



nr 9
ANUL IV (45)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică
BUCUREȘTI — SEPTEMBRIE — 1966

ÎNCEPUT DE STAGIUNE

SUMAR

	Pag.
CRONICA	
Steaua fără nume de George Littera.....	1
Colocviu	
Avantaje și dezavantaje de D.J. Suchianu.....	2
Corolar de Mircea Alexandrescu.....	4
PANORAMIC PESTE PLATOURI	
Vama Veche — Cheile Turzii — via București se filmează de Eva Sirbu, Rodica Lipatti, Al. Racoviceanu.....	5
CRONICA CINE-IDEILOR	
Impasurile filmului de anticipație de Ov. S. Crohmdăneanu.....	18
O FIȘĂ PE LUNĂ	
George Constantin de Adina Darian.....	20
CORRESPONDENȚĂ DIN ROMA	
Fellini de Enrico Rossetti.....	21
FESTIVALURI	
Un semifestival: Berlin-vest 1966 de Gideon Bachmann.....	22
Karlovy Vary de Alexandru Sava.....	23
UN FILM PE LUNĂ: Maica Ioana a îngerilor	
Maica Ioana, îngerii și diavolii de Mircea Mureșan.....	24
Ca o partită de Bach de Valerian Sava.....	25
TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV	
Maurice Chevalier, cel mai tânăr dintre cei bătrâni de Jerzy Toeplitz.....	27
CORRESPONDENȚĂ DIN MOSCOVA	
Confesiunea unui poet și a unui artist: De vorbă cu Igor Talankin de Elena Azernikova.....	28
SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL	
Emil Gîrleanu și «cazul» Cetatea Neamțului de B.T. Ripeanu.....	30
CRONICA CINEMATECII	
73 de filme de animație.....	31
Cinemateca în noua stagiune.....	31
CARTEA DE FILM	
Iordan Chimet: «Western»	
Erwin Voiculescu: «Cinematografia japoneză» de Dinu Kivu.....	32
Georges Charensol: «Le cinéma» de Ion Barna.....	32

	Pag.
CRONICA	
Boccaccio ar rămânea la Florența...? (Boccaccio '70).....	I
Dialectica adevărului (Acuzatul nu s-a prezentat) de Romulus Vulpesco	II
O descriere «sui generis» a lumii (Mondo Cane) de Ioan Grigorescu	III
Părinți și copii (Casa noastră) de Călin Căliman.....	IV
Fără veleități, fără ambiții creatoare (Țara fericirii) de Alice Mănoiu..	V
25 ore de zbor, 3 ore de film (Acei oameni minunați în mașinile lor zburătoare) de Mircea Vlad.....	V
Cinematograful de gang (Dragostea învinge).....	V
CONTRACRONICA	
Cura de memorizare de Radu Cosașu.....	VI
TELECRONICA	
Mutații cantitative de Valentin Silvestru.....	VII

FILMUL PE GLOB, INFORMAȚII, MERIDIANE, SECVENȚE

Septembrie inaugurează noua stagiune de filme românești.

Deși profilul de ansamblu al viitoarei stagiuni rămâne imprevizibil — cele mai multe filme aflându-se încă pe șantier — câteva dintre premiere au fost precedate de prezentarea filmelor la Festivalul de la Mamaia: **Vremea zăpezilor** de Gheorghe Naghi, **Faust XX** de Ion Popescu Gopo, coproducția româno-sovietică **Tunelul**, în regia lui Francisc Munteanu și — în afară de concurs — coproducția româno-franceză **Steaua fără nume** de Henri Colpi, care deschide noua stagiune.

După o primă confruntare cu publicul de specialitate și cu juriul festivalului național, realizările Studioului București se prezintă la «rampă», în fața marelui număr de spectatori care întinpină totdeauna cu interes filmele românești și în același timp cu o exigență din ce în ce mai manifestă. La rîndul ei, critica — devenită în ultimii ani o prezență mai activă și mai calificată în câmpul cinematografiei noastre — e dornică



Mona (Marina Vlady) și Grig (Cristea Avram) s-au reîntîlnit. Viața lor convențională, searbădă a fost însă, măcar pentru un timp, tulburată.

să stimuleze pe marginea noilor filme discuții de interes mai larg, să sesizeze direcții fertile de preocupări, să aprecieze sintetic drumul parcurs, să raporteze filmele românești la marile valori ale culturii naționale și ale cinematografiei contemporane.

Nici spectatorii, nici critica nu se vor mulțumi să remarce realizarea unui nou «prim film românesc» în cutare gen sau zonă tematică și nici nu se vor declara satisfăcuți semnalînd cite un nou «pas înainte», cite o nouă promisiune, o bună intenție sau «o probă certă de sensibilitate». Cinematografia noastră a realizat un număr destul de mare de «filme de prestigiu» pentru ca acum să ne putem aștepta la mai mult, la opere împlinite, care să nu solicite îngăduința spectatorilor și nici jumătățile de măsură sau formulele convenționale ale cronicilor de serviciu.

De altfel disponibilitățile de îngăduință sînt într-o simptomatice descreștere, invers proporțională cu sporirea succeselor durabile din toate sectoarele vieții noastre materiale și spirituale.



Franguignon (FLORIN PIERIC), Pastagnac (JEAN LORIN FLORESCU) Sylvio (ȘERBAN CANTACUZINO), trei dintre «cei șapte» eroi ai filmului pe care îl realizează în țara noastră regizorul francez BERNARD BORDERIE. Vedeta feminină este MARILU TOLO (Carlotta).



CATHERINE SPAAK, actrița pe care am avut prilejul s-o vedem în filmul italian **Depășirea**

Coperta I: Foto A. MIHAILOPOL
Coperta IV: Foto UNITALIA



Între pereții unei locuințe modeste se petrece despărțirea dintre lumea lui Grig (Cristea Avram) și cea a lui Miroiu (Claude Rich), Udrea (Vasiliu-Birlic) și domnișoara Cucu (Eugenia Popovici).

Steaua fără nume

Cu *Steaua fără nume* Henri Colpi pornise într-o expediție pasionantă. Primejdiiile pe care le întâmpina transpoziția, aici poate mai mari decât cele obișnuite, puneau la grea încercare aptitudinea cineastului de a se mișca în spațiul unei alte sensibilități, într-un alt univers. Colpi s-a apropiat de piesa lui Sebastian cu respect, cu o atenție binevenită, cu un soi de prudență sfioasă chiar. Lesne de înțeles, dacă ne gândim la timbrul particular al textului, la parfumul și frumusețile lui subterane. În ciuda cusurilor, filmul propune o lectură atentă a piesei, îi descifrează uneori cu exactitate și ascuțite sensurile principale.

Colpi a văzut în Miroiu mai ales un visător pur, mistuit de pasiunea pentru infinitul înstelat — tărâm simbolic al fericirii, loc al retragerii din fața existenței cotidiene. E bine prins acest dor stăruitor de astre, trădat până și în gesturile mărunte ale personajului, poezia suavă a visării, sensibilitatea la vis pe care o aduce eroul și încearcă zadarnic să o recunoască în lumea din jur. E bine prins jocul între înfățișarea ștearsă, comună, între aerul dezarmat, înduioșător al personajului și marea lui ierară interioră. Despre stelele negre ale lui Her-

schel, despre astrul pe care l-a descoperit, Miroiu vorbește cu o aprindere care o înspăimântă puțin pe Mona, ființă terestră, și care îi dă nu știu ce scinteie de halucinat. Patima cerului stăpânește răvășitoare lumea profesorului, structură candidă, incompatibilă cu trivialitatea celorlanți, singurătatea lui ascunsă printre cărți și planete. Subtil gândită, relația personajului cu obiectul îl mărturisește pe Miroiu în ipostaze diverse. Cartea de astronomie devine în film aproape un semn simbolic, un fel de emblema a eroului, figurează o întreagă diagramă a stărilor sufletești. În gară, Miroiu o așteaptă cu febrilitatea așteptării de ani întregi, o primește transfigurat de emoție, o ține în mîni cu infinită tandrețe și gingășie, o răsfoiește nerăbdător, temându-se, sperînd din nou, bucurîndu-se, o cercetează vreme îndelungată (e o fină intuiție în suita fondu-urilor care înținesc parcă alunecarea timpului). Apărîndu-și cartea, în fața domnișoarei Cucu, de ochii străini și indiscreți ai tirgului, Miroiu își apără de fapt insula pură a aspirațiilor intime, refuzul de a ceda mediocrității, dreptul la căutare spirituală. Pentru o clipă, Mona aduce în existența profesorului speranța amețitoare a împlinirii. În gară, Miroiu e fascinat într-altă de ivirea femeii încltă uită de hărțile lui cerești. Mai târziu, gestul hieratic cu care îi întinde cartea, gest de îndrăgostit, are o poezie delicată și sensuri latente — Mona poate intra într-un univers plin acum închis altora. Cînd pleacă, femeia

◀ Mona (Marina Vlady) și profesorul Miroiu (Claude Rich) străbătînd, la lumina palidă a felinarelor, tirgul de provincie.



găsește un gest de despărțire dureros și tulburător: mîngie încet cartea. Drama lui Miroiu, de o tristețe amară și cenzurată, capătă însă în filmul lui Colpi estompări. Momentele dinspre sfîrșit, încărcate cu pauze (prea apăsate), cu un ritm lent (de fapt lungimi), cu intrările și ieșirile personajelor ca în scenă, cu o tensiune înconștientă nu pot comunica durerea adîncă a eroului. Ar fi trebuit poate discreția și puterea de sugestie a ultimelor imagini cînd Miroiu, mineralizat parcă, privește colbul ridicat de mașină pe drum risipindu-se tragic ca un miraj.

Jocul erorilor și justetei acestui film se observă în desenul celorlalte personaje. Cu o înfățișare mai degrabă de copist din Gogol decît de boem, cum zice dramaturgul, Udrea duce cu sine aceeași povară a imposibilității realizării. Se părea o clipă că autorii au fost sensibili la poezia gravă pe care o are profesorul de muzică însă, brusc, personajul e supus deriziunii, descalificării, dezvăluie subit o crasă mediocritate cînd începe să povestească, încîntat, excitat, despre «îngerul blond Dolores del Rio»... Udrea poate fi ridicol, jalnic nicidecum. Necunoscuta din gară, răătăcită din altă lume, trebuie să fie un «animal de lux», și este, capricios, cochet, cu gesturi în care

Atent la sugestiile textului, dezvoltîndu-le, Colpi a izbutit cîteva bune momente de atmosferă. Orașelul lui Miroiu are o existență încremenită, inertă, compusă din birfe în piața publică, lingă monument, unde se salută reverențios notabilitățile (femeile pălăvrăgînd sînt montate ironic alături de soborul gîștelor din gară), din indiscreții nenumărate și unanime, din metamorfoze bufone ale știrilor, din descinderi agresive în meez de noapte ale apărătoarelor moralei, din veghe neobosită în dosul terestrelor, ia gară și la intrarea cinematografului comunal, locurile de dezmăt. Străzile sînt moarte, trecătorii puțini, timpul se scurge monoton. Trecerea trenurilor dinspre Sinaia, cartea costisitoare pe care și-o procură un profesor de la liceu, semnarea unui cec, silueta unei femei necunoscute și elegante apărută dimineața în cerdacul unei case, toate produc uluială și capătă proporțiile unui adevărat eveniment cosmic. Mai puțin sufocantă și mai puțin dureroasă decît ar fi trebuit să fie, urbea trăiește în fața semnelor primite din afara un soi de nostalgie. La trecerea fulgerătoare a automobilului, oamenii privesc avari, surescîtați, fascinați de geamurile lui care rămîn oarbe și indifereente. O umbră de tristețe, tipică literaturii lui Sebastian, se lasă peste această

și Marcel Anghelescu vorbesc, se mișcă teatral, pedalează pe replică, îngroașă poanta.) Acțiunea filmului se desfășoară mai tot timpul în două ambianțe — gara și casa lui Miroiu, casa cu încăperi multe și confortabile, cu un fel de grădină exotică cu havuz, imaginată de Oroveanu — și rareori se încearcă eliberarea spațiului de sub convențiile scenei: ulița pe care locuiește profesorul, străzile Sinaiei pe care aleargă mașina lui Grig par lipite, formale, pentru că nu joacă îndeajuns. Sigur, nu se poate reproșa realizatorului puținătatea ambianțelor. Bresson și-a claustrat aparatul între patru pereți, însă decupajul din *Un condamnat la moarte a evadat* atingea o artă supremă. Surprinzător, la Colpi expresia cinematografică e de data aceasta inegală, cînd ternă, atonă, înapăt să șteargă amintirea piesei (și de aici provine senzația de amorf pe care o lasă filmul în cîteva rînduri), cînd densă și revelatoare. Există în film, din acest punct de vedere, episoade remarcabile și dau un singur exemplu: mersul nocturn prin tîrg al celor doi eroi. Piața pustie cu pata lăptoasă a felinarului, cu pavajul lucind, stîns și misterios, ca în imaginile lui Carné, zgomotele domestice ale nopții, un scîncet de copil, lătratul unui cîine, pașii depovărați parcă de

COLOCVIU

AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE

Piesa lui Sebastian este una din operele literare cele mai originale din epoca dintre cele două războaie. Asta pentru un eventual ecranizator este un avantaj dar și un inconvenient. Avantaj, pentru că e așa de frumoasă piesa, încît rezultatul nu poate fi un film prost.

