucrare a scriitorului englez Ray Bradbury, își construiește povestea pe un postulat destul de simplu: o societate în care nu ai voie să citești, în care cărțile sînt arse. E vorba de un pompier însărcinat să dibuiască cărți ca apoi să le distrugă. Tot căutîndu-le însă, se apucă mai întîi să le răsfăie, apoi să le citească pe ascuns și pînă la urmă se lasă de meserie și trece de partea cealaltă a baricadei. Spre deosebire de filmele științifico-fantastice sau de anticipare care bîntuie în clipa de față toate ecranele lumii, Truffaut s-a gîndit să se slujească în opera sa, de decoruri, de obiecte care să aibă în ele ceva vetust. Vor putea fi văzute astfel telefoane cu cornet, paturi de fier «stil vechi», un tandem... Și el explică: «Am scris adaptarea acestui roman acum patru ani. Dacă aș fi putut turna filmul imediat, poate aș fi utilizat mijloacele cele mai moderne, helicoptere sau mai știu eu ce. Între timp, aceste «recuzite» au fost epuizate de seria *James Bond*. Nu mai puteam să vin și eu cu aceleași lucruri răsuflate, trebuia să mă îndrept în altă direcție, de altfel mai apropiată de temperamentul meu, trebuia să caut să creez depeizarea prin alte mijloace, insolite și de multe ori neașteptate. Ideea nu e chiar atît de absurdă, pentru că trăim într-o epocă în care obiectele vechi sînt la mare preț și împingesc decorurile moderne. Se poate deci construi caracterul futurist al unui subiect științifico-fantastic prin prisma trecutului?»

— Este totuși un film despre dragostea față de cărți...

— Desigur, acesta e subiectul. Vreau să spun prin asta că scenele cele mai importante pentru mine sînt cele în care se vinează cărți pentru a le arde. M-am mai gîndit că de fapt cărțile nu trebuie apărute. Nimeni în film nu face elogiul lor. Să le vezi cum ard, pentru mine, este ca și cînd ai vedea murind oameni sau animale. Privindu-le cum se zvîrcolesc în flăcări, chinuite, este suficient de convingător pentru toată lumea.

## ANTONIONI ȘI SUSPENSE-UL... INTERIOR

În celălalt capăt al Londrei, în apartamentul său de la hotel Savoy, Michelangelo Antonioni își pune în timpul acesta la punct ultimele pregătiri pentru viitorul său film produs de Carlo Ponti. Titlul provizoriu: *Shot*. În centrul povestirii, personajul unui fotograf de modă, un băiat dinamic, mai preocupat de acțiune decît să filozofeze sau să mediteze, intruchipat de Terence Stamp. Partenerii lui: Joanna Shimkus și Sarah Miles.

Era într-o simăbătă seara. Londra își trăia ultimele clipe de animație înainte de a se cufunda în torpoarea duminicală. De la etajul 10, unde și-a ales apartamentul, Antonioni m-a invitat să privesc împreună panorama capitalei britanice. După un timp, a rupt tăcerea:

«Iată ținutul meu, a spus el. E ciudat cum am ajuns să-mi schimb obiceiurile, întregul meu fel de viață, ca să mă exiliez în țășurile nordului...» Acum cîțiva ani, tot el mă condusesese în universul său roman și știam ce orizonturi magnifice, ce privilegii asupra orașului și văii Tiburului, posedă el acasă... În ziua aceea desfundase o sticlă de vin de Romagne spunîndu-mi: «Hai gustă-l, nu are același buchet ca minunățiile voastre franceze, dar eu îl găsesc foarte plăcut...» Această simplă remarcă îl caracterizează perfect pe Antonioni, îi relevă modestia, sensibilitatea reținută, delicatețea, prietenia.

«Ei bine, continuă el părăsind fereastra și priveștea londoneză, mă aflu aici de mai multe luni ca să reperez decorurile, să învăț să cunosc orașul, pe cei care-l locuiesc, să încerc să înțeleg, să văd... Va fi un film caraghios, știți, cu totul altfel decît ceea ce am făcut eu pînă acum. Va fi un suspense... și ar trebui să adaug, interior, dar nu e chiar absolut adevărat, căci există și o acțiune, o poveste care se desfășoară în afara personajelor. E vorba de experiența unui bărbat pus față în față cu lucrurile. Problema, pentru el, este să vadă sau să nu vadă ceea ce-l înconjoară...»

— Nu mi se pare a fi o temă tipic englezească. De ce n-ai încercat să faci acest film în Italia?

— Evident că am încercat. Dar la Roma nu există un mediu al fotografilor de modă, și nici la Milano. Acolo nu există magazine foarte mari, revistele de care aveam nevoie... Mi-a venit ideea acestui film, citind o năvelă. Nu am păstrat din modelul literar decît tehnica și am rescris eu povestea.

Tăcerea și-a făcut din nou loc între noi. Apoi Antonioni a reluat, ca și cînd și-ar fi continuat un gînd mai intim: «Trebuie să-i cunoști bine pe oamenii de aici ca să faci un film cu ei. În primele zile de ședere la Londra m-am dus peste tot, am văzut o grămadă de lucruri, unele de necrezut, dar...» Din nou tăcere.

— De ce ai ales totuși Londra?

Pentru că Londra e mai aproape decît Parisul de pildă de ceea ce vreau eu să fac. Aici există un fel de revoltă mornică împotriva a tot... Poate că nici ei nu știu exact împotriva a ce, a conformismului, a tradițiilor, a ceea ce pune o frînă libertății individuale. Cred că, în esență, această revoltă se reduce la o nevoie acută de fericire.

— Cam asta vrei să exprimi în filmul tău?

— Nu, nu fac un film nici despre Londra, nici despre fericire... Poate, puțin, totuși... În sfîrșit, mi-am schimbat complet viața... Sînt aici și rămîn aici... Cam asta e tot.

Michelangelo păru dintr-o dată să nu se mai recunoască. Încercă să se explice.

— Îmi plac experiențele, dar... uneori mi se pare că e mai bine să lucrezi în țara ta, în limba ta. Nu știu. Nu mai știu nimic. Nu știu nici cum voi lucra. Abia cînd îmi voi lîpi ochiul de vizorul camerei de filmat voi ști dacă voi lucra în planuri lungi sau scurte, dacă am chef să tai o scenă sau s-o prelungesc. Sper că acest film va marca o schimbare totală a stilului meu. Îmi simt mai rapid, cu mai mult ritm... dar cînd povestești ceva intim, trebuie să găsești cadența care să corespundă fluxului și refluxului sentimentelor. Uneori acestea sînt violente și se precipită, alteori evoluează în timpi morți. Așa am procedat în *Aventura*. De data asta e totuși altceva. Nu știu, sper să reușesc...

Am schițat un suris, dar el a reluat de îndată ca să nu-mi lase timp să protestez: «Nu se știe niciodată. Știi de unde începi dar niciodată unde ajungi»...

François MAURIN

## MOSCOVA

# PE ȘANTIERUL UNUI NOU

# FILM

Am colindat multă vreme uriașul oraș al studiourilor «Mosfilm» în căutarea pavilionului 9. Pînă la urmă, desnădăjduit de zădărnica căutărilor mele, m-am adresat «localnicilor» rugîndu-i să-mi arate unde se țurează filmul *Despre ce au povestit vrăjitorii*. Imediat s-au găsit binevoitorii care să mă conducă într-acolo. «E ceva teribil de interesant» m-au asigurat ei.



Un salut prietenesc din partea lui Rolan Bîkov adresat revistei «CINE-MA» pe o fotografie care-l reprezintă în ultimul său film *Despre ce povestesc vrăjitorii*

N-am văzut în pavilionul cu pricina nici un fel de decoruri. Nu se afla acolo decît o orchestră în plină repetiție. Ce-i drept era o orchestră ciudată. Jumătate din orchestrați — toboșarii, de pildă, și suflătorii — purtau niște costume roșii de clovni, iar fețele le erau vîrstate de pete multicolore ca și cum un pictor și-ar fi scuturat pe obrazul lor toată vopseaua. Cealaltă jumătate purta fracuri negre cu manșete și plastroane scrobite. Chipurile acestora din urmă se deosebeau printr-o mască tragică, de un alb cadaveric, cu cearcane aproape negre. M-a frapat o singură nepotrivire: bonetele «tragicilor» aduceau cu cele de bucătar-șef sau, poate, cu ale medicilor de spital, iar virful pan-

tofilor le era răsucit în sus. Cam ca la Charlie Chaplin.

## COMICII ȘI TRAGICII

Intenționam tocmai să ies din pavilionul unde intrasem, credeam, din din greșeală, cînd m-a reținut binecunoscuta formulă «cinematografică»: «Atenție! Cuplați! Începem!» și am zărit pe omul care pronunțase miraculoasele cuvinte. Era Rolan Bîkov, popularul actor. Îl cunoscusem pînă atunci ca strălucit interpret de roluri comice, ba aș spune chiar groțeschi. Iar astăzi îl întâlneam pe Bîkov-regizorul. Despre ce au povestit vrăjitorii este al treilea film turnat de el. După ani de film, Bîkov s-a întors la piesa «Ce mi-au povestit vrăjitorii»



**Baletul «tragicilor»: bonetele lor aduc cu cele ale bucătarilor-șefi iar virful pantofilor le e răsucit cam ca la Charlot.**

în care a debutat ca regizor, la Teatrul Tînărului Spectator.

În răgazul primei pauze m-am grăbit să cer lămuriri asupra celor văzute în pavilion.

— Sînt eroii viitorului meu film, răspunde Bikov la întrebarea mea. Comicii și tragicii. Ei călăuzesc pe spectator prin episoadele poveștii. Cu ajutorul lor organizăm pe ecran «Ziua ușilor deschise». În prologul anume alcătuit al filmului, ei ne prezintă principalele personaje, adică pe actori. Spectatorul îi vede în ceea ce numim «momentul transformării». Sub ochii lui actorul se intrupează în «eroi» comici și tragici, intonează cîntece care exprimă ideile mai însemnate ale filmului. Într-un cuvînt, aceștia sînt ambasadorii noștri în țara spectatorilor. Vă miră lipsa oricărui decor? Păi, decorul îl reprezintă chiar acest platou cinematografic. Aici se desfășoară episodul comicilor și tragicilor.

— Probabil că ați vrut să evitați obișnuita recuzită a «frumuseților de basm». Pe semne că de aceea v-ați decis să sfișiați în fața spectatorilor vîlul convenționalismului consacrat.

— E și asta un motiv. Ne străduim într-adevăr să evităm pseudo-fabulosul și emfaza bombastică. Dar trebuie să mai subliniez intenția noastră de a nu renunța în cinematograf la spectaculozitate și teatralitate. Mă jignește profund calificativul «teatral», folosit în sens peiorativ pentru film. Sînt convinși că o operă de talent autentic poate fi apreciată pe scenă ca perfect «teatrală», pe micul ecran — perfect adaptată televiziunii, iar pe pînză — perfect «cinematografică».