Calitatea artistică a piesei este însă și un inconvenient pentru eventualul ecranizator. Operele literare foarte valoroase cer un oarecare respect. În principiu, un cineast are voie să schimbe cum vrea romanul, drama, comedia pe care le ecranizează. Atunci însă cînd e vorba de o operă pe care publicul a hotărît să o socotească un giuvaer al literaturii fărăi sale, prefacerea prea violentă doare, chiar dacă rezultatul acestei prefaceri este o operă în ea însăși foarte bună (ceea ce poate că nu este cazul aici).

Interpreții principali sînt excelenți. Claude Rich traduce cu fidelitate intențiile autorului. Iar Marina Vlady joacă atît de bine, încît ne apucă o cavalearească nevoie de a-i sări în ajutor atunci cînd scenariul și regia o obligă să facă lucruri ridicole, ca de pildă să-și moaie picioarele goale în flîntina parcului casei profesorului, cu gesturi cochete de nimfă fugărită, pentru ca imediat după asta să-i tragă un Antrastanz circular, cu, drept voaluri, macatul de pe patul holteiului.

Personajul profesorului nostru este de o nespusă delicatețe. Foarte rar se întîmplă ca un om să aibă atîta simplitate sufletească într-un suflet totuși atît de complex. Puritatea e la fel de contagioasă ca și murdăria. Nobletea morală fascinează pe oamenii cei mai stricați (poate pe ei mai ales, poate tocmai fiindcă sînt stricați). Sebastian a descris magistral această putere de seducție cînd a făcut-o pe eroină, o femeie sofisticată și dezorientată, să spună de trei ori același cuvînt, cuvînt prin care ea îl definea pe profesorul nostru mai bine decît orice analiză savantă. Este vorba de adjectivul «drăguț». În cursul aceleiași scene, ea repetă, fermecată și înduioșată, repetă insistînd aceeași frază: «ești foarte drăguț». Cuvînt greu de tradus în altă limbă, căci în românește înseamnă o mulțime de lucruri: înseamnă copil; pur și tandru ca un copil; înseamnă amabil, gentil, îndatoritor; înseamnă generos; înseamnă nostim, ba chiar și înduioșător de caraghiios, înseamnă dezarmat în viață, înseamnă mai ales bun și vrednic de a fi iubit, de a fi admirat, de a fi dezmierdat. Fraza «ești foarte drăguț», care aici contrastează cu sensul ei de toate zilele, sensul de «merci, sînteți



Momentul de revelație lirică al filmului: privirile Monei și cele ale lui Marin Miroiu mărturisesc dragostea.

s-a întipărit dezabuzarea, obișnuit să poruncească și să fie ascultat. Necunoscuta trebuia să devină Mona. Miracolul, pentru noi nu se întîmplă. Episodul-cheie se consumă fără fior, fără fascinația unei clipe unice, convențional, foarte convențional, în mijlocul unei grădini cu vegetație luxuriantă și dulce clar de lună. Doar melodia simplă a lui Georges Delerue are lirismul cuvenit. Colpi a încercat să figureze printr-un dans starea lăuntrică a eroinei: dimineața după noaptea de dragoste, Mona contemplă pomii proaspeți și albi de soare ai grădinii, își moaie voluptuos piciorul în apa fîntîni, se leagănă cu o lentoare (care se dorește) senzuală apoi își mișcă părul frenetic. Putea fi un pasaj de mare frumusețe. Poezia la care aspira să ajungă secevența e contrafacută, impresia e de artificios, grația actriței apare trudnică. Mi-am amintit acea pagină antologică din *Aventura*, coregrafia liliată a Clăudiei într-o cameră de hotel sordid.

lume cenușie.

Ar mai fi de spus că *Steaua fără nume* suferă de teatralism, păcat evident. Păstrîndu-se aproape întocmai construcția subiectului, compoziția, se recunoaște în film tehnica autorului de teatru (și Sebastian își cunoștea meșteșugul ca puțini alții), se simt distinct scenele piesei, tiparele lor rigide care împiedică fluxul narației cinematografice. Lăsînd dialogurile neatînte, cu puține excepții, Mirodan și Colpi au uitat că pe ecran teatralitatea lor poate fi uneori stîngheritoare. Unii actori aduc în film, nepotrivit, deprinderi și ticuri de pe scenă. (Dacă Rich, un actor care știe să joace cu finețe nuanțele, ne înfățișează un Miroiu sensibil și plin de farmec, dacă Marina Vlady are frumusețea și distincția Monei, dacă Eugenia Popovici face o compoziție interesantă, cu un frumos moment de tristețe la sfîrșit, și Cristea Avram, neavînd totuși datele rolului, una corectă, Vasiliu-Birlic

legile gravitației, care sparg o liniște patriarhală, silueta luminiscentă a Monei în întuneric rămîn fixate în memorie într-un pasaj de mare puritate lirică.

Dacă piesa lui Sebastian își aștepta cineastul, aștepta, sînt încredințat, unul de finețe și sensibilitatea lui Colpi. Colpi arătase în *O altă de îndelungată absență* un simț ascuțit al analizei psihologice, o înclinație spre lirism, o artă rafinată a subtextului care puneau destul de ecranizării sub o zodie fericită. Sînt în *Steaua fără nume* cîteva întîmperi acute ale erorilor, ale atmoferelor, sînt momente în care putem desluși semnătura lui Colpi. Inegalitățile, însă, își spun cuvîntul. Însoțind deconcertant lucrurile bune cu cele neizbutite, schimbînd pe neașteptate subtilitatea cu platitudinea, filmul ne dă melancolia așteptărilor împlinite numai pe jumătate.

George LITTERA



Marina Vlady, o Monă grațioasă care trăiește cu multă sensibilitate scena împlinirii sufletești.

foarte amabil», pentru a ne aduce la cunoștință că o femeie ușuratică, seacă, o femeie parazit, s-a aflat deodată în fața celui mai minunat lucru din lume: un suflet curat, și că este fascinat de magnifica ei descoperire, această frază nu figurează în film, sau mai exact este spusă numai o dată, și în cu totul alte împrejurări. Căci Mona din film spune: «ești foarte dragut», nu în scena cea mare, în scena fascinației și a «schimbării la față»; nu în scena în care se produce minunea, revoluția sufletească în concepția acestei femei pierdute care brusc înțelege seriozitatea vieții și frumusețea morală. Nu atunci găsim aceste cuvinte în gura Monei, ci a doua zi, după o noapte de dragoste, ca un corolar al vorbelor «draguțe» spuse în acest răstimp.

O altă fermecătoare subtilitate din piesă este contrastul între strîmtoarea cămăruței mobilate a profesorului din provincie și imensitatea nemărginită a adevăratului său «spațiu locativ». Căci Miroiu locuiește în vastul orizont al întinderilor astrale, ele însele simbol al altei largimi de zări, largimea în idei și sentimente, nealterată de atmosfera meschină, burgheză, provincială din jurul său.

Colpi a avut și aici idei. În loc de mansonardă cu o ferăstruică proiectată pe Ursă

Mare, avem o vastă casă boierească, cu peron, cu parc, cu piscină, cu spații încăpătoare. Desigur, casa e cam părăginită, iar parcul conține bălării. Dar asta arată doar că boierul, proprietar al acelei case, e scăpătat, ceea ce ne este perfect egal. Dar nu ne este de loc egal că nu s-a ținut seama de o idee a lui Sebastian, anume contrastul emoționant între exiguitatea chiliei de anahoret și universul nesfârșit al gînditorului. Un infinit care se află deopotrivă dincolo de fereastră și dincoace de gîndurile personajului. Sebastian avusese aici o idee spațială, o idee vizuală extrem de cinematografică. De ce oare a fost ea eliminată?

Un personaj important în piesă a fost foarte schimbat în film. Este domnișoara Cucu, profesoara rea, «scorpie», insuportabilă fiindcă e acrită, acrită fiindcă e «refulată». Autorii au avut în ultimii ani ocazia să vadă, grație regizorului american Huston, cum ar fi putut să arate domnișoara Cucu. Arată ca Miss Fellowes pe care publicul român a văzut-o în admirabilul film *Noaptea Iguanei*. Miss Fellowes este uscată, casantă, scrisnă, dură, dar pentru Dumnezeu, nu e mahalașioasă, ci, dimpotrivă, preocupată de distincție. Domnișoara Cucu din *Steaua fără nume* în loc să fie schematică și scheletică, distinsă și casantă, este o

țată guralivă, planturoasă și cicălitoare. Asta anulează între altele și teribila scenă din piesă cînd domnișoara Cucu se prăbușește, capituilează, se umanizează, își iscălește propria ei sentință de condamnare. O refulare de o viață întreagă, sfîrșită cu o explozie de adevăr distrugător. În schimb, cînd profesoara cea din film, tam-nesam devine fată de treabă, spectatorul încearcă o neplăcută impresie de hodoronc-tronc.

Domnișoara Cucu (cea din piesă) vede ceva necurat, suspect, necinstit, poate chiar criminal în faptul că Miroiu a plătit 22 de mii de lei pe o carte. Este la ea nevoia morbidă de a bănuși cele mai extraordinare infamii ori de cîte ori aproapele face un lucru ceva mai ieșit din comun. Asta fusese ideea. Idee care în film a fost făcută praf. A fost ca să zic așa distrusă prin înfrumusețare, mai exact printr-o neapărată dorință de înfrumusețare. Chestia cu cartea de 22 de mii lei este, în film, tratată în «montaj nervos», vestea mergînd rapid din gură-n gură: «ai auzit? 25 de mii de lei!»; «închipe-ți! 30 de mii de lei pe o carte!» Sebastian ne zugrăvise o monstruoasă tendință de a incrimina cu ușurință. Cineștii noștri ne zugrăvesc arhibanală deformare și exagerare a unei vesti cînd zboară din gură-n gură. Că această problemă a

colportări nu ne interesează, n-ar fi cusurul cel mai mare. Nenorocirea e că gîndul autorului e mutat pe altă șină, într-o direcție străină de poveste. Sebastian voia să arate că tirgul, lumea, întregul oraș, toți locuitorii vedeau în fața profesorului o extravaganță care nu-i surprindea prea mult (toată lumea considera pe profesor ca un visător, ca un utopic). Singur domnișoara Cucu era dispusă să-l considere ca un criminal, capabil de lucruri monstruoase, luminos dezvăluit grație misterului cărții de 22 mii de lei. Autorii filmului au inovat în sensul că locuitorii orașelului gîndesc la fel cu domnișoara Cucu, numai că mai exagerat...

O observație, înainte de a termina. I s-a întîmplat lui Sebastian să scrie o piesă mai slabă decît filmul care avea să fie tras dintr-însa. Este «Ultima oră», ecranizată de Sorana Coroamă și regizată de Boroș. Am explicat atunci (cu dovezi, bineînțeles) de ce ecranizatorii au avut dreptate să schimbe unele lucruri. Dar fuseseră schimbări în sensul ideii din piesa originală; Sebastian deviasse de la propriile lui intenții. Sorana Coroamă aducea ideile înapoi pe făgașul autorului

COROLAR

Cu *Steaua fără nume* a lui Colpi cinematografia noastră mai face o experiență pe care nu ne grăbim s-o calificăm. E bine să-i reținem însă datele cit mai exacte, dacă ar fi și numai pentru câștigul teoretic pe care l-am realiza. Cronicarii noștri au analizat filmul lui Colpi cu pasiunea pentru adevărul artistic și cu circumspecția unor critici îndrăgostiți de o superioară artă cinematografică la noi.

În linii mari și în ciuda deosebirilor de ton sau stilistice în argumentare, constatările lor se întindesc și atunci când deslușesc calitățile cineastului Colpi (o anume sensibilitate și discreție în fața operei literare ca și un atașament foarte evident față de ideile autorului a cărui operă își propune să o transpună cinematografic) ca și atunci când constată șovăiala regizorului în aflarea unei expresii cinematografice a piesei lui Sebastian, ca și o imprecizie în analizarea și caracterizarea personajelor, a raporturilor dintre ele precum și a raportului lor cu lumea înconjurătoare.