## UN FILM LIBER DE ORICE MANIERĂ

Fără îndoială că nu neg cîtuși de puțin caracterul specific al fiecărei arte. Cred însă că încă multă vreme de aici înainte filmul va mai soarbe putere și noi mijloace de expresie din literatură, din pictură și din ve-

chea, vesnic tînăra, artă teatrală.

— Comicii și tragicii dumneavoastră sînt un fel de organizatori, de făuritori ai unui spectacol vesel. Dar cum se împacă aceste măști convenționale cu tema «clasice» povești a doctorului Aumădoare?

— Tocmai într-asta constă dificultatea majoră pe care încercăm s-o depășim. Vrem să găsim o interpretare originală pentru tema cunoscută întregii lumi și în același timp să realizăm un film despre miracolul artei, despre vrăjitoria talentului actoricesc, despre limbajul direct și nemijlocit al artei, despre ingenuitatea concepției ei asupra lumii. De mult îmi propuneam să fac un film sintetic, liber de orice manieră, un film în care poezia personajelor se exteriorizează direct și sincer prin intermediul limbajului de teatru și circ, în care animalele pot fi interpretate de oameni și totodată, alături, pot apare animale îmbrăcate ca oamenii.

Pe de altă parte, ne-am decis că în filmul nostru totul să fie «adevărat». O mare adevărată, o mlaștină adevărată, stînci adevărate. Și cu toți eroii convenționali ne vom purta ca și cu niște personaje reale. În felul acesta povestea despre doctorul Aumădoare, despre naiva descoperire a lumii, va deveni o povestire despre tainica forță a artei, despre însăși psihologia ei atît de familiară «jocului» copiilor și manierei atît de poetice în care descoperă ei lumea...

## DOUĂ SURPRIZE

În sala de proiecție mă așteptau două surprize. Mai întîi am văzut în acțiune «varia ecranu», aparatul despre care nu știam decît că a fost imaginat de Serghei Eisenstein în 1930. Dacă nu șocotim cîteva experimente izolate, aparatul n-a fost aplicat încă niciodată în cinematograf. Am cerut lămuriri asupra lui unuia dintre operatori. (Filmul este semnat de doi operatori: G. Tekavii și V. Iakusev).

«Putem obține cu ajutorul acestui aparat orice compoziție a cadrului — îmi explică Vladimir Iakusev — fie

orizontală, verticală, îngustă sau lată. Ecranul, rămînînd în orice situație de format larg. Doar că porțiunea dorită a imaginii se ascunde prin intermediul unui dispozitiv de «cașetare», a cărui casetă se află în însăși camera de luat vederi și prin intermediul așa-numitului «pavilion fals». Figurat vorbind, în locul unui ecran se formează două. Și aceasta nu poate fi socotit un truc formal. Concepția filmului și personajele lui convenționale care trăiesc în afara poveștii și totuși participă la desfășurarea ei, ne-au obligat să recurgem la această rezolvare».

Și, ca pentru a confirma spuselor operatorului, mi-au apărut în față tragicii și comicii. Au trecut fără fașoane peste rama ecranului, au făcut cu mina un semn prietenesc spre spectatori, și au dat fuga în ajutorul doctorului Aumădoare.

Tot atît de mare a fost a doua surpriză, care a constă în aceea că fără să bănuiesc, stătusem de vorbă cu Barmalei în persoană. Regizorul R. Bikov joacă în acest film rolul tilharului. Dar realizează un tilhar de un gen deosebit, pe care-l joacă cu multă ironie, depărtîndu-se la trei pași de rol, în maniera brechtiană, ca să-și privească personajul de la distanță. În finalul filmului, în acea simfonie de lumină, muzică și voioșie, Barmalei rămîne singur și nefericit. Și-a dat jos atributele tilhărești — peruca sinistră și mustățile firoase — și n-a rămas dintr-însul decît un omuleț mărunt și chel.

După vizionarea peliculei, Bikov mi-a ascultat laudele zîmbind destul de sceptic. Ca adevărat om de artă l-au nemulțumit multe lucruri și se și frămînta căutînd mijloacele de a îndepărta cutare sau cutare amănunt. Cît despre mine, fusesem sinceră spunînd că am urmărit cu mare plăcere acest basm înțelept despre înfruntarea binelui cu răul, această rodnică colaborare a cinematografului cu pantomima, clowneria și teatrul.

Elena AZERNIKOVA



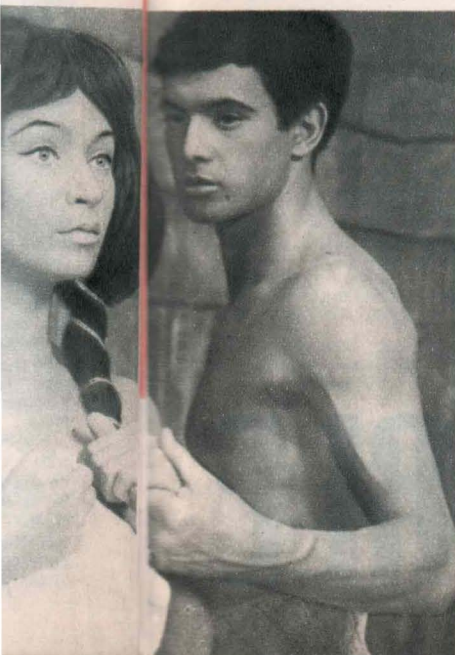
**Evreica Sara (Krys-tyna Mikolajewska), prima dragoste a tînărului faraon.**



## VARSOVIA



(Krys-  
owska),  
a tînă-



## drama vieții în contextul dramei puterii

De vorbă cu Jerzy  
KAWALEROWICZ

Cînd ați realizat filmul *Faraonul*, se spunea că faceți ceva în stilul super-producției hollywoodiene, iar dumneavoastră susțineți cu încăpăținare...

— Eu negăm cu încăpăținare. Romanul lui Prus nu m-a interesat niciodată ca material pentru un mare spectacol istoric. N-am intenționat să realizez un super-gigant cinematografic pentru că asemenea realizări nu mă interesează.

### ISTORIC ȘI CONTEMPORAN

— De ce ați ales un roman despre Egiptul antic?

— Ceea ce m-a fascinat în romanul lui Bolesław Prus este în primul rînd universalitatea subiectului. «Faraonul», cu toate că povestește doar un fragment din istoria anticilor, este totuși un roman specific istoric. Prus a prezentat o problemă actuală nu numai pentru Egiptul antic, ci și pentru contemporaneitate. Este eterna luptă care caracterizează toate etapele istoriei, iar conținutul ei este mecanismul de funcționare a puterii: politica. Mergînd pe urmele lui Prus, m-am străduit să înțeleg și să redau faptul că marile roți ale politicii se învîrtesc datorită mișcării roților mici, iar cele mici, la rîndul lor, se rotesc fiind subordonate marilor axe. Doream să urmăresc această dependență, să meditez asupra acestui subiect, ceea ce nu înseamnă că era necesar să reconstituim întreaga istoriografie a autorului romanului. Am încercat să realizez filmul meu de pe poziția omului care gîndește și trăiește modern. Am încercat să prezint drama puterii în contextul dramei vieții.

◀ Tînărul și nobilul faraon Ramses al XIII-lea (Jerzy Zelnic) este exponentul progresului social și al întăririi statului pe cale militaristă. Tînăr și lipsit de experiență, singur în acțiunile lui, iese înfrînt.

Un preot cîntînd întru încurajarea soldaților egipteni înainte de luptă.



Acțiunea se petrece în Egiptul antic, dar problema este mult mai vastă. Depășește timpul.

— Este o problemă pe planuri multiple...

— Tocmai așa o și prezint. Pe planuri multiple. La lupta pentru putere participă forțe diferite, urmărind interesele lor proprii. De exemplu fenicienii, amenințați de asirieni. Lupta principală se dă între preoți și tînărul faraon. Problema se reduce la faptul — sumar expus — că Ramses are de partea lui armata, dar nu are bani.

La rândul lor, preoții au bani dar nu stăpinesc armata. Iar puterea absolută nu poate fi cucerită decât de acela care are și armată și bani. Totodată ambele părți au rațiunile lor. Rațiunea lui Ramses este crearea unui stat puternic, sprijinit pe armată, în măsură să se opună amenințării din partea Asiriei. Preoții doresc să asigure Egiptului pacea semnând un tratat cu asirienii. Ei vor să profite de această pace pentru întărirea economică a țării. Această luptă de motive nu este soluționată în film. Nici unul din adversari, nici Ramses al XIII-lea, nici inamicul lui — marele preot al templului teban al lui Ammon și totodată ministrul de război, Herhor — nu înving, cu toate că plină la urmă tânărul faraon moare. Bineînțeles, înclăstarea celor doi adversari este dramatică. Herhor este un înțelept, un experimentat jucător politic, în serviciile căruia se găsește întreaga castă a preoților, care dispune de o mare știință și de o mare avere. Ramses are ce-i drept de partea lui armata, dar este tânăr și lipsit de experiență, nu are rafinament și de aceea pierde. Este singur. Nici dragostea lui nu este la fel cu cea a contemporanilor lui.

— Deci Faraonul este un film istoric cu referințe clare la contemporaneitate. V-ați gândit la vreo aluzie concretă?

— Nu. Cu toate că viziunea filmului le-ar putea sugera. Aceasta va fi o dovadă că Prus este un mare scriitor. Dar principalele noastre preocupări s-au concentrat asupra reflecțiilor despre putere, pentru care se duce o luptă pe viață și pe moarte. Nu am intenționat să realizăm un film istoric și cu toate acestea el este profund istoric. În acest paradox aparent se ascunde esența intențiilor noastre. Prus a chemat la viață personajul lui Ramses al XIII-lea care nu a existat niciodată în istoria Egiptului antic. După Ramses al XII-lea puterea a fost preluată

de Herhor, marele preot al lui Ammon, întemeietorul unei dinastii noi. Or, tocmai el este adversarul tânărului faraon. Amândoi trăiesc în condiții istorice determinate și autentice, deoarece epoca dinastiei Ramses este istorică. Dar conflictul, lupta pentru putere este opera imaginației lui Prus.

## SÎNT CREDINCIOS MODELULUI LITERAR, DAR ÎN FELUL MEU

— În general ați tratat destul de liber modelul literar. În principiu sintetizați destul de fidel ideile autorului și totuși imprimați filmului propria dumneavoastră viziune...

— Eu nu reușesc să pun în scenă nici literatură și nici istorie. Asemenea întreprinderi nu mă atrag. Fiecare temă istorică necesită transpunerea pe alte moduri de gândire și alte receptii. Când Prus scrie despre Egiptul antic, cititorul contemporan caută involuntar legături între ideile lui și contemporaneitate. Mă interesează exclusiv subiectele care au o legătură cu contemporaneitatea.