La o conferință de presă ținută în ajunul începerii filmărilor, Colpi își mărturisea intenția de a afla în lucrarea lui Sebastian prilejul de a demonstra universalitatea observațiilor autorului român, datele universale ale conflictului purtat de eroii lui Sebastian, atât de Miroiu cu năzuințele și puritatea lui, cit și de Mona cu secătuirea ei interioară și

cu derizoria ei existență. Cred însă că regizorul a fost sedus doar de tipologia eroilor sebastianieni și nu a mers ceva mai departe, spre a desluși de pildă în aparent paradoxala apropiere dintre Mona și Miroiu dialectica opoziție dintre ei, dintre modurile lor de a concepe existența, de a desluși, în definitiv, opoziția dintre lumile lor (aspect care conferă lucrării lui Sebastian o dimensiune filozofică, în timp ce a prelua numai aspectul anecdotar ar face ca *Steaua fără nume* să rămână un simplu divertisment lirico-sentimental).

Colpi are în mod vădit un mare atașament pentru Sebastian — lucru ce se vede în grija cu care caută să pună în valoare, dincolo de fabulația lucrării, o anume amărăciune pe care autorul o trece și eroului său Miroiu, ca și o nostalgie ce-i străbate opera. Fidelitatea față de piesă prezintă însă două aspecte: unul pozitiv pe care l-am menționat și altul mai puțin favorabil încercării făcute de Colpi de a transfera o foarte caracteristică literatură de teatru în film.

Pe bună dreptate menționau autorii intervențiilor de mai sus că în filmul *Steaua fără nume* se fac simțite structuri străine filmului, că se manifestă teatralism. Am sentimentul că filmul lui Colpi n-a izbutit decât într-o foarte mică măsură să aște expresia cinematografică a *Stelei fără nume*. S-a făcut în schimb o

operație care a dat naștere unui hibrid: au fost lăsate de-o parte o seamă de momente care contribuiau la crearea atmosferei, ajutau la caracterizarea mai bună a personajelor, la cunoașterea lor mai adâncă de către spectator, contribuiau la motivarea unor atitudini, stări de spirit etc., toate acestea fiind făcute din dorința de a esențializa conflictul dramatic. Nu cred însă că s-a realizat o sinteză, o concentrare a datelor dramatice, ci doar o amputare. Pe de altă parte aportul considerat a fi cinematografic a constatat dintr-o seamă de extinderi cu caracter mai mult ilustrativ, lipsite de dramatism, care au în schimb darul de a se interpune autenticelor momente dramatice curmându-le fluiditatea.

Mai cred că pentru a avea sorți de a găsi expresia cinematografică a unei lucrări dintre cele mai specific teatrale cum este *Steaua fără nume*, cunoașterea întregii opere a autorului, a universului lui de idei și sentimente și apoi efortul de a traduce toată această arie de spiritualitate într-o expresie care să țină seama de legile altei arte, a filmului, ar fi putut eventual asigura sorți de izbândă (oricât știm cu toții că acest transfer dintr-o artă în alta — fie ea și atât de apropiată cum este teatrul de film, nu a prea dus la multe reușite). Și avea dreptate D.I. Suchianu atunci când apărind piesa de teatru, dar nefiind împotriva aducerii ei

pe peliculă, pretindea în schimbul oricărei libertăți acordate realizatorului de film ca opera rezultată să se afle cel puțin la nivelul originalului.

La o analiză cit de cit exigentă se poate vedea că din dorința mărturisită de regizor de a afla datele universal valabile ale lucrării au fost sacrificate o seamă de aspecte particulare ale ei (date care o condiționau de medii și de epoca în care a apărut ea și pe care le înfățișează) și că în loc ca această intenție de a da conflictului o largă valabilitate spațială tocmai prin ceea ce piesa are ca specific pe meridianul și la vremea ei, în loc deci să se raporteze particularul la general, s-au păstrat, dimpotrivă, unele elemente vagi de conflict care ar putea fi întâlnite în multe lucrări similare din alte literaturi.

Pe de altă parte, dinamismul interior al lucrării izvorăște dintr-o serie de antagonisme, de contrasensuri, din ale căror puncte de contact se nasc momentele dramatice ale *Stelei fără nume*. Aceste momente sînt tot atâtea confruntări și prilejuri de revelații pentru eroi și pentru lumile lor respective. În fiecare din aceste momente se produc transformări în conștiința personajelor dar din păcate contrapunctica urmărire a evoluției lor nu este nici ea prea stăruitor făcută, căci între Miroiu și Mona se produce nu o revelație reciprocă ci doar o mică surpriză activă, pe un plan mărunț, de aceeași factură cu surpriza pe care ți-o produce diferența dintre fațada casei lui Miroiu și curtea interioară a acesteia, în care dansează Mona (într-o scenă destul de acid descrisă în materialele de mai sus). În timp ce în piesă Miroiu deschide o fereastră către un univers nemărginit, de spiritualitate și năzuințe, filmul deschide o ușă de verandă spre o grădină de operetă, cu bazin și amorași, cu iederă ce se cațără pe ziduri. Contrastul dintre mediul real și nesfârșitele aspirații ale lui Miroiu este astfel deviat spre prozaic. Cadrul spiritual nefiind astfel prea bine fixat se produce o ciudată senzație și în ce-i privește și pe eroii filmului. Lipsit de acest vast orizont intelectual și plasat în schimb într-o ambianță de provincial scăpat, Miroiu pare depeizat; Mona care în piesă cunoaște o mare revelație descoperind în sine ascuns și aproape atrofiat un sentiment de puritate și o dorință de schimbare, pentru a continua apoi drumul său inexorabil spre lumea ei, în film pare că nu cunoaște nici o revelație, nici cu Miroiu și nici cu sine însăși, ci doar o aventură cu iz rustic. Dar cu toată scenografia scrupuloasă, nici ceilalți eroi ai piesei nu par să se simtă mai «ca la ei acasă» nu din pricina cadrului ci, în mod paradoxal, a filmului. Pentru că toate celelalte personaje încearcă să se simtă la largul lor... ca pe scenă.

Unele voci susțin că muzica ar fi foarte bună (ea aparține de altfel unui reputat compozitor de muzică de film). Cred că și aici se produce însă o nepotrivire: ea ar fi bună pentru piesă dar nu funcționează în acest film.

Și iată cum pe scurt, și pe lângă alte opinii, ajungem și noi să constatăm că încercarea de a sumariza experiența făcută de Colpi scoate o dată mai mult în evidență uriașa dificultate de a transfera o operă din cîmpul artei sale într-o altă modalitate artistică, ambele avîndu-și și respectîndu-și cu strictețe legile.

Grig și Mona nu-și cer explicații, se privesc doar.



Mircea ALEXANDRESCU

PANORAMIC

PESTE
PLATOURI

Așa arăta din afară, ca-
drul pe care l-a tras
Manole Marcus în
curtea bisericii din Li-
manu.



Vara a fost pînă la capăt generoasă. N-a plouat peste **Daci**. Nici la Dunăre, nici la munte, nici pe unde s-au mai aflat. N-a plouat peste **Diminețile unui băiat cuminte**. A plouat cînd a trebuit peste **Golgota**. Soarele a strălucit frumos și cuminte pentru **Șapte bărbați și o femeie** care se aflau la Cheile Turzii în vale, și a intrat în nori pentru **Golgota**, aflată un pic mai sus. E adevărat că uneori i s-a întîmplat să se încurce între cele două echipe aflate mult prea aproape una de cealaltă și atunci, Borderie aștepta în vale soarele care era sus la Drăgan, lui Drăgan trebuindu-i neapărat nori, dacă nu chiar ploaie. Dar și atunci, și atunci chiar, la o privire sau o vorbă mai apăsată, soarele și-a revenit și totul a mers ca pe roate.

Asta s-a întîmplat în vară, cînd Elisabeta Bostan, pe tăcute, ca de obicei, a început și a terminat repede pe malul lacului Șnagov filmările la **Năică și barza**. În vară, cînd Jean Marais trece ca o cometă prin București, în drum spre Cluj și Cheile Turzii, unde regizorul francez Borderie și regizorul român Plitt Popescu începeau filmările la **Șapte bărbați și o femeie**. În vară, cînd asfaltul Capitalei se topește tandru sub tocuri, cînd toată lumea visează munți de înghețată «Polara», susur de izvoare și sorturi «Dorobanțul», în vară deci, Manole Marcus la Vama Veche, Savel Stîpoul la Tuzla, și Lucian Bratu pe Mărășești colț cu Magistrala Nord-Sud, făceau să treacă prin aparatele de filmat primii metri



Tekir trebuia să fie, după spusele regizorului, un bărbat lipsit de farmec. Ceea ce pentru Mircea Bașta va fi destul de complicat.

Vama-Veche- CheileTurzii- via București se

FILMEAZĂ



În Sorin Postelnicu, Manole Marcus și-a găsit un Dionis care îndeplinește condițiile personajului plus una: seamănă cu Cristea Avram — în film, presupusul său tată.

de peliculă nevinovată încă din **Zodia fecioarei**, **Ultima noapte a copilăriei** și **Această fată fermecătoare**. Primii metri de celuloid care numai mulțumită bunului Dumnezeu și tehnicii moderne nu se topeau și nu curgeau ca alvița pe la încheieturile aparatului de filmat. Pentru că anul ăsta, vara și-a adus aminte subit că este anotimpul cald al anului.

CE FERICIRE SĂ FILMEZI LA MARE!

ZODIA FECIOAREI, se realizează în întregime la Vama Veche, cel mai de sud punct al litoralului. Un sat cu case puține și mici, acoperite de naibă, cu garduri de piatră gălbuie lucrată de apa mării, un sat cu lumină crudă, care albește tot: casele, gardurile, pământul. Pământul ars al Dobrogei de care vorbea Manole Marcus, nu stă decît să fie descoperit. Aici, la Vama Veche, Ion Oroveanu a ridicat o casă — casa eroilor principali — aici a găsit o curte cu oile ei, cu măgarul și cu gardul ei de piatră, într-o armonie de bejuri și griuri parcă făcută de mîna omului (mîna omului a intervenit doar la pereții pe care Oroveanu a pus să fie vopsiți într-un alb-gri). Aici s-a creat decorul unui Bufet cu mesele în curte, cu fețe de masă colorate ca nalbele și ca nisipul. Aici se pregătea o foarte frumoasă filmare cu Cristea Avram, Mircea Bașta, cu Sorin Postelnicu și cu Jorj Voicu; aici i s-au făcut probe de machiaj Ioanei Bulcă, venită cu mult înaintea filmărilor pentru ca să prindă culoarea femeilor de pescari, aici, în sfîrșit, pe malul mării chiar, Oroveanu ridică o lîstie în miniatură, aici urmau să se întîmple foarte multe lucruri frumoase și interesante, dar în zilele în care ne-am aflat noi se filma la Limanu. La 5 kilometri de mare, în curtea unei biserici. Eroii scenei erau Mihai Pălădescu în rolul unui preot, Jana Gore, soția preotului, doi copii și o femeie

bătrînă din sat, pe care Manole Marcus nu putea s-o convingă nici în ruptul capului să nu-și mai rostească replica în poziție de soldat disciplinat scos la raport.

Curtea are și pomi, dar la umbră stau numai privitorii. Echipa e la soare și cu ajutorul lui și al reflectoarelor care nu dau din păcate numai lumină ci și căldură, toată lumea simte din plin arșița pămîntului dobrogean. Preotul și preoteasa și copiii lor stau la masă și mănîncă raci. Bătrîna vine să-l anunțe că sora lui, Sabina, dorește să-i vorbească. Preotul schimbă două replici cu soția sa și se ridică să plece. Preoteasa temperează cu o palmă maternă pofta de raci a băiatului ei. Bătrîna revine în cadru și-i șoptește ceva la ureche preotesei care ascultă atent. Un cadru ușor fără probleme mari. Pe ecran va dura — poate — un minut. De filmat s-a filmat două ore. Două ore, Jana Gore, Mihai Pălădescu, cei doi copii și bătrîna și-au jucat rolurile lor sub lumina soarelui dobrogean ajutat de reflectoarele bucureștene...

Sandu Întorsureanu, operatorul filmului, își protejează aparatul de filmat cu o umbrelă neagră. Pe masă farfuria cu raci strălucește roșie în soare. «Da' ia și mănîncă Arghire, că ți se apleacă» — spune pentru a șaptea oară Jana Gore. Și Arghir-Pălădescu, cu haina preotească închisă — că nu-i frumos să stea deschisă — cu barba de la recuzită, se reasează la masă... Manole Marcus vrea să audă liniștea. Altfel nu se filmează. În fundul curții biserica, o minunată construcție veche, se înalță albă și promițătoare de răcoare. Bătrîna femeie care se oprește de fiecare dată ca un oștean disciplinat la raport, e îmbrăcată în negru din cap pînă în picioare. Deci, femeia în negru, pîrintele în gri, racii roșii de pe masă, fundalul alb al peretelui. Pe peliculă asta trebuie să va «da» foarte frumos. De partea cealaltă a baricadel, mașiniștii, operatorul, asistenții, Manole Marcus și toți cîți ne mai aflăm de față, strălucim în soare ca bujiile unei mașini bine întreținute. Ce fericire să filmezi la mare! Și totuși, cînd se termină filmarea, după ce parcurgem cei trei kilometri care ne despart de ea, marea este din nou pe aproape, briza ne limpește un pic cutia în care ne păstrăm inteligența și simțim în stare să vorbim despre film cu pasiune și de ce, de ce nu, cu căldură.

MANOLE MARCUS

— Acum, cînd în sfîrșit ați așezat prima cărămidă, cînd respirați în



Savel Stioptul — regizorul Ultimei nopți a copilăriei.

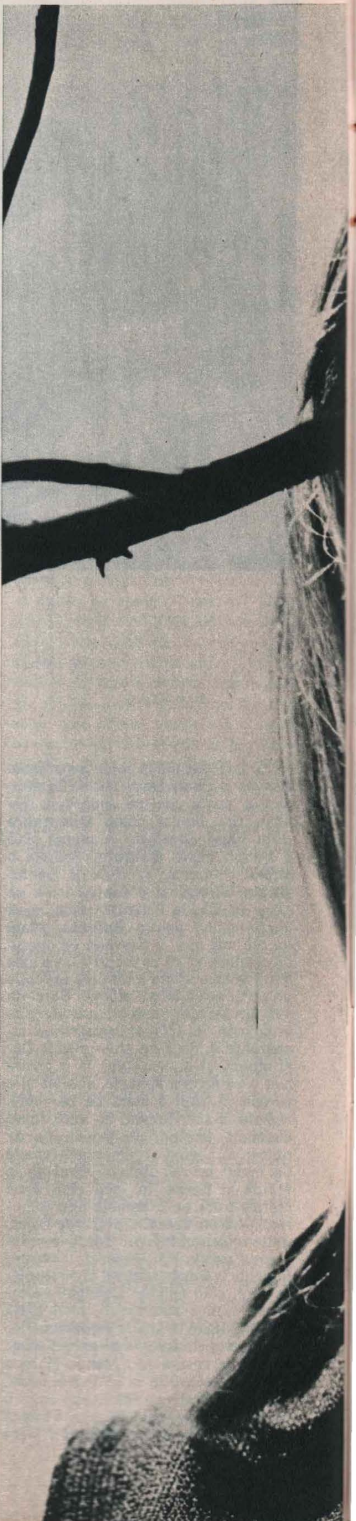
Manole Marcus explicîndu-i bătrînei — pentru a cîta oară? — cum să-și rostească replica.



Silvia Bădescu — Fana.

atmosfera filmului zi și noapte, nu vi se pare că totul e altcund decît pe vremea decupării scenariului, că fiecare cadru îl redescoperiți ca și cînd nu l-ați fi știut dinainte?

— Sînt permanent tentat, de la un timp încoace, să răspund monosilabic la orice întrebare legată de filmul meu. Sînt atît de plin de el încît, paradoxal, îmi vine foarte greu să-l disec în vorbe. Am sentimentul că nu voi reuși în niște fraze chiar bine ticluite, să exprim ceva măcar din gîndurile, neliștile, încordările, relaxările pe care le reprezintă în viața mea interva-



PANORAMIC

PESTE
PLATOURI

lul de la prima discuție avută cu scriitorul Mihnea Gheorghiu și pînă acum. Să încerc totuși să răspund întrebării dumneavoastră... **Zodia fecioarei** este, după cum știți,

o tragedie modernă cu ecouri antice, care se petrece într-un sat de pescari ars de soare, într-o lume mai puțin cunoscută, fascinant de complexă, dură și aspră, duioasă și caldă, capabi-

lă să-și consume simțămintele pînă la nebunie, dar și plină de rațiune și de bun simț. Există în această ambianță o beție a soarelui și a mării, o grafică a orelor, o irizare de lumină care

transfigurează și stilizează totul.

— **De aici importanța culorii în film?**

— De aici o analiză atentă a posibilităților pe care le are culoarea în exprimarea sentimentelor, în exprimarea cursivității dramatice. Subiectul meu este construit pe canonul tragediei antice, în care regula celor trei unități este respectată cu strictețe. Același rigoare o va avea și exprimarea plastică. Monocromismul dramei va fi spart de policromia spectacolului (amintim cititorilor noștri că acțiunea filmului se petrece pe-



Liviu Tudan și Silvia Bădescu, cei doi actori neprofesioniști pe care Savel Stîpoul îi «lansează» în Ultima noapte a copilăriei...

raei cu un carnaval prilejuit de stringerea recoltei), a pregătirilor și serbării propriu-zise. Va fi o ritmare audio-vizuală care va tensiona desfășurarea ceva mai lentă, mai analitică a fabulei. Filmul care a și început să se contureze — pe ecran lat și în culori — va încerca să se smulgă din «tradiția» filmelor colorate, pastelate, cromolitografiate.

CAUT O CULOARE

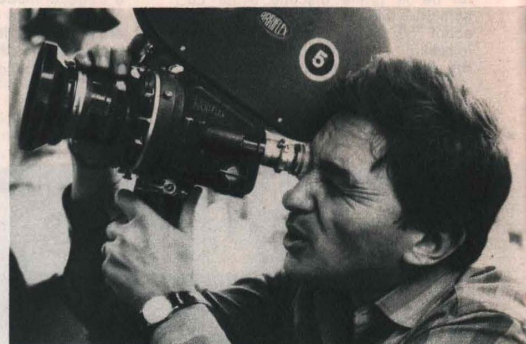
care să creeze în spectator acea stare psihică necesară unei bune receptivități a filmului. Caut o culoare care să exprime o stare afectivă numai prin prezența ei. Caut o culoare care, filtrată de lumină, să exprime cît mai apropiat, una cîte una, cele 24 de ore în care se consumă acțiunea filmului meu.

— În interviul pe care l-ați dat înainte de începerea turnărilor, spuneți că aveți mari greutăți în alegerea distribuției și explicați acest lucru, dînd o caracterizare a personajelor, complexe și foarte deosebite între ele. La ce actori v-ați oprit pînă la urmă?

— Spuneam atunci că este vorba în film de două familii ai căror copii se iubesc și vor să se căsătorească. Părinții acestor tineri, respectiv mama băiatului și tatăl fetei, s-au iubit însă și ei cîndva... Cea care dezlănțuie conflictul este Sabina, mama fetei, interpretată de Gilda Marinescu, actriță de teatru cu recunoscute calități care se află la primul film. În celelalte roluri vor apare Ioana Bulcă (Midia), Cristea Avram (Lut), Mircea Bașta (Tekir) și tinerii Ana Szeles (Dita) și Sorin Postelnicu (Dionis). Nu mai

PANORAMIC

PESTE
PLATOURI



Încă un «documentarist» care trece în tabăra «artisticii»: Tiberiu Olasz, operatorul filmului Această fată fermecătoare.



Margareta Pislaru și Jorj Voicu într-o scenă care s-a filmat la barul «Turist».



◀ Margareta Pislaru vine și pleacă de la filmare, cu bicicleta...

reiau caracterizarea personajelor pe care am făcut-o cu alt prilej.

— **Sper să putem relua convorbirea noastră la o fază mai înaintată de lucru, cînd noi vom fi văzuți cîte ceva din materialul filmat, iar dumneavoastră veți ști exact cum s-au concretizat toate gîndurile, neliniștile, încordările, realizările... de care pomenești la început.**

— Atunci cred că nu voi mai scoate nici un cuvînt.

ION OROVEANU

Scenografia Zodiei fecioarei îi aparține lui Ion Oroveanu, apreciatul colaborator al lui Gopo din **Harap Alb** și cunoscutul scenograf de teatru.

— **Cum se împacă stilul dumneavoastră modern de a concepe scenografia, cu decorul în care se petrece acțiunea filmului, decor ce reprezintă o localitate veche de mii de ani?**

— N-am făcut decît să conving echipa să aleagă drept loc al desfășurării acțiunii, Vama Veche, ca ultimă rămășiță de pitoresc, la care nu am avut de făcut nimic altceva decît să adaug o lîstrie posibilă de filmat din mai multe puncte de vedere: să se plaseze — din spirit de economie — foarte aproape de desfășurarea filmului; să condenseze, din ceea ce înseamnă lîstria pe întreaga ei întindere, elementele cele mai cinematografice.

— **Istria răspîndindu-se pe orizontul tălă și oferind mai mult pardoseli și fundații?**

— Desigur, iar ca factură tehnică să pară că sînt vestigii strict caracteristice teritoriului țării noastre.

— **Păstrînd patina, trebuie redată atmosfera unui sat de pescari din zilele noastre.**

— Voi încerca totul în nisip și în atmosfera pe care Vama Veche o are. Nu vreau să se simtă în nici un fel scenografia.

— **Scenariul oferă totuși posibilități multiple...**

— După mine este un text cinematografic foarte rotund. O să vă fac o mărturisire: mi-ar place să fac și eu un astfel de film de la început pînă la capăt. Dar asta ar face obiectul unei confesiuni mai ample...

Scenariul Zodiei fecioarei este paradoxal, modern, pe o construcție dintre cele mai clasice. Dacă tratează în planul doi perpetuare și

oarecum reluarea unor mituri antice pe teritoriul Dobrogei — pentru că aici se petrece acțiunea — forma de expresie, pe care o aduce acest plan doi nu este gratuită, ea se grefează pe o dramă cu implicații clasice, dar perfect contemporane. În sensul că există în relațiile omenești, cu toate profunde schimbări petrecute datorită unei periodicizări istorice, există, repet, niște drame omenești veșnic posibile, veșnic contemporane, moderne. Nu mediul în care se desfășoară această dramă crează sentimentul de modern, valoarea de modern reiese din structura dramei, precum și din tratarea ei. Dar asta este treaba regizorului.

— **Și treaba dumneavoastră?**

— Eu am o muncă de planul doi și mi-am impus-o ca atare. De altfel, alături de scenografie, un rol însemnat îl vor juca costumele realizate de Lucia Metch. Atît din punct de vedere caracterologic, cît și în ceea ce privește reușita suprapunerii dintre fundalul aproape de carnaval al serbării dionisiace și al dramei propriu-zise.

— **Mono și policromismul de care vorbea Manole Marcus se va răsfrînge puternic, presupun, în coloritul decorului și al costumelor.**

— Serbarea va fi realizată în culori vii, violente chiar, spre deosebire de scenele de viață — de drama personajelor — care se vor consuma în tonuri palide de bej, brun, alb.

LA TREIZECI KILOMETRI SPRE NORD DE ZODIA FECIOAREI

Tuzla, unde se filmează o secvență din **ULTIMA NOAPTE A COPILĂRIEI**. Savel Stîpuț cu barba sa cu tot, credinciosul său colaborator, operatorul filmului, Ion Anton, graficianul Ion Baroi care debutează în scenografia de film, H. Maiorovici, cel care va scrie muzica filmului și cei doi actori, tineri și de tot neprofesioniști, Silvia Bădescu și Liviu Tudan, fac plajă îmbrăcați și la lumina reflectoarelor. Pentru că aici se filmează pe plajă, chiar pe malul mării, chiar cu picioarele în apă. Și așa, ca pentru o dublă demonstrație de sadism și masochism feroce, stau cu toții cu marea sub nas și se coc în haine.

Între două cadre, acolo, pe nisip, sub soarele copleșitor al nămiezii, Savel Stîpuț cu ochii spre echipă și cu urechea spre mine îmi răspunde literalmente «la cald».

— Da, sînt foarte tineri, tinerii mei. Abia au 18 ani. Vreau să fac un film dinamic, tineresc, atractiv, atît prin prezentarea unor tipuri veridice în apartenența lor la generația foarte tînără de la noi, cît și prin ritmica și tensiunea cadrului în sine și a montajului.

— **Înclegarea personajelor, viabilitatea lor pornește, presupun, de la scenariu.**

— Este unul din meritele textului lui Carabă. Personajele foarte diversificate îmi dau posibilitatea realizării unor momente interesante, cu actori deosebiți fundamental ca temperament și stil de joc. Pe de altă parte, structura epică a scenariului îmbie la filmări bazate pe cadre lungi, de așa zis montaj în cadru, cu care caut să-mi completez tehnica mea de pînă acum, ce se bîzua mai mult pe montajismul general al cadrelor decît pe un ritm și montaj interior al fiecăruia în parte. Sper ca experiența cîștigată și cu acest film să-mi folosească în viitor, să mă ajute să îmbin descrierea cu mișcarea camerei și expresia montajistă.