— Epoca dinastiei Ramses este suficient de depărtată pentru a crea dificultăți în ce privește reconstituirea.

— Chiar și știința noastră despre Egiptul antic nu este obiectivă. Am cucerit-o descifrând sculpturi, desene și picturi — efigia istorică a lumii din trecut, dar a unei lumi stilizate, văzute cu ochii artistului antic. Bineînțeles că am avut o serie de consultanți excelenți. Aceștia știau însă foarte bine numai ceea ce nu a fost în Egiptul antic, dar cum a fost într-adevăr — nu a știut nimeni să ne spună. Fiecare avea o «viziune» proprie a Egiptului, elaborată pe bază de dovezi științifice. Am ajuns la concluzia că singura soluție este să realizăm filmul după o «viziune»

a mea. Folosind, evident, pe cît posibil, faptele dovedite științific.

— În ce constă această viziune?

— Materialul furnizat de egiptologi și documentația amănunțită au constituit sursa de inspirație pentru căutarea adevăratei expresii plastice, a stilizării celei mai potrivite. Filmul este stilizat. Și fizionomiile actorilor? Sînt poloneze, nu egiptene. În Egiptul actual, populația este rezultatul unui amestec a diferitelor rase. Examinînd bazoreliefurile din perioada lui Amenhotep al IV-lea, executate de un artist, fără îndoială foarte bun, am surprins a deformare conștientă, o stilizare a feței umane. El scosese în evidență tocmai ceea ce era cel mai caracteristic pentru egipteni. Am căutat deci fizionomia de actori care să poarte o pecete a antichității, a unei anumite nobleți. Inițial am intenționat să imprimăm comportării tânărului faraon caracteristici mai contemporane. Dar am văzut că aceasta dădea o notă falsă. A trebuit, aparent, să ne rupem de actualitate. În această privință m-a ajutat Buhara și deșertul Kizil-Kum. Nu știu cum ar fi arătat astăzi filmul meu, dacă aș fi început realizarea exteriorului în Polonia. În Buhara clima, peisajul și oamenii — uzbekii, care au făcut figurație pentru film m-au inspirat. De la ei am învățat cum trebuie să purtăm costumele, cum trebuie să ne mișcăm. Pătrunderea în stratul psihologic a fost mai greu de realizat. Dar și aici ne-a ajutat deșertul. Un om gol în deșert este un alt om. Se comportă altfel. Am eliminat deci reflexele contemporane și le-am înlocuit cu un fel de celebrare a gesturilor, a modului de a se mișca, de a vorbi. Justificată prin faptul că acțiunea se petrece aproape tot timpul în templu. Tânărul faraon apare aproape în toate scenele gol. Reflectînd asupra unei armonii care ar permite spectatorului să privească, fără a obosi, timp

de trei ore, un om gol, am înțeles că această armonie este cea a trupului. Numai atunci nuditatea încetează a mai fi doar nuditate. De aceea am ales un actor tânăr și lipsit de experiență dar cu aspect estetic. Filmul a confirmat justetea alegerii mele, iar Zelnik a fost la înălțimea rolului greu al lui Ramses.

— Aceleași greutăți le-ați întâmpinat și în soluționarea scenelor erotice...

## ANTI-SUPER-GIGANTICUL

— Astăzi în filmele europene nu se poate imagina o situație erotică fără sărut. În Faraonul sărutul lipsește. Analizînd documentația nu am întîlnit nicăieri nici un relief care să fi reprezentat un gest ce ar putea fi asociat cu un sărut. Egiptologii sînt convinși că pe Nilul antic sărutul nu era cunoscut. Apropierea între un bărbat și o femeie începea cu un fel de mirosire reciprocă. Dar acest lucru ar fi fost inestetic pe ecran. Atunci am introdus un joc inversat al miinilor. În gestul de desmielare, bărbatul atinge femeia cu propriile ei miini. Acest lucru, bineînțeles nu este egiptian. Dar nici contemporan. Mai degrabă ține de viziunea mea proprie.

— Pentru această viziune ați eliminat din roman aproape întreg fondul de moravuri, de gen și de istorie, ceea ce, evident a fost motivat de o idee majoră. Dar, în ciuda stilizării, Ramses al XIII-lea, în filmul dumneavoastră privește piramidele așa cum sînt ele acum. De ce?

— Pentru că piramidele sînt pentru eroul nostru, ca și pentru noi, un monument al trecutului. Cu o singură deosebire: pentru el aveau 2.000 ani iar pentru noi — 4.000. Am vrut să spunem prin asta că dacă ne întoarcem înapoi, istoria nu are început. În epoca în care trăia eroul nostru, Egiptul era deja un stat cu



Volcano, cu Anna Magnani și Rossano Brazzi, o încercare neizbutită a lui Dieterle de a-l concura pe Rossellini care tocmai realizase Stomboli.

TRECUT DE 70  
DE ANI  
DAR  
MEREU ACTIV

wilhelm  
DIETERLE

trecut istoric.

— **Faraonul**, independent de subiect, este totuși un film în stilul unui mare spectacol istoric.

— Bineînțeles, dar am încercat să realizez spectaculosul prin alte mijloace decât cele obișnuite...

— Vreți să revoluționați filmul-spectacol istoric?

— Nu. M-am lăsat condus de îndărătnicie. Este al doilea motiv pentru care am realizat acest film. Știind că materialul gravitează într-o anumită direcție, am hotărât să fac din acest subiect ceva ce ar constitui antipodul super-gigantului istoric din zilele noastre. Un fel de anti-spectacol, care se opune schemei elaborate în occident. Sint atâtea filme de acest gen încât schemele lor de narație (dramaturgie și forme) le cunoaștem pe dinafară. De aceea am încercat să lucrez altfel decât predecesorii mei, în altă convenție. Am făcut un film «altfel», tinzând să anihilez imaginea despre filmul istoric care a reușit să se ancoreze în mintea spectatorilor și a realizatorilor.

— De exemplu?

## SPECTATORUL — FACTOR ACTIV ÎN DESFĂȘURAREA FILMULUI

— Problema cea mai importantă a constat în subiectivizarea narației. Spectatorul meu participă la evenimente, trebuie să participe la procesele de gândire și, în mod activ, la dialog. Actorii i se adresează tot timpul. În film se vorbește foarte mult spre camera de luat vederi. Am folosit acest procedeu absolut conștient. Mai departe. Spectatorul ia parte la acțiune. De pildă, aducerea bătrînului faraon în sala tronului filmată după schema tradițională ar fi fost nedramatică; o lungă și

pompoasă procesiune printre coloane. L-am așezat așadar pe spectator în lectia faraonului și l-am permis să fie purtat în sală împreună cu faraonul. Și ca și acesta din urmă, spectatorul nu vede procesiunea ce se întinde undeva, în urma lui. În fața lui apar preoții care îl salută. Spectatorul trăiește momentul înălțător pe care îl trăia faraonul în fiecare zi. În mod asemănător prezintă lupta egiptenilor cu libienii. Nu arăt întreaga desfășurare cronologică, cu tot etalajul necesar. Există doar un fragment văzut inițial cu ochii lui Ramses și apoi de unul dintre soldați. Altfel cît vede și simte acesta, vede și publicul. Restul trebuie să-și imagineze singur.

— Cum ați ajuns la concepția coloristică a **Faraonului**, altă de neobișnuită și atât de departată de schemă?

— Iată încă o problemă extrem de complicată, pentru că este vorba de un lucru care decide asupra integrității temei și formei. Ne-au inspirat două Egipturi, unul antic și unul contemporan. Patinarea culorilor reliefulilor s-a potrivit foarte bine cu intențiile noastre. Nu ne interesează strălucirea ieftină și bogăția lumii de atunci. De aceea am eliminat culorile care se încadrau cel mai bine în acest gen de filme: roșu, albastru și verde și am folosit culorile paletelor moderne: ocru, negru, alb și aur. Culorile pămîntului egiptean: albastru marmore, negrul ebanului, aurul nisipului...

— Criticii scriu că filmul dumeavoastră este rece...

— Se poate. Cred că e puțin cartezian. **Faraonul** nu este de loc un basm istoric. Problemele pe care le trăiește Ramses sînt absolut realiste. Nimeni nu mimează nimic. Poate că acest lucru constituie un defect, dar totodată și o calitate a acestui film.

Mieczyslaw WALASEK

și slăbiciunea lui Dieterle, nu numai ca actor de teatru dar și, în general, ca creator. El își cunoștea foarte bine meseria. Își organiza foarte bine munca lui și munca colectivului pe care-l conducea, dar nu reușea să imprime o pecete proprie și individuală operelor sale. Poate cu excepția filmelor biografice, realizate în America în anii treizeci. Dar despre asta vom vorbi mai târziu.

În anul 1923, Wilhelm Dieterle debutează ca regizor de film realizînd drama simbolică (gen pe atunci la modă) intitulată *Oamenii pe drum*, urmată abia după patru ani de *Secretul preotului X*, dramă psihologică din lumea mare (și ele se «purtau» pe atunci) care are o mare priză la public. Acest succes va fi eclipsat în anul următor de adaptarea siropoasă a best-sellerului *Sfînta și bufonul ei*. Critica spumegă de furie dar publicul lua cu asalt casele cinematografulor.

Pentru reabilitare, Dieterle în același an, 1928, realizează un film de avangardă intitulat *Sexul în lanțuri* care atinge problema delicată și dificilă a «foamei sexuale» a deținuților din închisori. Filmul a primit cele mai înalte calificative artistice, iar proiecția lui a fost luată sub protectoratul Ligii Drepturilor Omului.

## WILHELM SE TRANSFORMĂ ÎN WILLIAM...

După apariția sonorului, Wilhelm Dieterle se stabilește în Statele Unite și-și transformă prenumele în William. Își ia rămas bun de la cariera sa de actor și se consacră definitiv regiei de film. Începe cu realizarea versiunilor germane a filmelor americane, după rețeta în vigoare la începutul anilor treizeci. În anul 1933 sosește la Hollywood vechiul maestru și dascăl al regizorului — Max Reinhardt. În 1921 Dieterle a jucat rolul lui Demetrius în *Visul unei nopți de vară*, acum va colabora cu «marele Reinhardt» la versiunea filmică a feeriei shakespeariene. *Visul unei nopți de vară*, marele eveniment cinematografic al stagiunii 1935 — 36, nu s-a bucurat de o primire călduroasă din partea criticii. A fost aspru atacată convenția teatrală a filmului. Astăzi, după treizeci de ani, *Visul unei nopți de vară* al lui Reinhardt și Dieterle se prezintă mai bine. Nu încape îndoielă că omul care a purtat responsabilitatea acestei opere a fost nu Reinhardt, care a urmărit întreg ansamblul creației, ci regizorul «de fiecare zi», William Dieterle. De acest adevăr nu și-au dat seama nici spectatorii și nici criticii, în schimb a fost dibuit de producătorii studiourilor «Werner Brothers». Și astfel Dieterle a obținut regimul de regizor independent, devenind autorul unor filme costisitoare și prestigioase.