— **A lucra cu neprofesioniști nu este un handicap în construirea unor personaje atît de complexe și de diferite?**

— Eu nu văd nici o diferență în a munci cu actori profesioniști sau neprofesioniști. Esențial este să găsești modalitatea de a te apropia de ei. Deosebirea între actori o stabilește talentul, nu profesionalismul. Actorii de teatru cu o prea mare rutină scenică, nu sînt suportabili pe ecran. Un bun actor profesionist de cinema a învățat rigoriile filmului, păstrîndu-și prospețimea, «neprofesionalismul».

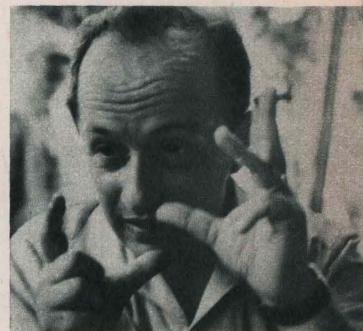
— **Un film despre tineri nu mi se pare de loc o treabă ușoară. Psihologia specială, inerentă vîrstei, formele de manifestare, presupun, pentru o rezolvare cinematografică firească, reală, autentică, o cunoaștere profundă a lor, înțelegere, afinitate chiar.**

— Iată și principala problemă a filmului nostru: intrarea în ritmica tineretului de azi, surprinderea pasiunii, temperamentului, rezervelor de energie pe care acesta le are și le manifestă în diferite feluri specifice lui și, mai ales, transmiterea acestor lucruri spectatorului din sală. De aceea am ales ca protagoniști niște adolescenți, absolvenți de liceu, încercînd doar să transmit nemijlocit de pe ecran încrederea lor în viață și în propriile puteri,

fervoarea care-i caracterizează. Și cînd spun nemijlocit, mă gîndesc că n-am vrut ca aceste pasiuni să fie «jucate», ci să le aparțină ca un dat natural al interpretilor mei. De aici greutatea știute în stabilirea distribuției, pe care acum însă o consider nimerită.

— **Am văzut că ai accentuat ducele de nisip cu cărbune, ați vopsit scafeții cu var, ați «pătat» stîncile cu alb și negru. Este o viziune plastică deosebită, bazată pe contraste, servită și de dimensiunile ecranului?**

— Folosind ecranul lat, am căutat să dau cîmp liber exploziei de dinamism și de energie, de vivacitate a tinerilor noștri, să nu creez o senzație de încorsetare ci, dimpotrivă, de totală libertate, libertatea aceea care le place lor atît. Filmul avînd tente lirice intercalate ritmic cu tente dramatice, chiar tragice, am ales expresia în alb și în negru, amplificată însă la maximum în viziunea pe care grafica și pictura modernă încearcă s-o propună. Am ales o optică care desenează foarte net și o tratare chimică de laborator



Lucian Bratu dînd indicații regizorale actorilor săi: un spectacol pe care numai pelicula l-ar putea reda cu fidelitate.

care mărește contrastele. Am filmat exteriorul cu un filtru roșu puternic, care accentuează la rîndul lui alb — negrul, eliminînd într-o mare proporție gri-urile.

Nici n-am băgat de seamă cînd, ca să scape puțin de lumina reflectoarelor, operatorul Ion Anton s-a așezat lîngă noi să se mai răcorească, adică să fie doar în bătaia de +45° a soarelui. Intervenția lui s-a produs la momentul potrivit.

— Pînă acum am fost obișnuit cu o grafică alb pe alb. De data asta intervine negrul, puternic, net. Ceea ce solicită o altă tratare plastică, o grafică mai modernă, cu elemente de mare contrast între alb și negru. De pildă, aici unde nisipul «face» alb, unde marea și cerul se confundă, unde totul pare uniform, aș risca să obțin o imagine lăptoasă, dacă n-aș scoate cerul și marea foarte închise, aproape negre, iar nisipul și actorii foarte albi.

— Mai mult, reia Savel Stîpuț, am folosit o plastică a decorului, atît cel construit, cît și cel amenajat pentru exterior, care să se bazeze pe jocuri violente de suprafețe albe și negre, ce nu contrazic peisajul real cu care ochiul nostru este obișnuit, dar îl accentuează în direcția propusă de viziunea noastră artistică. Cînd spun a noastră, mă gîndesc la colaboratorii mei, operatorul Ion Anton și scenograful Ion Baroi, cunoscut grafician...

— ...și debutant în cinematografie. Spuneți-mi, ce reprezintă momentul **MAREA**, la filmarea căruia am asistat, în construcția generală a filmului dumneavoastră?

...spre satisfacția curioșilor, nelipsiți de la nici o filmare «pe viu».

— Reprezintă, simbolic, ultima noapte a copilăriei (și dimineața următoare), adică cheia filmului. Lucian, eroul principal, încearcă să definească sentimentul dragostei, pentru el încă o tentație nebuloasă. Experiența lui nefericită cu Mina, se va răsfrânge asupra iubirii incipiente pentru Fana, consumată cumva în ultima noapte a copilăriei lor. Să nu uităm însă că această secvență se află abia la jumătatea filmului și că, în final, vom încerca să transmitem spectatorului ideea poetică a scenariului: ultima noapte a copilăriei nu înseamnă despărțirea de copilărie, ci momentul în care omul, ce devine matur, ia cu dînsul, în viața plină de răspunderi, griji și greutăți ale maturității, bagajul de aur al zilelor însoțite ale copilăriei...

Îată de ce ne aflăm aici, pe plaja ciudată, aproape sălbatică de la Tuzla, un adevărat Eden roussau-ist pentru eroii filmului lui Savel Stîlopul.

Tuzla este un fel de Vamă Veche, mai mare și mai despuată de farmec și sălbăciei. Dacă mergi pe șosea. Pe drumul de pe malul mării însă, printr-un cîmp de grâu treierat, cu baloturile de paie semănate ca niște cuburi imense de miere, cu malul abrupt cu stînci de pămînt ars, cu pietrele albe care intră în mare în trepte, Tuzla devine și ea un capăt de lume, un sfîrșit al uscatului, un început de ape. Malul are straturi, straturi de culoare, și ceea ce a făcut Baroi vopsind în alb și negru pămîntul, scaietii și plaja, poate trece cu ușurință drept mină înțeleaptă a naturii. Peisajul uscat primește alb-negru ca pe o combinație a lui. Costumele celor doi tineri jucate în alb-negru și ele, sînt de acolo. Chitara lui Lucian-Liviu e o bucată parcă, dintr-un balot de paie. Și aerul lor nedomestic ține de locul în care se află. Regizorul și-a ales bine locul și oamenii. Niște tineri cu toate problemele vîrstei «lămurite», s-ar fi întins mai mult sau mai puțin cîmîniți la Mamaia pe plajă, iar seara ar fi dansat shake la «Pelican». Cele două bucatăle de oameni subțiri, neterminați, neformați nici pe dinăuntru nici pe dinafară, scuturați proaspăt din pomul copilăriei și ameiți încă de căzătură, cuturea o plajă pustie și dansează pentru ei, pentru mare și pentru craniul de măgar («A fi sau a nu fi») găsit pe plajă și spînzurat într-un copac. Actorii au vîrsta personajelor pe care le interpretează și e o plăcere să-i vezi mici, subțiri și cu probleme actoricești, stînd ca niște îngeri ai răbdării cîte trei ore în soare, îmbrăcați, pentru un cadru, și rugîndu-se, la urma urmelor să reia scena pentru că «n-a fost bine». «Mi-a trecut furia» — spune Liviu la capătul unui cadru, care la repetiție ieșise superb. Pentru că nu cunosc nici un truc. Nu știu să se supere la comandă, să ridă la comandă sau să plîngă, nu știu să se gîndească la lucruri triste, nici să-și închipuie că au în față Oceanul Înghețat de Nord sau pe Brigitte Bardot. Reacțiile lor sînt directe. Liviu repetă o replică pînă cînd devine a lui și o inventă. Pentru ca să-i spună Fanei: «Ce iubire? N-am nevoie de iubire», interpreta Fanei trebuia să stea în spatele aparatului de filmat și să-i primească replica. «Silvia!», urlă Liviu ori de cîte ori trebuie să se tragă un cadru numai cu el, și Silvia nu-i acolo să-i primească replica. Și Silvia, înțeleaătoare, vine repede și face figurație, pentru ca dialogul să se poarte nu între el și aparatul de filmat, ci între el și ea. Savel povestește amuzat și încîntat de actorii lui — cum înaintea filmării unei scene de dragoste, Silvia, aflînd că va trebui să se sărute cu partenerul ei, a intrat în panică. «Nici nu-l cunosc bine — se lamenta ea — cum să mă sărut cu el?!» Unde sînteți voi Brigitte și Anite, Ursule și Raquela, să-i explicați puțin acestei fetei cum se compune un sărut pasionat? Desi mai bine lăsați-o

sa nu știe, și să se gîndească întotdeauna cînd i se va propune un partener, dacă poate sau nu, să se sărute cu el.

PATRUZECI DE GRADE LA SOARE ȘI ACEASTĂ FATĂ...

Ce mi-e Tuzla, ce mi-e Magistrala Nord-Sud? Doar că nu-i marea oferită impertinent ca decor. Doar că ne coacem fără briză și în altă companie: Lucian Bratu — în șort, că nu degeaba «Dorobanțul»... — și operatorul Tiberiu Olasz. Sub o umbrelă, Margareta Pîslaru machiată și gata să intre în cadru, bea Coca-Cola. Seamănă foarte vag — așa cum e acum, tapată, machiată și «pe tocure» — cu fetița de acum o zi care, în sandale și cu părul ei de-acasă, cu ochii ei de-acasă, îmi povestea la cerere, despre ea și despre rolul ei.

— Ruxandra este o fată fermecătoare, și asta obligă. Ceea ce cred că va fi foarte greu: să joci cu talent o fată care nu are talent. E greu, dar îmi place, îmi place foarte mult. Trebuie să-mi amintesc cum eram la 17-18 ani... Vedeți, și asta îmi place, că joc altceva decît în *Tunelul*. Altceva măcar și ca vîrstă. Acolo aveam 25 de ani.

— **Ce știi despre personajul dume-tale?**

— Nu prea mult, cît poți ști de la o primă lectură a scenariului. Este o fată foarte sinceră în fond, care crede în tot, dar care nu prea știe ce vrea. Dă examen la teatru, deși nu are nici un pic de talent, trece de la o stare de spirit la alta dintr-o dată, fără nici o justificare aparentă... Îi iubeste pe Paul, dar nici Șerban nu-i e indiferent... Este o fată puțin dezorientată...

Rolul Margaretei este într-adevăr foarte greu. Această fată fermecătoare poartă în spate tot filmul, nu numai titlul. Trebuie să trezească rînd pe rînd simpatie, antipatie, repulsie chiar. Să fie dragălașă, dezarmantă, enervantă. Să fie proastă, cu și fără farmec, și să aibe crize de inteligență acută. Lipsită de talent, și să aibă o scenă de improvizatie actoricească aproape genială. Să lovească, cu insensibilitatea și egoismul ei inconștient și să fie la rîndu-i lovită, fără să înțeleagă de ce. Să fie ca o superbă jucărie mecanică, ca o păpușă care spune și mama și tata, închide ochii, bate din palme, și transmite și idei. Este altceva decît Fana din *Ultima noapte a copilăriei*, altceva decît eroii din *Diminețile unui băiat cîmînt*, este o altă fată a tinereții, aproape simbolică, dar de o autenticitate teribilă, cu existența reală, precisă și posibilă. Ca rol este un personaj de învidiat.

DE CE MARGARETA PÎSLARU?

— Văzut din afară — spune Lucian Bratu — ar putea să pară o soluție de succes. Margareta este foarte cunoscută. Din cauza popularității ei, avem și necazuri. Dorim să trecem neobservați, să filmăm prin surprindere, dar de multe ori din cauza ei nu se poate. Am ales-o pentru că sînt convins că ea este purtătoarea ideală a tipului de fată creat de Cosășu. Este foarte de aici, din orașul nostru, se leagă foarte bine cu locurile pe care le filmăm și cu tema filmului. Sigur, garanții nu există. Orice lucru are proporția lui de necunoscut. Poate că nici experiența ei cu mine, nici a mea cu ea nu este o asigurare liniștită subț la sută. Necunoscut este, în special, dacă și cît sîntem noi în

stare, împreună cu ea, să prospectăm zonele mai adînci ale scenariului. Pentru că există o aparență a fenomenului, foarte tentantă și spectaculoasă, dar dacă nu reușim să o depășim și să desprindem semnificațiile acestei fete fermecătoare, dacă rămînem la suprafața fenomenului nu vom reuși să ne ducem rolul pînă la capăt.

— **Ce vi se pare mai important în faza asta?**

— Să prindem și să reușim să păstrăm pînă la capăt tonul ușor amuzat, ironic cu care autorul vorbește despre lucruri foarte serioase. Și mai este ceva privind tehnica filmării: cu ajutorul lui Tiberiu Olasz încercăm să filmăm altfel decît pînă acum, adică în ordine cronologică a filmului. Eu nu anticipez, dar este interesant că se poate foarte bine lucra și așa, fără să stînjinem producția și obținîndu-se două cîștiguri foarte importante, unul pentru actori — care au astfel sentimentul continuității rolului lor — și unul pentru mine personal: nu mai sînt transformat în dispecer, obligat să țin minte și să mă preocup de ce se întîmplă între cadrul A și cadrul Y.

— **Bine, dar atunci de ce se filmează de ani de zile așa cum știm că se filmează?**

Tiberiu Olasz intervine ca fiind mai în măsură să dea explicații despre imagine.

— Se filmează pe sistemul numit «pe serii de lumină». Filmez astăzi, să zicem, toate prim-planurile personajului X aflat în dialog cu personajul Y. Lumina se pune pe fața personajului X și deci trebuie să profit și să filmez tot ce am de filmat cu acest personaj. Apoi lumina se pune pentru personajul Y și-l filmez de asemenea numai pe el. Obțin o imagine frumoasă a ambelor personaje. O imagine curată, cum spunem noi. Dar asta se poate realiza foarte bine și altfel, adică așa cum încercăm noi: filmand numai acțiunea filmului. Faptul că un personaj este mai puțin luminat decît celălalt, nu mă deranjează de loc. Dimpotrivă, îmi accentuează senzația de adevăr, pentru că în viață de fapt nicodată nu se întîmplă ca doi oameni care stau de vorbă să primească pe față aceeași lumină.

— **Nu e mai greu de filmat așa? Totuși, lumina se pune și în funcție de fața actorului. Trebuie să-i pui în valoare, să-i speculezi unghiurile favorabile.**

— Dacă filmezi, pur și simplu, pe viu ca la documentar, unde ai nevoie mai mult de ochi decît de aparat, e foarte ușor. Dar să faci un film jucat, un film cu actori în felul acesta, e poate mai greu decît să faci o frumoasă imagine clasică. Eu nu vreau să fiu original cu orice preț, nici să fac școală, dar dacă asta folosește filmului nostru, cred că merită osteneala.

— **S-ar putea spune că faceți o încercare de a transplanta metoda documentarului pe filmul artistic.**

— Da, pentru acest film, repet, da. Și Cosășu a lucrat la Sahia și ceea ce a scris el poartă amprenta adevărului de viață. Materialul lui cere o asemenea imagine foarte de pe stradă, nu de documentar, ci în spiritul adevărului de viață.

— Singurul intrus sînt eu, spune Lucian Bratu. Și trebuie să spun că pentru mine, care am lucrat numai la studioul «București», colaborarea cu Cosășu și Olasz este ca o injecție cu vitalitate. De altfel, cred că și pentru filmul artistic, puțin anchilozat



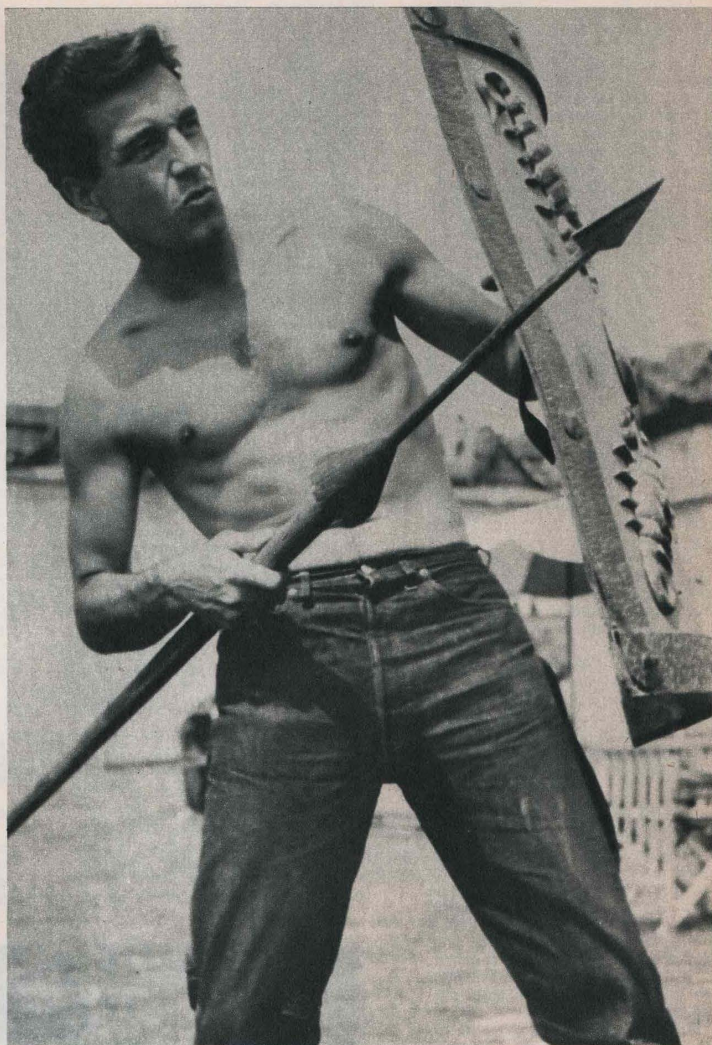
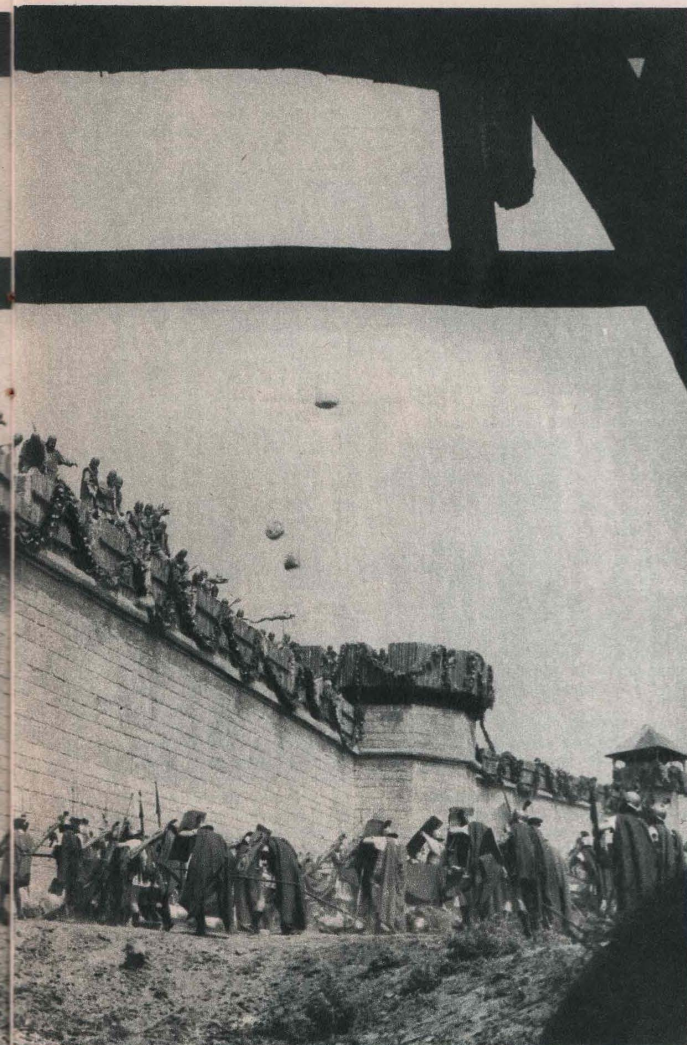
în formule și scheme, o asemenea injecție este foarte folositoare.

— Din păcate — reia Olasz — sistemul nu se poate aplica oricărui film. La urma urmelor, poate asta este secretul: să descoperi pentru fiecare film stilul de imagine și metoda de lucru care convine cel mai bine.

În stradă, în mijlocul oamenilor care trec tocmai atunci cînd nu trebuie și nu numai că trec, dar se uită și în aparat, Margareta Pîslaru așteaptă în cadru să fie filmată. Scena se petrece la un stop unde Ruxandra, cu un coș pe un braț și un cățel sub celălalt, așteaptă să treacă stîlpul. Cadrul reprezintă o imagine dintr-un film pentru televiziune, pe care Ruxandra îl turnează sub regia lui Paul, un film care se termină cu: «Cetățeni, nu traversați strada pe stop!». Cadrul

«Cetatea de cimpie» supusă atacurilor romanilor. Bolovanii sînt totuși de recuzită.

Pierre Brice? Nu. Georges Marchal? Nu. Regizorul Dacilor, Sergiu Nicolaescu.



pare să fie convingător, întrucît două femei care privesc filmarea au și început să discute între ele despre utilitatea filmelor de circulație, argumentînd cu toate accidentele auzite sau cunoscute. Deci, Margareta Pîslaru stă la stop, cu coșul pe braț. Cu trei zile înainte stătea la o masă a barului «Turist». Peste două zile va sta în tribuna hipodromului din Ploiești. Pentru că așa se fac filmele: stînd și așteptînd. Cu seninătate și răbdare, fără nervi, mai ales fără nervi, dacă se poate. Dar nu prea se poate.

DACII DIN NOU LA BUFTEA

După ce au fost la munte și la Dunăre, după ce au profitat de vară din plin, Dacii s-au întors la Buftea. Acolo unde au avut prima zi de filmare: pe malul lacului de la Buftea. De astă dată se filmează «Cetatea de cimpie», mai precis, atacul Cetății de cimpie.

Dacii sînt sus pe creneluri, înarmați cu arcuri, cu săgeți, cu bolovani. Romanii, jos, cu pelerinele roșii fluturînd în vînt, cu genunchierele de metal, cu scuturi, și cu scări pe care le vor propti în zidurile cetății. De jur împrejur mașini, armată — cu totul cam 2 000 de oameni. Sergiu Nicolaescu este, ca la prima zi de filmare, peste tot. Mai slab — au slăbit cu toții de altfel — mai calm, mai stăpîn pe el și pe situație. Echipa s-a rodat, dar nu-i numai asta. S-a văzut materialul filmat pînă acum și se pare că filmul iese cam așa cum dorea regizorul. Costache Ciobotaru nu se vede. Este — l-am descoperit la urma urmelor — în mijlocul legiunilor romane unde s-a instalat un aparat de filmat care trebuie să surprindă îndemnul la luptă pe care Pierre Brice — Severus — îl adresează oștenilor săi și, presupun, atacul văzut din spatele armatelor. Un alt aparat se ocupă de dacii de pe

creneluri. Se dau toate indicațiile. Pierre Brice cu mantaua lui roșie și coiful împodobit cu pene negre așteaptă, cu spada în mînă, să se comande «motor!». Regizorul comandă alinierea trupelor romane, totul e în ordine și soarele intră puțin în nori. Pierre Brice părăsește cîmpul de luptă și se duce să se intereseze de «rana» lui Georges Marchal. Cu puțin înainte de filmare Pierre Brice și Georges Marchal, supravegheați de maestrul de lupte Stelian Constantin, și-au repetat o scenă de duel. Spadele erau cele din film, grele și puțin ascuțite. Brice a greșit o mișcare și spada lui s-a abătut cam repede și cu forță peste umărul lui Marchal. Alcool, scuze, nervii repede stăpîniți ai lui Georges Marchal — în treacăt fie spus Georges Marchal este o persoană absolut fermecătoare — Pierre Brice cum nu se poate mai dezolat. Între timp un reporter ceh venit în același scop ca și noi la fil-

marea Dacilor încerca să surprindă tot ce se poate surprinde. Mă tem însă că momentul accidentului i-a scăpat. «Rana» era o zgîrietură, o nimica toată. Dar Pierre Brice se interesa de soarta ei din trei în trei minute cu un aer atît de vinovat, încît Marchal s-a simțit obligat să-l consoleze, să-l asigure că nu e nimic. Totuși, din cînd în cînd, Brice mai arunca o privire vinovată și o întrebare către «locul acelu».