Anii 1936 — 1940 constituie epoca de aur a creației lui — epoca biografiilor cinematografice care au cucerit un renume bine meritat în lumea întreagă și au intrat în tezaurul de opere de frunte ale celei de-a șaptea arte. Marele actor Paul Muni intruchipează pe rînd personajele Louis Pasteur (1936), Emil Zola (1937) și revoluționarul mexican Juarez (1939). Kay Francis este Florence Nightingale din *Ingerul alb* (1936), iar Edward G. Robinson — doctorul și descoperi-

torul Ehrlich. În toate filmele enumerate mai sus, spectatorul este impresionat nu numai de perfecțiunea tehnică a realizării, dar în primul rînd de nobletea ideilor, de valorile umane ale scenariului. În anul 1938 Dieterle regizează, pentru producătorul Walter Wanger, *Blocada*, singurul film american curajos și cinstit despre războiul civil din Spania, care acuză pe rebelii fasciști și pe protectorii lor din străinătate. Scenariul a fost scris de Howard Lawson, iar rolurile principale au fost interpretate de Henry Fonda și Madeleine Carroll. Opera a fost aspru combătută de puterile axei Berlin-Roma și nu a ajuns în majoritatea țărilor din Europa centrală și de est.

După 1940, regizorul a cărui ambiție a fost să lucreze repede și bine și care acorda cea mai mare atenție slefuirii prin montaj a operelor sale, creează filme corecte, uneori fără gres din punct de vedere tehnic, dar lipsite de un conținut interior interesant. Începe perioada războiului rece și continuă prigoana «Hollywoodului roșu». Ce-i drept, Dieterle nu este acuzat de colaborare cu comunistii, dar trecutul lui judecat din punctul de vedere al senatorului McCarthy, nu este fără pată. Multe s-ar putea reproșa autorului *Blocadei*. În asemenea ocazii prudența nu strică.

După un interludiu TV, în 1950 se întoarce la film și

viața jokeilor de curse *Boots Malone*, cu William Holden în rolul titular.

## ...ȘI APOI DIN NOU ÎN WILHELM

În 1959, Dieterle se întoarce în Germania, stabilindu-se la München. După treizeci de ani pe așe apare din nou numele Wilhelm în loc de englezescul William. Înapoierea în patrie nu se poate numi triumfală. Nu a urmat o epocă de renaștere creatoare, și nici faptul că marele Fritz Lang, după mulți ani de pribegie în străinătate, nu a mai reușit să realizeze nimic interesant care să aducă pe departe cu *Asasinul («Mo»)* sau cu *Nibelungii*, nu poate constitui o consolare. Este ceva răscolitor în faptul că Dieterle, imediat după întoarcerea «acasă», a revenit la vechiul film comercial al lui Joe May, *Stăpîna lumii*, pentru a realiza o nouă versiune sonoră, colorată și cinemascopică. Premiera *Stăpîna lumii* originale a avut loc în 1921, în anul cînd tinărul actor Wilhelm Dieterle a reputat răsănătorul succes în «Scara de serviciu» al lui Jessner. De ce oare nu s-a întors bătrînul Dieterle la modele mai bune, la tradiții cu adevărat artistice?

Să nu cerem lucruri imposibile. Dieterle nu a înțeles niciodată împotriva curentului. Cînd studioul îi oferea șansa de a realiza ceva interesant, el se

Wilhelm sau William Dieterle a intrat la 15 iulie în cel de al șaptezeci și patrulea an al vieții. Trebuie să adăugăm că al unei vieți foarte laborioase și colorate, iar din punct de vedere creator și artistic, cu siguranță încă neterminată. Ce-i drept, ultimii ani nu au adus spectatorilor nici un nou «Dieterle», dar pe ecranele micilor orașe de provincie din R.D.G., Austria și Elveția pînă și astăzi rulează creațiile cinemascopice, colorate: *Săptămîna lumii* în două serii și *Confesiunea unei nopți de carnaval*, care fac mari succese de casă. Se pregătesc oare bătrînul leu de un salt? S-ar putea ca neobositul Wilhelm Dieterle, pe vremuri actor, apoi regizor și producător, să ne aducă ceva nou în cinema, teatru sau televiziune? Și-a încercat forțele pe toate tărîmurile artistice și în toate genurile de spectacole. În teatru a jucat cu începere din anul 1908, iar în fața camerei de filmat a apărut pentru prima oară pe palceta de la Heidelberg, în rolul lui Fiesco schillierian, în anul 1913 — adică acum cincizeci și trei de ani.

## LA JUMĂTATEA DRUMULUI ÎNTRE ARTISTIC ȘI COMERCIAL

Wilhelm Dieterle — pentru că așa trebuie să-l numim — nu s-a înscris niciodată în rîndul stelarilor de prima mărime. Faptul însă că nu a fost o vedetă, nici ca actor nici ca regizor, nu dovedește că Wilhelm Dieterle nu a ocupat un

loc bine distinct în istoria filmului. El figurează pe listele lexiconelor și enciclopediilor. Este amintit în istoricul cinematografiei mute germane și se vorbește mult despre rolul important pe care l-a jucat în filmul american din anii treizeci. Pentru evoluția cinematografului, Wilhelm Dieterle este un fenomen tipic și caracteristic, deoarece în creația lui, ca într-o lentilă, se refractă diferite tendințe și curente stilistice. Și aproape întotdeauna este prezentă și ușor de descifrat dependența între intențiile artistice și cele comerciale, cerințele de producție și necesitățile. Nu i-am face o ne dreptate dacă am afirma că Dieterle a luat întotdeauna foarte serios în considerație aceste imponderabile de casă, deseori supraevaluîndu-le și impunîndu-și diferite limite. Acestea acționau ca niște frîne de autocenzură interioară, care de multe ori au oprit dezvoltarea liberă a talentului și au redus înălțimea de zbor a imaginației artistice. Duzmanii și adversarii îl denușiseră regizor comercial, prietenii și adepții explicau că Dieterle dorește să vorbească maselor largi, nu vrea să fie un creator de elită sau ermetic. Adevărul se găsește undeva la mijloc: Dieterle a fost și este un om practic, poate chiar excesiv de practic. Nu are nimic din Don Quijote, ci tinde ca filmele lui să ajungă într-un număr cît mai mare de cinematografe, să placă spectatorilor și în primul rînd distribuitorilor și producătorilor. Criti-

cilor de asemenea, dar abia pe planul doi sau trei. Această atitudine, care ar trebui definită ca oportunistă, a permis regizorului să activeze neîntrerupt timp de patruzeci de ani, în vremuri grele și ușoare. Și atunci cînd i se puneau la dispoziție milioane de dolari, și atunci cînd trebuia să se mulțumească cu cîteva mii de mărci. În perioadele de prosperitate și în epocile de criză.

## UN TALENT VIGUROS, DAR LIPSIT DE PERSONALITATE

Să ne întoarcem la punctul de plecare, care pentru Wilhelm Dieterle a fost scena. Provenind dintr-o familie de țărani săraci, băiatul de opt-sprezece ani, prin forța talentului său și cu ajutorul excelentelor sale condiții exterioare, și-a cucerit un loc în teatrele de frunte din Heidelberg, München și Berlin. La începutul anilor douăzeci era unul din cei mai populari prim-amorezi din ansamblul artistic al lui Max Reinhardt. Unul din criticii cei mai mari de teatru și de cinema din acele vremuri — Herbert Ihering — îl considera pe Dieterle un actor talentat, cu o ușoară tendință spre retorică și poetizare. Analizînd creația lui în piesa «Gilles și Jeannette» de Kaiser, montată în anul 1924 la «Dramatisches Theater» Ihering s-a exprimat cam așa: «Dieterle dă tot ce poate bazîndu-se pe un talent viguros, lipsit însă de personalitate». Aceste cuvinte definesc foarte just forța



Sexul în lanțuri, un film de avangardă, considerat ca o mare reușită artistică, tratează problema delicată și dificilă a «foamei sexuale» a deținuților. (În picioare, alături de Henry Porten — William Dieterle)

începe să cutreiere lumea. Dieterle lucrează în Ceylon, în Bavaria, în Iugoslavia și în Italia. Apoi din nou la Hollywood. În anul 1949 realizează la studiourile italiene filmul *Volcano* cu Anna Magnani. Este o încercare neizbutită de a concura opera lui Rossellini, *Stromboli* cu Ingrid Bergman. În anul 1953 multilateralul regizor se apucă să ecranizeze subiecte biblice. Experiment mai degrabă lamentabil. Unica operă de valoare din această tristă epocă este povestea din

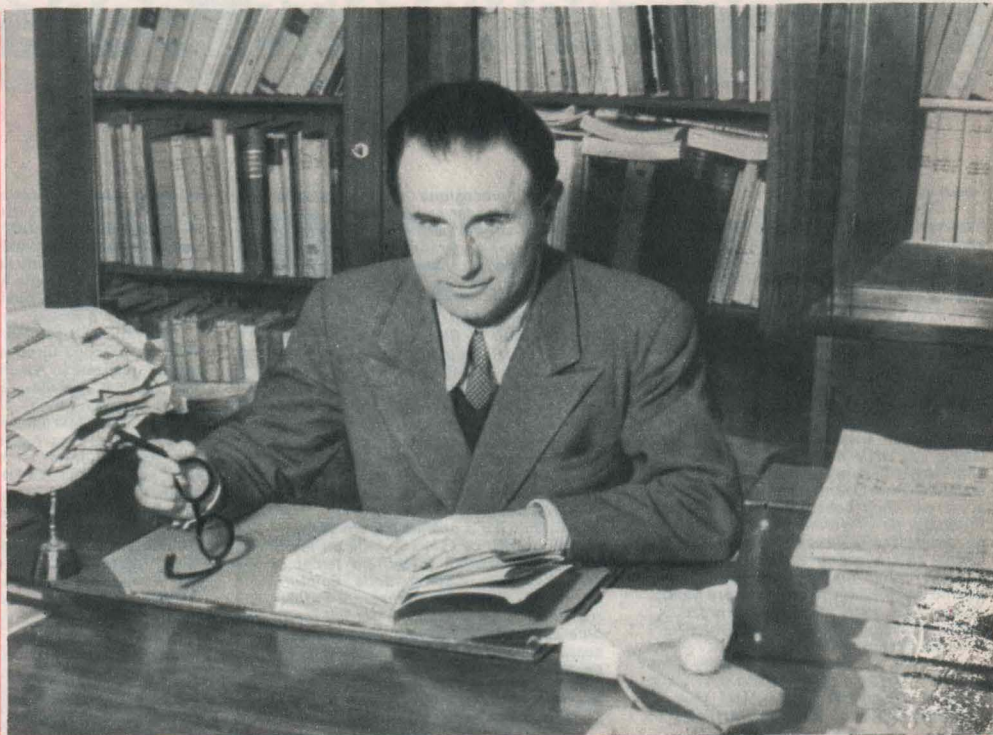
străduia s-o folosească. Cînd nu existau șanse — se supunea cerințelor producătorilor. În anul 1937 a poposit la Varșovia și în interviul acordat revistei «Kino» a declarat: «Capitalul și arta alcătuiesc un cuplu inseparabil. Și așa trebuie să fie: capitalul este și va fi baza artei». Aceste cuvinte constituie un program clar căruia Wilhelm, alias William Dieterle, a rămas fidel timp de cincizeci de ani de activitate.