În sfîrșit «Cetatea de cimpie» a fost atacată. A plouat de sus cu bolovani și cu săgeți pînă și chiar după ce s-a auzit comanda regizorului: «stop!». Oamenii se încălziseră și voiau să cucerească cetatea pînă la capăt. Un dac i-a trimis în spate lui Brice o săgeată pe care acesta i-a înapoiat-o cu mîna. Din timp în timp, de pe creneluri cade un cadavru (un manechin, firește). Bolovanii de recuzită sînt înapoiți celor de sus pentru

că atacul se reia, deși a fost foarte bine: e nevoie de o dublă întotdeauna. E cald, foarte cald, oștenii plini de zale și de scuturi, ca să nu mai vorbim de dăcii îmblâniți de sus pînă jos, nu dau însă nici un semn de oboseală. Nicolaescu consumă, ca un wiking, conținutul unei sticle de apă minerală. Fratele lui Decebal — Mircea Albulescu — numai barbă și perucă, își face auzită vocea într-o conversație pe franțuzește cu nu știu cine. Reporterul ceh fotografiază de zor. Pe Sergiu Nicolaescu, pe Pierre Brice, pe Georges Marchal... (Sergiu Nicolaescu îmi vorbea într-o pauză despre dinamismul filmului, despre scenele de luptă, despre ritmul și mișcarea în cadru. Vorbea pasionat, cu sinceritate, nemetind-se de interpretarea ce se poate da unei declarații de tipul: «îmi place cum iese filmul». Așa cum îi place echipa și armata de luptători care îl ascultă ca pe un adevărat comandant, așa cum îi place să fie, și să-i simtă pe toți din jurul lui, pe nerv, în tensiune, permanent în tensiune).

Pe urmă s-a filmat încă o dată atacul Cetății, s-au înregistrat strigătele de luptă și parte din actori și-au încheiat ziua de lucru. Pe urmă am vorbit cu Georges Marchal și Pierre Brice.

GEORGES MARCHAL: NU-MI PLACE CA VIAȚA MEA SĂ DEVINĂ O VITRINĂ!

Georges Marchal este singurul actor fără studii dramatice acceptat ca societar al Comediei Franceze. Ecranul ni l-a prezentat adesea ca pe un erou de capă și spadă în timp ce pe scena de teatru e apreciat drept unul din cei mai subtili Don Juani sau Mizantropi.

— **Figura unui actor e cîteodată un handicap?**

— Desigur. Trebuie să i te supui chiar și în alegerea caracterului pe care-l interpretezi. De pildă, nu-mi pot permite să joc roluri de lași, fizic mi se potrivesc rolurile mai clare. Fără să mai vorbesc de faptul că cinematograful mă utilizează cel mai adesea în roluri spectaculoase.

— **Noroc de un Buñuel...**

— Cu el într-adevăr am avut unele din cele mai interesante roluri de cinema. În *Aceasta se numește Aurora*, rolul unui evadat care se întîlnește în bruscă cu alte două personaje desperate; în *Moartea în această grădină*, un doctor strălucit care înțelege profesiunea ca pe un sacerdoțiu și se hotărăște să plece undeva într-o insulă. Și acolo are loc întîlnirea dintre spiritul modern și mentalitatea provincială.

— **E într-adevăr pasionant să lucrezi cu Buñuel? Toți o spun.**

— Pasionant — e chiar termenul potrivit; e o inteligență atât de luminoasă, o inimă atât de extraordinară! Între el și actorii săi se creează un contact uman — nu fac abuz de adjective! — excepțional. Spunea întotdeauna cu ironie cînd discutăm cîte o scenă: «În orice caz critica va descoperi idei la care nu m-am gîndit». Și prezența lui de spirit! Odată, în *Aceasta se numește Aurora*, cenzura clericală voia să-i taie o anumită scenă din film. Atunci Buñuel, ca să-i convingă, a recurs la niște citate lungi din biblie.

— **Ce preferați, teatrul sau filmul?**

— Prefer de departe teatrul. Îți dă mai multe satisfacții din punctul de vedere al meseriei: dăruiește mai mult de la tine și ai mai multă personalitate. Cinematograful nu e dificil numai prin actul însuși al interpretării ci mai ales prin context. Există șase, șapte vedete ale zilei. Și restul? Pentru mulți succesul e fulgerător și, a doua zi, căderea în anonimat e de-a dreptul dramatică. Parisul devorează o vedetă pe zi. E o viață dereglată de magia succesului.

— **De aceea vă apărați cu atîta strictețe viața personală? De aceea cînd am început să discutăm ați**

fost atît de circumspect...

— Nu pot suferi să fac paradă, nu-mi place ca viața mea să devină o vitrină.

— **O să vă rog să-mi răspundeți totuși la o întrebare extraprofesională. M-a frapat cu cită competență vorbeai de speciile detrandafiri și de pomi de pe străzi. Sînteți botanist?**

— Un pasionat de botanică. Dar și de biologie, de muzică, de arhitectură, de sport. Cred că diversitatea de preocupări și apropierea de natură e absolut necesară pentru echilibrul omului modern-unilateralizat, mecanizat, urbanizat.

— **Cum vă simțiți la noi?**

— Admirabil. Îmi place că la fiecare fereastră aveți flori. Înseamnă că sînteți un popor bun și plin de poezie.

PIERRE BRICE: DUMNEZEULE! CE TÎNĂR ERAM!

L-am rugat să-mi povestească despre felul în care și-a început cariera. S-a împotrivit preferînd să-i pun întrebări. M-am împotrivit și eu, ne-am împotrivit, deci, și în cele din urmă am găsit o linie de mijloc: două întrebări: **Cum ați devenit actor? De cînd ați dorit să deveniți actor?**

— Dumnezeule, ce tînăr eram! a exclamat și a rămas un pic să se gîndească la cei 20 și... de ani pe care îi are acum. Cu un fel de cochetărie inconștientă, care-l prinde de altfel, Brice repetă din timp în timp: «Cînd eram tînăr, pe timpul cînd eram tînăr...»

Deci:

— Cînd eram tînăr visam să fac teatru. Pe urmă am fost luat la armată și în timpul serviciului militar am organizat tot felul de spectacole, am făcut decoruri, am pus piese în scenă, vîsînd în continuare să devin actor. După armată am dat examen la conservatorul de dramă și am urmat filiera normală, obișnuită pentru fiecare actor. În cinema, bineînțeles că am

ajuns prin teatru.

— **Care a fost primul rol?**

— În teatru?

— În teatru.

— La început am făcut figurație, am făcut de toate, am dansat, am cîntat, am jucat în reviste. De fapt cariera mea — în special cariera cinematografică — a început în 1959 cu un voiaj la Roma... Au urmat cam 30 de roluri în filme italiene printre care, cel mai bun cred că a fost *Il rossetto* cu care am obținut și un premiu la San Sebastian. **Răufăcătorii** de asemenea era un film bun, premiat în Spania și selecționat pentru Berlin. La Berlin m-a văzut un producător și mi-a propus *Winnetou*...

— **Vă place rolul pe care-l aveți în DACII?**

— Foarte mult. Sînt un actor care poate refuza oricînd un rol dacă nu-mi place. Nu sînt în situația să primesc orice, deci dacă am primit să joc Severus, este pentru că mi-a plăcut. Mi-a plăcut și povestea și rolul și regizorul. Pentru mine este foarte important să am un regizor care să-mi inspire încredere. Să-ți «găsești» regizorul este puțin cam același lucru ca în dragoste. Trebuie să fie un «coup de foudre». Trebuie să existe o înțelegere imediată între actor și regizorul său, foarte multă prietenie, dragoste chiar, și încredere reciprocă. Sînt foarte mulțumit de Sergiu Nicolaescu.

— **Pentru că spuneți «pot alege orice», ce roluri preferați?**

— Ador personajele antipatice.

— ?!

— Da, pentru că un personaj antipatic este cumva un rol de compoziție. Orice actor este tentat să facă roluri de compoziție.

— **Sînteți pentru cinematograful clasic sau pentru cel modern?**

— Sînt pentru filme bune... Un film clasic poate fi făcut cu o scriere foarte modernă, nu? În ceea ce mă privește din cele 30 de roluri pe care le-am jucat, aproximativ 15 erau în

filme moderne. Vedeti deci că n-am preferințe.

— **Credeti că există vreo deosebire între un actor și o vedetă?**

— Nu, cred că nu. Să devii vedetă este ca o înaintare în grad. Întîi ești actor, pur și simplu; joci, publicul te cunoaște. Să fii vedetă este ca o recunoaștere a meritelor tale, ca o recompensă dacă vrei. Fiecare actor visează la asta. Toată problema este să rămîi un mare actor fiind o mare vedetă...

— **Și asta o spune o vedetă. Parcă e un făcut, dar toate vedetele care au trecut pe la noi, au scos cite o pană din pînul construit de imaginația noastră. O vedetă nu e o apariție năucitoare, orbitoare, nu-i o cometă cu coada de-o poștă, ci o ființă ca toate celelalte, poate mai amabilă, mai zîmbitoare, mai politicoasă. Începînd cu Jean Marais și sfîrșind cu Pierre Brice, mitul vedetei, inaccesibilei vedete, se destramă fir cu fir. Acest băiat frumos, înalt, acest idol al fetițelor și domnișoarelor care e Pierre Brice, nu are nimic din apanajul speciei mai sus pomenită. În hainele lui romane — cînd se filmează — Brice este un actor pe care l-am mai văzut pe undeva. În maioul lui gri-bleu — cînd nu se filmează — este un băiat oarecare, foarte frumos, puțin oboșit pentru că afară e cald, care poartă cu dezinvoltură trăsăturile binecunoscute din *Winnetou*. Care zîmbește cu multă ușurință și suportă interviul cu o amabilitate covîrșitoare și răspunde întrebărilor cu o sinceritate lipsită de fașoane, care seamănă foarte bine cu aceea a lui Sergiu Nicolaescu. I-am spus că e foarte iubit de publicul nostru și s-a bucurat argumentîndu-mi îndelung cu acea definiție a vedetei pe care mi-o dăduse mai sus. I-am spus că primim foarte multe scrisori la redacție în care ni se cere adresa lui și-l am întrebat dacă obișnuiește să răspundă. Răspunde, chiar dacă nu el, dar răspunde sigur. Aviz amatorilor.**



Trei personaje importante din *Dacii* (de la stînga la dreapta): Severus — Pierre Brice, Generalul Fuscus — Georges Marchal și Attius — Geo Bartton.



O filmare spectaculoasă pentru Golgota: regizorul Mircea Drăgan, cu alura și vestimentația unui cow-boy, ține în «lassou» patru din cele șase eroine ale filmului (de la stînga la dreapta: Ioana Drăgan, Draga Olteanu, Reka Nagy, Viorica Fărcaș). La aparat — George Cornea.

GOLGOTA

Scena din fotografia de sus s-a turnat la Cheile Turzii, în «deal». În vale se afla Borderie cu cei **Șapte bărbați ai săi și o femeie**. Cheile Turzii deveniseră pentru perioada aceea un fel de Buftea în exterior cu foarte multe platouri. Dar de filmat se filma numai pe două: sus și jos.

La una din ultimele filmări ale **Golgotei**, Ioana Drăgan, Draga Olteanu, Reka Nagy și Viorica Fărcaș, patru din cele șase eroine ale filmului, aveau de jucat o scenă grea și periculoasă: pe marginea unei prăpăstii în fața plutonului de execuție. Mircea Drăgan și-a luat elementarele măsuri de precauție — cele patru actrițe au fost ținute în «lassou», operatorul George Cor-

nea și-a ales unghiul cel mai favorabil cu puțință — cu o problemă în plus pentru că în vale se mai afla o echipă — s-a pindit norul care trebuia să se afle în cadru, și s-a filmat.

Acolo se afla și arhitectul decorator Constantin Simionescu, omul care răspunde de decorurile, destul de dificile ale filmului, căruia foto-reporterul nostru i-a făcut și o fotografie, pe care ne-am hotărât să o și publicăm. De ce n-am populariza la o adică și nevedetele?

O dată filmările încheiate, Mircea Drăgan s-a întors în București, și-a desfășurat filmul bucăți-bucățele, a început să lucreze la post-sincron, pe urmă la montaj, și nu l-am mai văzut de atunci.



Un statornic colaborator al lui Mircea Drăgan — arhitectul Constantin Simionescu.

«INSULA
CINEMATOGRAFICĂ» DE LA
CHEILE TURZII

Pragul Cheilor Turzii, un decor natural de o frumusețe aparte. Reliefurile oferă ochiului o perspectivă foarte variată, mergând de la colinele înverzite până la stîncile sterpe. O mică înălțime, de pe care rotindu-ți privirile puteai cuprinde tot locul, devenise parca o «insula cinematografică». Umbrele de soare viu colorate, scaune pliante, practicabile peste practicabile, șine de traveling, și o mulțime de oameni îmbrăcați în cămăși de vară sau goi pînă la briu trebăluiau de zor. Începuseră filmările la coproducția româno-franceză **Șapte bărbați și o femeie**. De la «insulă» solii pedestre, călări sau motorizate, porneau de-a lungul și de-a latul văii. Pe o căldură scotită «dulce» atunci cînd nu atingeau 30 de grade, cu o incomensurabilă sete, pe care damigenele cărate de la un izvor din vale nu pridideau s-o potolească, se filma. Un om de statură potrivită, cu fața expresivă, împodobită de o mustață arătoasă, cu o pălărie de cow-boy demnă de cel mai autentic western, era prezent peste tot, dînd comenzi scurte, zîmbitor dar neîntînd să se infurie la momentul potrivit. Nu știu dacă așa vi-l imaginați pe autorul lui **Pardaillon** sau al **Angelić, marchiza ingerilor**, dar acesta este, la lucru, Bernard Borderie. L-am prins între două cadre, între două curse de la un aparat la altul și am început, la adăpostul unui imens parasol, o conversație.