Jerzy TOEPLITZ

SCRIITORII ROMÂNI  
ȘI FILMUL

# camil PETRESCU

## cronicar cinematografic



Cel care declara că se duce aproape în fiecare seară la cinematograful pentru că «nu cunoaște altă plăcere mai mare ca atunci când stă în întinericul sălii și urmărește ecranul», cel de la care ne-au rămas câteva interesante scenarii originale și proiecte de filme, dar și amintirea unei activități neobosite pentru promovarea filmului românesc de valoare<sup>2</sup>, cel care de-a lungul unei bogate activități de scriitor, estetician și gazetar, a dedicat numeroase pagini celei de-a șaptea arte — Camil Petrescu — a onorat prin scrisul său și breșla cronicarilor cinematografici.

Seriozitatea criteriilor de selecție a valorii și conștiința permanentă a actului civic pe care-l oficiază criticul, varietatea de formulă gazetărească și ton (de la cronicăta consemnativă, la examenul teoretic aprofundat, de la echilibrul sobru al expresiei la filipica usturătoare) constituie tot atâtea trăsături caracteristice pentru scrisul cronicarului cinematografic Camil Petrescu.

Din multele articole împrăștiate prin periodicele la care a colaborat, prezentăm în continuare câteva din propozițiile sale despre film și fenomenul cinematografic în genere, propoziții al căror interes credem că se păstrează și azi; nu numai ca documente de epocă ce exprimă stadiul gândirii despre film în România la un moment dat (domeniu pasionant de investigație), ci chiar ca expresie a unor adevăruri valabile și după trecerea atîtor ani.

### «ARTA VEACULUI NOSTRU» — BREVIAIR

«În ultimii ani cinematograful a răpit teatrului marea masă mijlocie a spectatorilor. Veacul al XIX-lea a fost veacul marilor succese teatrale și al idealizării actorului. Veacul acesta e veacul lui Ben Hur, film ce se joacă de ani de zile, simultan în lumea întreagă, veacul «starurilor», al lui Valentino și al Gretei Garbo. În veacul trecut orice spectacole de teatru, chiar cele mediocre, își aveau masele cu ele. Azi numai spectacolele de artă mai atrag. Teatrul a pierdut beneficiul «mijlociei», ca să zicem așa, al masei flotante. Cu alte cuvinte, el nu mai prezintă aceeași siguranță ca înainte. Teatrul bun, da! Teatrul mediu, care era înainte teatrul normal — nu!... Dar va fi definitivă această victorie a cinematografului? E o întrebare...»<sup>3</sup>

«Cine nu-și amintește cu o coplesitoare plictiseală de atâtea încercări de acum zece ani de a ne da pe ecran scene cu «morți obosite», cu viziuni puerile de infern, de joc alb-negru, cu decoruri de case strimbe la îndemina celui dintîi pieton fără talent. A fost o modă naivă și pretențioasă aceea a filmelor demoniace și politiste,

gen hiper-sinistru (...) Personal mărturisesc că nu cunosc o plictiseală mai mare decît să înținlesc miraculosul, nu numai în cinematograful, dar în artă în genere... Noi avem deopotrivă oroare de fotografia comediei banale și prozaice și de fotografia naivității fantastice, găsim că arta cinematografică e cu totul altceva, ceva care pare-se nici nu le trece prin cap propunătorilor de reformatură și eroi de fundături estetice, cu iluzia că sînt deschizători de căi infinite spre stele. De altfel între acești doi poli de gîndire cazonieră e drama atîtor copii de burghezi cumsecade, care, pînă să ia în primire taraba ideologică a părinților, ca să o ducă mai departe, se vor cu foc și furie altfel și cuceresc de trei ori lumea, o întorc pe dos ca pe o mînușă dinaintea unei cuvințioase cafele cu lapte cu frișcă».

«În film contează epul, acțiunea și nu partea descriptivă. Cu o comparație cam îndrăzneată, epul din literatură apare în film în scenele cu acțiune, cele ce au actorii în centru. Partea descriptivă e transpusă în imaginile fotografice, și în decorul ambiant, chiar în scenele de acțiune. În felul acesta se explică de ce se filmează mai ușor un roman decît o piesă de teatru»<sup>4</sup>

### PREFERINȚELE CRONICARULUI

De pe asemenea poziții și în lumina unor asemenea exigențe estetice, operează cronicarul cinematografic Camil Petrescu. Aprecierea pe care o dă filmelor lui Pabst *Camaraderie* și *West-front 1918*<sup>5</sup>, posibilitățile de poezie și fantezie reconfortantă pe care le descoperă în desenul animat american, dar mai ales rîndurile de superioară înțelegere dedicate Gretei Garbo<sup>6</sup> și lui Chaplin<sup>7</sup> ilustrează cred nivelul preferințelor criticului, orientarea sa către acele valori pe care timpul avea să le confirme ca repere de bază în istoria cinematografului.

### GARBO

«Adevărul e că rareori un artist a fost mai conștient de mijloacele artei ca această stea de film. Intuiția ei o împinge către problemele esențiale ale artei. Nu luptă numai cu moda (pe care a biruit-o atît de strălucitor) ci cu elemente care păreau fixate în domeniul esteticii. E obsesia urfuitului care o chinuie. Acolo încă vrea să învingă prin mijloace excepționale. Dincolo de modă Greta Garbo atacă datele grației și feminității (...) Și peste toate se ridică surisul și privirea ei, care, variind fiecare pe linia sa proprie și acordîndu-se de fiecare dată altfel, dau nu numai un număr nesfîrșit de nuanțe ale expresiei. Asemenea ochi și asemenea surîs cereau

o voce interioară gravă, marcată de tristețe. Și cînd a vorbit așa i-a fost vocea (...) Greta Garbo, remarcă o revistă germană, «a readus moda sufletului». Azi din cauza ei «se poartă sufletul!»

### CHAPLIN

«Există o seriozitate, un tragism inerent oricărui umor de calitate în exhibiția grotescă a acestui Chaplin... «Nu-i fenomen, e un geniu! Nu un fenomen — o rezultantă a timpurilor noastre... «Ultimul film al lui Chaplin — *Circul* — egalează cel puțin *Histoire comique* a lui Anatole France cu care se aseamănă oarecum ca subiect (...) Aceeași sfîșietoare melancolie, aceeași ironie subtilizată, același ridicul grotesc și adînc în același timp. Dar cită invenție la Charlie Chaplin». «E uluitoare imaginația acestui Molière al cinematografului».

### ÎNTE ARTĂ ȘI TEJGHEA

Rațiunile negustorești ce guvernau piața cinematografică românească dau rare prilejuri cronicarului să exercite actul critic la nivelul valorilor estetice. Uneori cronică sa se înlocuiește de o simplă notă prin care cere filme bune. De cele mai multe ori însă polemica lui Camil Petrescu se îndreaptă împotriva filmelor slabe și mai ales a celor care vor să le impună publicului.

«*Frankenstein* e într-adevăr ucigător. Dar nu prin înșurubirea ideilor și a urgiilor, ci prin mediocritatea fără pereche a acestora. Nici nu-i mare mirarea că publicul pleacă iritat de la spectacol. Bani dați pe degeaba, zgomot supărător și fără sens, plictiseală — toate contribuie să scoată spectatorul cel mai calm din fire»<sup>8</sup>

«Ecranul e din nou invadat de dame mai zvelte și mai durdulii care-și etalează grațiile și lipsa de talent în fața indulgentului spectator bucureștean. Operetele amenință din nou calitatea unei stagiuni începute sub auspicii mai bune»<sup>9</sup>

«Chestiile cu «repertoriul de mare clasă» sînt minciuni și nu le mai crede nimeni... În definitiv criticii ar trebui să reprezinte gustul publicului pe lîngă proprietarii de cinematografe și nu interesele acestora pe lîngă public. Fiindcă, vedeți, nu prea există pentru moment nici o potrivă între aceste două interese potrivnice. Publicul cere filme bune, patronul sălii filme ieftine. Publicul vrea spectacole de artă și patronul un profit gras (...) Mai lăsați în plată domnului frazele goale de laudă mincinoasă. Dacă filmul e prost, jos cu el! Învățați publicul să fluiera, să boicoteze săliile care dau filme proaste, nu stați toată ziua bună să gidilați gușa în trei etape a domnului patron»<sup>10</sup>

## PLEDOARIE (LUCIDĂ!) PENTRU FILMUL ROMÂNESC

Deși permanent veleitar al creației cinematografice — ne-o dovedesc scenariile, memoriile sale adresate diverselor organe de stat, inițiativele sale în domeniul producției, din păcate eșuate, Camil Petrescu examinează întotdeauna foarte lucid și producția românească de filme și acele «inițiative» care, de altă ori, speculând conjunctura și fulturind demagogic ideea producției naționale, nu făceau decît să aducă deservicii acestei cauze.<sup>12</sup>

Scotînd în evidență viciile filmului românesc, Camil Petrescu nu o face doar de dragul maliției. De la nivelul exigenței culturii românești moderne, pentru care bunele intenții însemnau prea puțin, el indică direcția firească de dezvoltare a filmului românesc: apropierea de problemele adevărate ale oamenilor și realității noastre, așa cum întreaga noastră artă și literatură o face.

«Din cînd în cînd se anunță noi încercări de film românesc și toate sfîrșesc prin a provoca îngrijorarea publicului. Căci se cam știe ce e un film românesc: un fel de agitație precipitată de oameni bolnavi de gilci, cu capete dilatate care se strîmbă ca asasinii sau aleargă șchio-pătînd (...) Ar fi timpul să se încerce un mare film. Căci industria de filme românești devine cu atît mai indispensabilă cu cît filmele străine vorbire nu vor avea versiuni decît în marile idiomi internaționale sau dacă vor fi și în românește ne vom îmbolnăvi de crampe gramaticale și tifos sintactic. Pentru cei 18 milioane de locuitori ai țării e absolută nevoie de realizări naționale.<sup>13</sup>

«În filmele românești de pînă acum materialele culturale erau mediocre. Românul cînd face un film ori ne dă folclor pînă la leșin (adică ceea ce crede că este folclor, recuzite brumăresco-grigoresciene, deltă și Bucegi, troițe și ciobănițe, etc.) ori cade în vulgaritate fals caragialeană, cu «șefi» sfătoși de bodegă sau prea dinstinse domnișoarele de Teatru Național. În realitate avem și noi în România, oameni adevărați cu tragedii veritabile, cu drame interioare, cu fapte diverse cotidiene și importante. Romanele unor George Călinescu sau Cella Serghi dovedesc că un personaj român e tot atît de interesant, de omenesc, de plin de probleme cît și unul din Balzac, Dostoievski sau Galsworthy. Totul este să găsești aceste materiale»<sup>14</sup>

«O seamă de oameni s-au entuziasmat că o să avem și noi studio național. Ne-am bucurat și noi și ca români și ca oameni cu oarecare cunoaștere în ale filmului. Ne-am entuziasmat degeaba. Studioul nu s-a făcut. Nu s-a făcut nici măcar primul pas pentru realizarea lui... Vremurile subvențiilor grase au trecut. Darămite pentru film! Pensionarii strigă de foame, subofițerii fac marșuri asupra capitalei și dumnealor vinează subvenții. Ce și-au zis boierii: îi dăm noi cu frazele noastre patriotarde (pomenim Grivița, Mărășești), ne batem cu pumnii în piept și începe să curgă bănetul. Au constatat că nu merge și au renunțat. Dacă nu-i rost de ciupeală, de ceva sinecure, s-au răzgîndit»<sup>15</sup>

Crearea unei industrii naționale de filme, a studiourilor naționale pe care le dorea Camil Petrescu s-a realizat. Îndrăgostitul de cinematograful care a fost Camil Petrescu a avut prilejul s-o vadă cu proprii ochi. Pentru aceste studiouri a scris *Bălcescu*. Cine știe, poate îl vom vedea vreodată pe ecrane!

B. T. RÎPEANU

- 1) «Succes» nr. 2/1935; «Rampa» 12/X/1931 și 2.IV.1933
- 2) În articolul «Camil Petrescu și filmul» publicat în revista «Amfiteatru» nr. 2/1966 Florica Ichim aduce interesante date în legătură cu scenariile și proiectele de film lăsate de Camil Petrescu în legătură cu corespondența purtată de acesta cu o seamă de cinești din Italia și Franța pentru realizarea unor coproducții. Am mai putea adăuga detalii oferite de articolul «În vizită la UFA» publicat în «România literară» din 16.VIII.1932 care sugerează eventualitatea unei colaborări cu studiourile germane.
- 3) «Între cinematograful și teatrul» — «Universul» din 29.X.1928
- 4) «Între artă și fotografie» în «Rampa» din 17.V.1931
- 5) «Între film și literatură» în «Facia» din 15.X.1937
- 6) «Vremea» din 20.XI.1930, «Facia» din 30.IX. și 6.X.1932
- 7) «Rampa» din 25.XII.1931 «Facia» din 25.IX.1932 și 30.X.1932
- 8) «Universul literar» din 4.III.1928; «Facia» din 5 și 10.XI.1932
- 9) «Facia» din 21.X.1932
- 10) «Facia» din 17.X.1932
- 11) «Facia» din 22.IX.1932
- 12) Vezi în special campania de presă din 1932 cu prilejul înființării «Scolii de mimo-dramă», campanie care s-a sfîrșit cu retragerea lui Camil Petrescu de la cronică «Faciei»; de asemenea «Omul liber» din 12.I.1930.
- 13) «Filmul românesc» în «Omul liber» din 7.III.1930
- 14) Manuscris citat de Fl. Ichim loc. cit.
- 15) «Studiouri naționale» în «Facia» din 2.X.1932



Un film despre tineret, despre tineretul modern care, ne spune regizorul Antonio Pietrangeli, suferă de neputința de comunicare, se simte neînțeles și izolat.

Tînăra Adriana a încercat mai multe meserii: manicuristă, model fotografic, figurantă de film. A cunoscut o multitudine de oameni de toate felurile. A încercat să-i înțeleagă, uneori a reușit, de cele mai multe ori însă a rămas indiferentă, pasivă, la cele ce vedea în jurul ei. Și niciodată nu a încercat sentimentul revoltei.

Într-o bună zi s-a trezit că este o femeie «ajunsă», adică are un apartament cochet, o mașină, o slujbă care-i aduce destui bani ca să nu mai aibă grija zilei de mîine, are cunoștințe agreabile dar... s-a plictisit. Se simte împresurată de un fel de ceață din care nu știe cum să iasă. Nimic n-o mai atrage și brusc își realizează singurătatea, izolarea — fenomen caracteristic tineretului italian de azi — spune Pietrangeli.

Distribuția: Stefania Sandrelli, Jean-Claude Brialy, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi.

În imaginile noastre: Adriana — Sandrelli.

## EU O CUNOSC BINE

ci  
ne  
ma

## MERIDIANE SUSPENSE

Un film compus din trei episoade, foarte bine încheiate, pe tema dominantă a «terorii», dezvoltată însă într-o manieră umoristică. Rezultatul: o peliculă agreabilă, nu lipsită de o anumită doză de suspense real (în orice caz, titlul obligă).

Scheciul condus de Ettore Scola, considerat de critică drept cel «mai inteligent și mai bine realizat artistic» are ca protagoniști pe Nino Manfredi și Alexandra Stewart (în imaginea noastră).

Al doilea episod, realizat de Giani Luigi Polidoro, mai puțin reușit se pare, nu-l vom ilustra și vom trece...

...la al treilea scheci — regizor Carlo Lizzani — intitulat *Autostrada Soarelui*, cel mai distractiv din toate, nu întîmplător desigur, de vreme ce Alberto Sordi (fotografia noastră) «în cea mai bună formă», spune critica italiană, este principalul interpret. Partenera (pe care nu o vedem aici): Sylva Koscina.



# CRONICA CINE- MATECII

## IUNIE

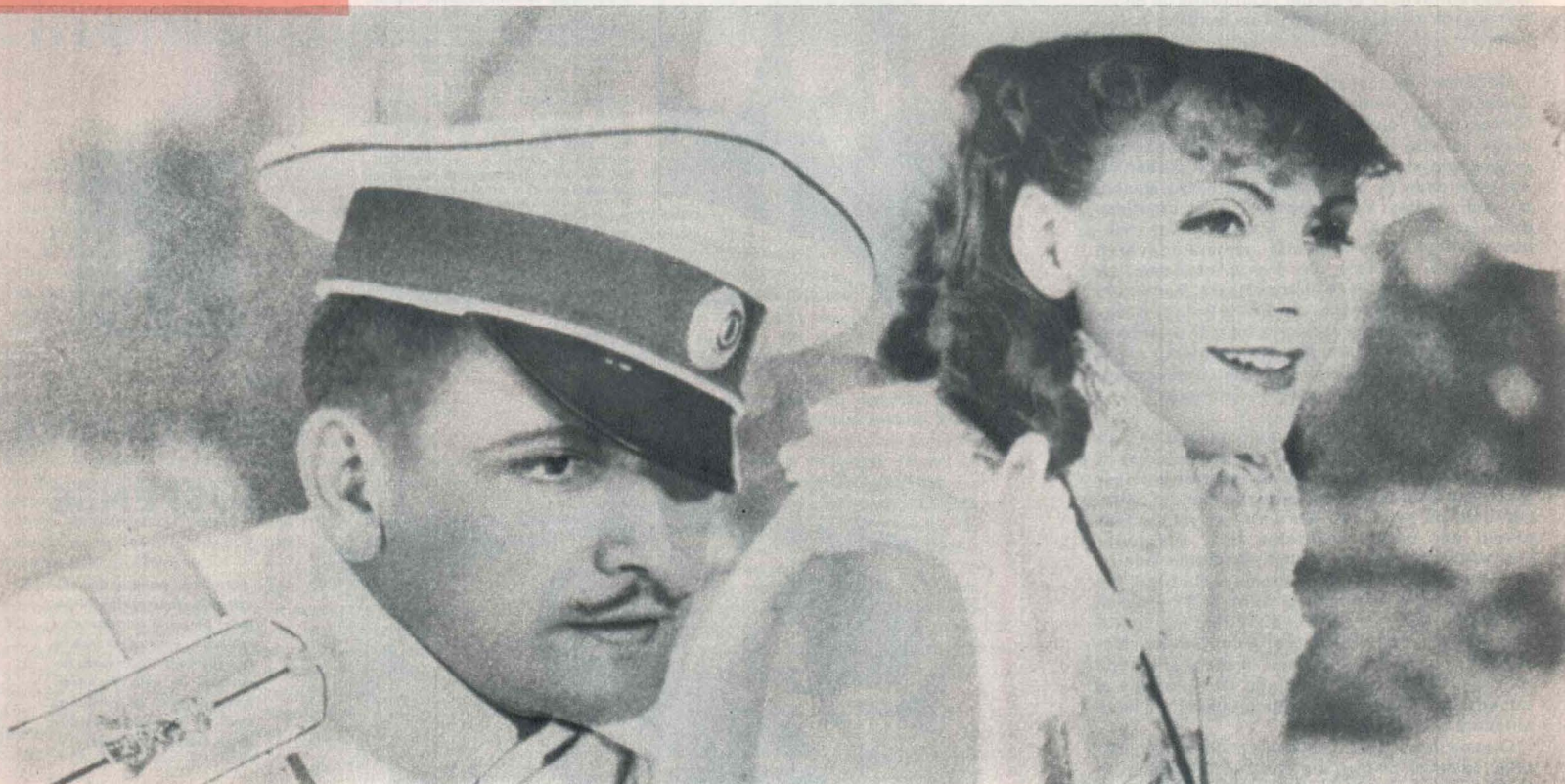
### SÎMBĂTĂ SEARA, DUMINICĂ DIMINEAȚA

Mișcarea «Free-Cinema» are multe confuzii și stupidități, dar este, astăzi, în zona filmului nu zic cel mai, ci: singurul strigăt spre adevăr în jalnica societate capitalistă contemporană. Am citit multe studii despre acest curent. Dar înțelegerea lui am găsit-o într-unul singur. Din care citez: «Conflictul dramei clasice a societății burgheze gravita în jurul banilor... Desigur, și astăzi găsim șomeri, cocioabe, foame. ...Dar conflictul dramei — al unei drame noi — a fost strămutat pe un plan intrucitva diferit. Acești angry young men sînt niște proscrisi de bunăvoie. Chiar victorioși, tot nu ar putea fi fericiți. Ei știu ce anume nu doresc. Nu vor prestața burgheză, nu vor fățarnicia burgheză, bunăstarea burgheză (!!!), banalitatea burgheză». Într-un lung studiu publicat în «Secolul 20» spuneam și eu cam același lucru, anume că tineretul

englez (cei de 30 de ani, căci pînă atunci omul e doar «candidat la tinerețe») — tineretul englez «deocamdată se mulțumește să-i deteste pe burghezi». Poate că nu e departe momentul cînd va începe să-i iubească pe proletari. Deja Richardson, șeful curentului, se laudă astfel: «Asta e ce am făcut noi: am introdus un nou personaj care de obicei nu figura în filme. Am introdus pe lucrător, pe muncitor». Într-adevăr. L-au introdus. Într-adevăr, un tînăr muncitor este eroul filmului lui Karel Reisz de care ne ocupăm aci Sîmbătă seara, duminică dimineața. Simbolic titlu. Este scurtul răstimp de viață liberă după o săptămînă de muncă epuizantă. Răstimp de libertate? Tristă libertate! Îl vedem pe erou (Albert Finney, cel din Tom Jones) că se dichisește și se duce, glonț, într-un local sufocant, unde va țopăi frenetic, se va îmbăta tur-tă și se va rostogoli, pachet, pe scări. «Ei nu se dau în lături (constata același articol) de la

nici o muncă, brutală sau plictisitoare, pentru a-și plăti dreptul la acest subsol, la această îmbulzeală de rockand-roll fără sfîrșit, expresie mizeră a protestului lor sincer și confuz».

Dar nu mizeria pecuniară, ci mizeria morală îi face pe acești «tineri furioși» să fie furioși. Furioși pe «banalitatea» vieții burgheze. Asta detestă ei. Răsună la dîșii, ca un ecou, ura absolută a unui Baudelaire împotriva burghezului ca atare, precum și strigătul poetului Jules Laforgue: «O! que la vie est quotidienne!» De acest cotidian oribil vor să fugă nobilii noștri revoltați. Ei nu știu încă limpede că scăparea de cotidian înseamnă o societate unde imensele mijloace de producție de care dispunem astăzi, capabile ușor să asigure, contra cel mult 4 ore de muncă, un trai material îmbelșugat, sînt mai ales capabile să ofere nu 4, ci 20 din 24 de ceasuri de libertate personală, dreptul de a visa, de a fi tu însuți, de a căuta frumusețe, de a găsi



A doua Anna Karenina interpretată de Greta Garbo are ca partener (în fotografia noastră) pe Frederic March.

## cinemateca în retrospectivă

Reușita actualei formule practicate la cinematecă se verifică în fapte mărunte. Între ele, nu poate fi trecut cu vederea refrenul «biletului în plus» care se face auzit destul de des. Mai bine de douăzeci de reprezentații săptămînale cu același program cifrează la multe mii numărul bucureștenilor care tratează efectiv filmul ca artă.

Alegerea programelor, problemă foarte dificilă pentru antologii de cinematografului în care, vrînd-nevrînd se transformă organizatorii, s-a îmbunătățit con-

siderabil. Amestecul de formule înătură caracterul prea didactic, și prin aceasta rebarbativ, evitînd haoticul. Se interferează în programele anului care a trecut criteriul istoric cu grupajul după regizori, actori, genuri. S-a înțeles — și lucrul trebuie subliniat cu mai multe linii — ca o cinematecă nu e exclusiv un muzeu al artei trecute, că e firesc și necesar să lege trecutul cu filmul contemporan. Opt și jumătate și Noaptea, Hiroșima, dragostea mea și Fericirea sînt titluri care nu mai au

nevoie de recomandări. Inițiativa aceasta trebuie continuată. E normal ca programele să pună accentul pe istoria filmului, dar secția «artă modernă» ar trebui mărită și introdus măcar cîte un film al cineaștilor foarte discutați, care rămîn abstracții pentru spectatori (Goddard, Truffaut, Malle).

Nu trebuie uitate nici completările alese competent și care — în ajutorul probabil al materialelor ce au pregătît festivalul filmului de animație — au putut difuza mai larg scurte metraje de Trnka

plicti-  
reptul  
mbul-  
sfârșit,  
stului  
  
ară, ci  
acești  
urioși.  
vieții  
i. Ră-  
u, ura  
e îm-  
tare,  
lui Ju-  
ie est  
tidian  
noștri  
pede  
amă  
e mij-  
e dis-  
or să  
4 ore  
l îm-  
abile  
24 de  
nală,  
msuți,  
a găsi

mijloace de a face plăcere altuia, într-un cuvânt de a avea o viață personală, iar nu o existență compusă din cinci zile și jumătate de robie, plus o seară și o noapte de distracție stereotipă și stupidă, plus o duminică de mahmureală. Nu este chiar așa de confuză dorința lui angry young man. El vrea acea viață personală, acel drept de a se gândi la frumusețe pe care numai societatea socialistă de mline i-o poate da. Eroul nostru detestă burghezia cumplit. O urăște cu sarcasme și virtuozități batjocoritoare, ca Jimmy Porter din *Privește înapoi cu minie*; sau cu dezgust și disperare ca eroul din *Drumul spre înalta societate*, care, victorios, ginere de milionar, spune totuși: «nu că aș fi murit acum; dar acum, din acest moment, pur și simplu am început să mor treptat». Mătușa lui îl povățuia, cuminte: «la și tu o față din lumea ta». Iar când, disperat de sinuciderea Alisei (Simone Signoret) se îmbată și se leagă de o trecătoare, însoțitorul ei îi spune, ca un sinistru ecou: «caută-ți o față din lumea ta, nu te lega de ale noastre». Nici burghez, nici proletar. De burghezie, are oroare. Pe proletar nu-l înțelege, nu-și dă încă limpede seama că acesta îi va realiza acea «viață personală», acea fericire demnă, umană, la care visează. Filmul lui Reisz Simbătă seara e trist ca o capitulare. Eroul se resemnează la o viață «în circuit închis». Reintră în cerul închis al săptămînii, punctate de simbețe bete și de viitoare «apartamente cu televizor».

#### ANNA KARENINA

Greta Garbo a mai întru-chi-pat acest personaj, într-un film mut, avînd ca partener pe John Gilbert. Filmul vorbitor al lui Clarence Brown este ceva mai (o) nu mult mai fidel romanului lui Tolstoi. Sînt aci două teme: amorul total, amorul ființelor care nu iubesc decît o dată în viață, amorul căruia îi sacrificăm tot. Și mai este ideea că dorința de izolare a aman-ților se poate uneori preface în înșingurare, dacă persecuția din partea societății se prelungește. O neurastenizare progresivă îi va curpinde pe îndrăgostiți. În



Stan și Bran sînt unici. Sînt unici... în doi.

povestea lui Tolstoi ni se arată cum, încetul cu încetul, și fără ca amorul lor să fi descrescut, se ridică între ei o surdă și nemărturisită ostilitate. Se intristează unul pe altul, se jignesc fără voie, și se plictisesc, se plictisesc din ce în ce mai desnădăjduit, pînă ce, fără vreo cauză precisă (plecarea lui Wronski pe front nu se poate numi o catastrofă), Anna își pune capăt zilelor. Se sinucide, așa cum se sinucid toți sinucigașii: dintr-o nesfîrșită oboseală de a trăi. Aceasta a fost tulburătoare idee a lui Tolstoi. Și filmul lui Clarence Brown a exprimat-o destul de puțin.

În schimb, cealaltă idee, aceea a amorului total, o găsim aci perfectă și mare. Este specialitatea acestei mari actrițe. Ca pentru a ne despăgubi, Clarence Brown a introdus în film o seamă de secvențe spectaculoase (cursa de cai, cheful militar de la cazinoul luxos al ofițerilor, zic militar pentru că se bea în cadență

și se leșină în pas de defilare), apoi balul unde are loc prima declarație de dragoste. Toate acestea sînt frumuseți care exprimă un punct de vedere admirabil. Inadmisibilă e figura lui Levin, băiat de treabă, generos, naiv, entuziast, replica lui Petre Bezuhov din *Război și Pace*. Trebuia găsit pentru el un actor gen Fonda, și nu acela perfect nepotrivit care a fost ales. E drept că, în film, rolul său e minim. În schimb, Basil Rathbone în Karenin și copilul Fred Bartholomew în micul Serghei sînt chipuri portretistice magistrale.

Încă o observație. Brown are meritul de a fi arătat, el cel dintîi, cum trece un tren luminînd intermitent obrazul celui care privește succesiunea de vagoane. Dar asta are și un mare cusur. După ce trece ultimul vagon, cum oare va mai putea Anna să se arunce sub roțile locomotivei?

#### STAN ȘI BRAN

În *Far-West*. Este unul din cele mai bune filme ale acestor mari artiști. Comedie de gaguri, desigur. Dar la ei mai e și altceva. Este o idee. Adică, mai exact două. Și ei, ca și Charlot. ca și Malec, ca și El (alias Harold Lloyd), personifică un tip de umanitate: omul generos, care n-are nici o îndeminare, dar sare tot timpul în ajutorul altuia. Fără această umanistă temă, împrumutată lui Cervantes, comedia de gaguri n-ar mai fi decît un șirag amorf de clovnării. La Laurel și Hardy însă mai e ceva. Ei sînt «doi». Dar doi altfel decît banalele cupluri Pat și Patachon, Abot și Costello etc., etc., unde pluralitatea aduce doar contraste trupești. La ei cifra doi înseamnă că tot ce fac ei o fac «în doi». Și nu este o cooperare sistematică, așa cum se întîmplă într-un atelier sau într-o uzină. Ei nu urmăresc să colaboreze. Ci pur și

și McLaren, ale școlii din Zagreb și ale celei poloneze. În sfîrșit, în aceeași ordine, e de consemnat — și ar merita o discuție aparte — activitatea curentă a *Cinematecii*, în afara orelor rezervate «Prietenilor filmului». S-a abandonat, în general, sistemul umpluturii, alegerea la întîmplare, s-au urmărit confruntări (cele trei versiuni din *Mizerabilii*) sau grupajele interesante (ecranizările după Shakespeare). Incununare supremă: s-a putut vedea într-o dimineață de duminică, la reprezentațiile cu Richard al III-lea, o înghesuială asemănătoare cu cea de la Corăbiile lungi, din păcate tot atît de vociferantă și de nedisciplinată.

Părți din programe suportă încă discuție. Nu acea discuție foarte sterilă

care constă în a propune propria ta selecție celei stabilite. Criteriile de valorificare nefiind gradate și calculabile, fiecare spectator cu un bagaj minim de cunoștințe va alege diferit cele patruzeci de filme anuale din cele cîteva mii posibile. Dar există în lista de filme a stagiunii trecute cîteva titluri care nedumeresc și alte cîteva care pun în discuție însăși concepția asupra rosturilor cinematice.

Șeicul alb, cu atît mai mult l viteloni sînt exerciții interesante în formarea unui regizor cu puterile lui Fellini. Dar Noptile albe nu reprezintă o treaptă, ci eroarea unui mare regizor. În filmul lui Visconti, atmosfera dostoevskiană e obținută de un actor francez și de o actriță germană, îndrumați de un italian. Sînt tot atît de convingători cît erau

cazarii intrupați de Harry Baur și de Larquey într-o versiune mai veche din *Taras Bulba*. Hitchcock e aproape necunoscut la noi. Filmul care să-l prezinte spectatorilor mai tineri s-ar fi putut alege dintre cele cîteva — foarte caracteristice — care s-au rulat mai de mult la noi și se găsesc la arhivă (*Shadow of a Doubt*, *Suspicious* sau și mai vechiul *39 de trepte*). Minus cîteva minute de enigmă dezlegată plat, *Femeia dispărută* e dintre cele mai slăbuțe filme ale lui Hitchcock. Umorul e greoi, iar țara și limba imaginare creează o atmosferă de operetă.

Alte titluri se referă la o problemă mai largă, la modul de selecție a filmelor foarte vechi, mai ales a celor mute. *Cinemateca* nu e echivalentul unei biblioteci. Selectivitatea e mai necesară

decît în cazul unui muzeu care alătură un număr de obiecte de ordinul miilor. În cazul spectacolelor cinematice, raportul e de un titlu ales din cîteva sute posibile. Dar față de alte arte, problema capătă date speciale, datorită tributului pe care filmul îl plătește tehnicii.

Rolul tehnicii în arta care s-a ivit ca un joc tehnic se face simțit pe toate planurile. Pondere estetică a tehnicii e variabilă în diferitele arte. E minimă în literatură, unde se manifestă în special în etapa receptării și difuzării (difuzare prin manuscrise copiate luni și ani, prin tipar, astăzi prin radio și televiziune). Este mai însemnată în muzică unde prin modificări și creări de instrumente transformă limbajul și e covârșitoare în film. Raporturile acestea atît de strînse cu tehnica sînt cu două

simplicu nu-s capabili să facă ceva decît în doi. Și ca să se arate mai bine această calitate, care este mai exact o infirmitate, sau în tot cazul o fatalitate, un comic blestem, ei ni-s arătați conlucrînd, involuntar, nu la descurcarea unor situații, ci la o infernală încurcare a lucrurilor. În această privință, ei sînt inimitabili, în trecut și probabil în viitor. Sînt unici. Unici... în doi.

#### ȘEICUL ALB

Curioasă e cariera lui Fellini. A fost gazetar, desenator, gagman, caricaturist, autor de șanșonete, autor de scheciuri, apoi scenarist și asistent al lui Rossellini, cu care lucrează la Roma oraș deschis, Paîsa, Europa 51 și altele. A colaborat și cu Lattuada. Abia în 1951 devine realizator independent, cu filmul acesta pe care îl prezintă cinematograful acum: Șeicul alb. În această lucrare nu-l vedem, ci îl întrevădem pe Fellini, îl prezintăm. În operele care au urmat, el a pus satiră multă și acerbă, amestecată, în doze variabile, cu dramă. Astfel a făcut în La strada, unde este foarte multă tragedie, în Cabiria, unde este destul de multă. În Dolce vita și Opt și jumătate satira alunecă spre alegorie și drama se ascunde cu discreție. Dozajul cel mai fericit, mai artistic este, după părerea mea, în Il bidone, poate filmul său cel mai perfect. În cel pe care îl vedem acum (și care e prima lui operă personală) elementul dramatic este absent, drama ia un ton de glumă și satira, deși foarte consistentă, alunecă pe panta comediei bufe. Dar și aici îl găsim pe Fellini întreg în arta portretului, în bogăția uluitoare de măști.

În acest film avem ocazia să întîlnim un Sordi într-o primă și mult mai necioplită formă, ceea ce ne face și mai tare să admirăm evoluția ulterioară a subtilului Sordi de acum. Giulietta Masina are un rol episodic, un fel de aperitiv la Cabiria. Este o prostituată plină de haz, cu strîmbături amuzante și originalitate în gesturi. Eroi principali sînt interpretați de doi impecabili actori: Leopoldo Trieste și Brunella BoVo (pe care noi am mai văzut-o în Miracol la Milano).

D. I. SUCHIANU

tășuri. În mai puțin de trei sferturi de secol, filmul a cunoscut cîteva transformări estetice impuse direct de etapele tehnice. Spațiul lui artistic se află în permanentă lărgire. Reversul raportului e o anumită învechire. Tabloul pictat acum cîteva secole vorbește direct privitorului de azi. Procedeele rafinate de restaurare nu-l modifică, îl redescoperă. Schimbarea numărului de imagini pe minut face ca filmul mut să pară la prima vedere desuet. Mișcările, gesturile sînt dezarticulate, caricaturale. Arta actorului pe care o impunea etapa mută implică și ea un coeficient de insistență — variabil după personalitatea interpretului — un abuz de gestulație. Comediile vechi nu suferă de pe urma acestei situații. Ritmul sacadat le favorizează. De la un anumit nivel în jos, dramele capătă însă o tentă parodică.

Pentru spectatorul cit de cit avizat, marile filme rezistă ușor la clipele de adaptare pretinse de limbajul depășit. Filmul nu e efemer decît pentru spectatorul care îl consumă rudimentar, ca pe un sprîț. Dar e mai alterat de vreme.

Aceste condiții impun o severitate mai mare în alegere. Sînt filme care au avut un rol istoric cert, dar suportă astăzi greu vizionarea. E cazul cu Aurora. Cu un alt prilej, în această revistă, D.I. Suchianu a argumentat convingător de ce filmul lui Murnau arată astăzi vechi. Programarea lui într-un cineclub ar fi perfect justificată. La «Prietenii filmului» e discutabilă. Mai discutabilă încă e categoria în care intră Fiul șeicului. Rudolf Valentino n-a fost niciodată o personalitate marcantă, e foarte departe de vitalitatea și de farmecul unui Douglas Fairbanks, de exemplu.

Mitul ce s-a creat în jurul lui pe la 1925 e de domeniul sociologiei filmului, așa cum vor fi pentru spectatorul de la 1990 mitul James Bond și, poate, cel al Brigitte Bardot. Fiul șeicului, rizibil lucrat și mediocru jucat, ar putea interesa, eventual, pe oamenii de cincizeci de ani, care mai păstrează în amintire faima lui Valentino. Asemenea pelicule, anonime prin esența lor, pot retrăi după decenii doar în aluziile ironice și nostalgice ale vreunei antologii de «bărbați fatali».

S-ar cere remediate la Cinematecă și cîteva deficiențe de organizare, deficiențe a căror persistență surprinde: mai ales acelea legate de traduceri. Cred că nu e nevoie de eforturile unui institut de cercetare pentru a se adopta soluția simplă a bandei de magnetofon bine sincronizate. În loc de ezitățile și contra-

sambul cărora (?) oamenii de artă aparținînd noului curent au dat opere cinematografice valoroase — Gustul mîrii), Peter Sellers are avantajul de a aduce pe ecran un comic de o factură cu totul nouă, «aceea a gagurilor, a transformărilor, a metamorfozelor, chiar (acest «chiar» este adorabil!) pe plan psihologic» (Ucigașii de femei). Nu-i vorba, nici prima metodă nu strălucește prin subtilitate sau exactitate, mai ales în cazul filmelor românești (orice criteriu diferențiator fiind aici abolit).

Cei care speră să obțină din aceste programe măcar cîteva informații strict documentare, sînt niște naivi. Cele mai competente fraze sînt de un haos cu totul modern: «În acel an, filmele lui Zeman și ale unui alt autor ceh de filme păreau impregnate de sinceritate» (Cronica unui bufon), sau «Pe atunci, Leslie (Caron — n.n.) se gîndea foarte puțin la cariera ei și foarte mult la ceea ce a lui Peter» (Camera în formă de L). Am citit de cîteva ori respectivele programe, dar n-am reușit să-mi dau seama cine este acel «alt autor ceh de filme» sau pentru care Peter, atît de lipsit de suflet, s-a jertfit actrița Leslie Caron. Dar s-ar putea ca eu să nu fiu bine informat și ca aceste programe să aibă și o «continuare în numărul viitor». În acest caz, îmi cer scuze.

N-aș vrea să închei, fără a menționa încă o sursă de divertisment: pasajele lirice și considerațiile filozofice cu care sînt împănate aceste texte. Citez, fără alte comentarii: «Soarele răsfață întreaga fire cu mîngierea lui aurie, catifelată. Una din acele zile de vară care poartă în ea ceva de vis» (Ziua fericirii); «Și Maria? un poem de măreție sufletească» (Maria); «Indiferent de vîrstă, indiferent de sex, de profesie, indiferent de orice factor exterior, fiecare flintă caută, într-un fel, ceva sau pe cineva care să-i corespundă structurii psihointelectuale» (Climat); «Pînă cînd, un strigăt ca de fiară despica, aidoma unui tăis de oțel văzduhul... E vocea eliberării, a disperării?... Tot ceea ce ne permitem să vă destinăm este că simți STRIGĂTUL cu toată flinta» (Strigătul); «Teoretic, analitic, tu spectator te miri poate că pleci de la Micul pescar plutind parcă pe aripi de beție sufletească (Micul pescar).

Dinu KIVU

sensurile alt de numeroase în cele douăzeci de spectacole săptămînale s-ar putea da astfel o traducere alcătuită cu grijă și rostită cu discreție. În cazul lui Othello, renunțarea la traducere e justificată de respectul pentru textul shakespearian și de presupunerea că acest text e în general cunoscut. Totuși, nu e o soluție.

În ritmul actual al spectacolelor de cinematecă, conferințele nu mai sînt posibile. Informațiile istorice și filmografice, aprecierile critice rîmîn însă necesare. Textele scrise, cite s-au difuzat, au fost bine venite. Ar trebui să fie cit mai complete și să aibă continuitate. Nu s-ar putea crea un caiet al cinematecii mai bogat, cu rubrici diverse de istorie și de inițiere cinematografică?

Silvian IOSIFESCU

Scenariul

și

regia: **ALEKSANDER SCIBOR-RYLSKI**

Imaginea:

**MIECZYSLAW JAHODA**  
**FRANCISZEK KADZIOLKA**

Muzica:

**WOJCIECH KILAR**

Cu: **ZBIGNIEW CYBULSKI, JOANNA SZCZERBIC,**

**TADEUSZ SCHMIDT, ZYGMUNT KESTOWICZ,**

**TERESA SZMIGIELOWNA,**

**LEON NIEMCZYK**



# MÎINE, MEXICUL

O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR POLONEZE

Abonamentele se fac la toate oficiile  
poștale din țară, la factorii poștali  
și difuzorii voluntari din întreprinderi  
și instituții, Exemplarul 5 lei

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scintell” — București

Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu  
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

41.017

nr. 7  
ANUL IV (43)  
revistă lunară  
de cultură  
**ci  
ne  
ma**  
cinematografică