— **Sunetei-ne, domnule Borderie, ȘAPTE BĂRBAȚI ȘI O FEMEIE va fi deopotrivă un film de aventuri și unul de dragoste?**

— Filmul la care lucrez acum se inspiră din epoca cuceririlor napoleoniene. El va îmbina aventura cu lirismul (erotismul va fi, dacă se poate spune așa, vesel). La nota eroică se va adăuga una comică (gagurile ce punctează acțiunea vor da filmului o notă nostimă). Dialogul s-a întreprins aici. Domnul Borderie a fost chemat pentru un nou cadru și în ziua aceea (mai bine zis în seara aceea, fiindcă filmările începuse la primele ore ale dimineții nu încetau decît în amurg) n-a mai fost timp. Am continuat tirziu, la Cluj, în holul hotelului «Continental».

BERNARD BORDERIE

«FILMUL SE FACE CUNERVI»
«DESPRE PERSONAJE ȘI DESPRE ACTORI»
«SÎNT UN PASIONAT DE PEISAJ»

Am continuat cu prezența regizorului pe platou. M-am referit la acea bună dispoziție care pare să-l caracterizeze pe Bernard Borderie atunci cînd lucrează.

— Bună dispoziție, da. Relaxarea e însă numai aparentă. Filmul se face cu și prin nervi. Asta nu înseamnă neapărat că trebuie să ții, să faci scandal inutil. Îmi place ca fiecare membru al echipei să-și facă meseria cum trebuie. Și eu caut să mi-o fac!

— **Tipologia filmului dumneavoastră e foarte variată. Aveți, doar — și titlul o spune — șapte bărbați și o femeie.**

— Într-adevăr, filmul meu este de aventuri și de caractere. Eroi mei se află într-o situație dată. Trecutul lor

nu-l cunoaștem și nici nu cred că ne-ar interesa. Pentru a-l putea dezvălui în cursul acțiunii, în tot ce au mai interesant, tipurile de actori trebuiau foarte bine alese. Aveam nevoie de un Dorgéal eroic, romantic și știam că Jean Marais îmi va reprezenta cel mai bine tipul acesta; Dupa trebuia să aibă în el ceva nostim, fiind în același timp un seducător — Sydney Chaplin răspundea cel mai bine vederilor mele în realizarea unui astfel de portret. De altfel, după părerea mea, actorul poate dezvolta personajul, adăugîndu-i date noi față de cele sugerate de scenariu, numai în măsura în care a fost bine distribuit.

— **V-am văzut pe platou acordînd o mare atenție actorului și căuînd să găsiți cel mai potrivit moment pentru a filma.**

— Cred că la o filmare totul trebuie subordonat clipei în care actorul se află în dispoziția cea mai favorabilă pentru a turna. Nu e suficient să-l cunoști pe actori, trebuie să știi să obții de la ei totul, în momentele cînd pot da totul. Altfel filmarea devine obositoare, iar cadrul este, din punct de vedere al interpretării, ratat.

— **Cum răspund actorii români cerințelor dumneavoastră?**

— Fără a putea formula opinii definitive, pot spune — acum, după prima etapă de lucru — că sînt mulțumit de ei. Florin Piersic este potrivit ales pentru acel tip care a făcut tot felul de meserii. El corespunde și fizic rolului. La fel, Serban Cantacuzino și Jean Lorin Florescu.

— **Ce rol accorziți în filmul dumneavoastră peisajului?**

— Sînt un fost pictor amator. Am ajuns pînă în pragul artei abstracte. Am totdeauna o mare disponibilitate față de frumusețile peisajului și vreau ca ele să se vadă în imagini. În **Șapte bărbați** caut să urmăresc relația care se stabilește între acești oameni și natura în millocul căreia se află. Peisajul este astfel menit să aibă un cuvînt hotărîtor de spus. În această privință, am găsit în România culturi de natură

de o mare diversitate plastică. Cheile Turzii, unde filmăm acum, sînt un exemplu.

— **Cum colaborați cu echipa română?**

— Bine. Există din partea tuturor dorința de a face lucrurile cît mai temeinic. Cinematograful nu se poate face decît dacă ești cu adevărat îndrăgostit de el. Și eu cred că toți cei aflați în echipa **Șapte bărbați și o femeie**, sînt.

«JEANNOT»

Jean Marais aduce cu el mitul romantic al marilor filme de «capă și spadă» și chipul unor eroi de serial modern, **Fantômas, Stanislas, Simon Templar**. Căutat peste tot, urmărit de simpatizanți de la hotel la mașină și de la mașină la locul de filmare, Jean Marais are atributele vedetei fără a se comporta ca atare. Nu l-am văzut nici o clipă plictisit, obosit, nu l-am văzut indiferent la ceea ce se întîmpla în jurul său. Jeannot, cum i se spune, este totdeauna primul la cadru, îl consultă mereu pe Borderie în privința scenei ce urmează a fi filmată, nu pleacă să se odihnească înainte de liniștitorul «*Ça va*» al regizorului. Văzîndu-l la lucru pe Jean Marais, l-am înțeles mai bine pe domnul Borderie, care-mi spusese cu o seară înainte: «Totdeauna poți avea surprize cu cinematograful. Oricite filme ai fi făcut, tot te mai întîlnești cu ceva nou și îți spui: asta nu mi s-a mai întîmplat!» Jeannot este dornic de acele surprize pe care i le poate aduce rolul. Filmează cu o reală plăcere și cu o deosebită probitate profesională. Zîmbetul său, proverbial, are în el ceva din dragostea pe care o poartă filmului. Într-o pauză, am obținut cîteva răspunsuri lapidare, cîteva opinii despre personajul pe care îl interpretează aici.

— **Cum vi se pare Dorgéal, domnule Marais?**

— Un personaj simplu, robust, un erou cumsecade, loial, tăiat dintr-o

bucată. Firește, nu e un erou din Dostoievski...

— **ȘAPTE BĂRBAȚI ȘI O FEMEIE aduce ca film, ceva nou pentru dvs?**

— Totdeauna un film îmi aduce ceva nou. Aici, de pildă, lucrez pentru prima dată cu Bernard Borderie. Și asta înseamnă un efort de adaptare la stilul de lucru al unui alt regizor și de a răspunde prompt cerințelor sale.

— **Reveniți, cu acest film, la un gen pe care-l părăsiseți?**

— N-am abandonat niciodată un gen. Îmi place să schimb, îmi place diversitatea rolurilor, îmi place să joc într-un gen sau în altul. Seria **Fantômas** e o experiență interesantă, dar n-am intenția să rămîn numai la ea.

— **Puteți să ne spuneți cîte ceva despre felul cum vă simțiți în millocul actorilor români, al echipei în general?**

— Cu toată sinceritatea, foarte bine. Mă simt ca la mine acasă, ca între vechi prieteni. Și asta contează foarte mult pentru o bună atmosferă de filmare.

UN «VETERAN» AL
COPRODUCȚIILOR

Greu de abordat a fost și regizorul părții române, Pitt Popescu, «cureaua de legătură» între o echipă și cealaltă, omul care are de rezolvat tot felul de probleme artistice (indicații date actorilor români, colaborarea cu echipa de regie) și tehnice (pregătirea viitoarelor cadre, ținînd seama de faptul că se lucrează într-un ritm foarte rapid). Pitt Popescu a devenit un tradițional regizor de coproducții. În agenda sa figurează **Codin, Serbările galante, Steaua fără nume**. I-am solicitat opinia despre coproducții.

— Sînt experiențe cinematografice utile, rodnice în privința cunoașterii modului de lucru al unor regizori, actori și tehnicieni care au avantajul de a se fi rotat ani de-a rîndul pe platoul de filmare.

— **V-ați specializat numai în coproducții?**

— Doresc să realizez cît mai curînd și un lung metraj românesc. Lucrez de mai multă vreme la adaptarea scenariului lui Alecu Ivan Ghilia **Un joc nevinovat** (publicat recent în «Gazeta literară» ca o «nuevală cinematografică»). Mă atrage și scurt metrajul artistic. Am predat studiului scenariul **Omul de zăpădă**.

HARAP ALB A DEVENIT
FRANGUIGNON

Concurența lui Jean Marais la autografe este Florin Piersic. Pe Harap Alb-ul de pe pînă îl căutau la Cheile Turzii și în Cluj cete de copii dornici de o vorbă și de cîteva rînduri.

Florin Piersic ne-a întîmpinat cu amabilitatea-l cunoscută.

— **Spune-ne, Harap Alb, cum te simți în hainele acestui soldat al glorioasei armate napoleoniene?**

— Destul de la locul meu. Personajul e interesant, volubil, are cîteva elemente biografice care-l caracterizează precis. Sper, să-l joc, pe măsura așteptărilor.

— **Și Jean Marais? Cum te simți în postura de coleg de rol?**

— Apropiat, bun camarad. Prima noastră conversație a pornit de la o amintire comună, piesa «Mașina de scris», a lui Cocteau. Marais debutase în dublul rol Maxim-Pascal, în timp ce eu apar ca pe scena Naționalului, cu același personaj.

RĂMAS BUN, PE MALUL
SOMEȘULUI

Pe malul Someșului, la marginea satului Florești, într-o dimineață în care vremea, vrînd să joace o festă echipei, se cam răcise, au început cîteva filmări spectaculoase. Puloverele au luat locul cămășilor colorate,



Jean Marais și Florin Piersic, Dorgéal și Franguignon, doi dintre cei șapte eroi ai filmului realizat de Bernard Borderie.

PANORAMIC

PESTE PLATOURI

Năstrușnica și provocatoarea Carlotta arată destul de... pașnică în această fotografie. Ceea ce nu înseamnă că actrița Marilu Tolo nu-și dezvăluie și în portretul de față farmecu-i deosebit.

iar umbrelele de soare au devenit, pe cât posibil, apărătoare de vînt. Borderie nu parea speriat de timp (de altfel, la Cheile Turzii îl văzusem filmînd printre picăturile de ploaie). Arcurile și-au luat locul și soarele artificial a început să lumineze fața actorilor. Au apărut și cascadorii. Combinezioane din plastic ce aminteau moderne costume de scafandru îl protejau de răceala apei. Someșul l-a cuprins în undele sale iuți și pe actori. Am văzut un cadru de o mare trumusețe cu participarea lui Jean Marais și Sydney Chaplin. Senzația de filmare dispărușe. Toți cei care eram în afara cadrului am avut sentimentul că asistăm la proiectarea scenei pe ecran.

NĂICĂ ȘI BARZA ȘI ÎNCĂ TREISPREZECE

Și între timp, întotdeauna se întîmplă ceva între timp, la Bufta, regiunea Elisabeta Bostan se afla la Snagov, unde își realiza cel de al doilea Năică care nu mai este pur și simplu Năică, ci Năică și barza. Dar la Snagov — unde precis nu era atât de cald, unde precis se putea face și baie — bineînțeles că n-am mai ajuns. Am ajuns la Bufta, la post-sincronizarea filmului. Timp de 20 de minute am auzit de cîte ori încap în 20 de minute: «Mamăaaa, m-a bătut Vasile! Mamă, m-a bătut, m-a bătut Va-si-le!» Cu plînsul de rigoare, cu sughițuri, cu răgușeli și schimbări de registru, un plîns în toată legea, pe care, însă, parcă-l mai auzisem pe undeva. În sala de înregistrare, plîngînd tare și cu poftă, Silvia Chicoș îl dubla pe Năică.

Cînd un film se află la post-sincron, ai toate șansele, dacă ai și timp și răbdare, să-l înveți pe dinafară și să te alegi chiar și cu obsesii. Filmul e desfăcut feluțe subțiri, pe bucle, cum se spune, de cîte o scenă, și aceea scenă și numai ea, vine și pleacă de pe ecran de la 5 pînă la 50 de ori dacă trebuie. Actorul stă în fața ecranului și a microfonului și de cîte ori scena revine, încearcă sincronizarea cuvîntului cu mișcarea buzelor celui de pe ecran. Se încearcă pînă se reușește, sau pînă se crede că s-a reușit, pentru că la o ascultare și privire atentă, cineva descoperă că actorul a deschis gura prea puțin pentru sunetul A să spunem, drept care sunetul a ieșit prea mic, prea înghesuit, față de cel presupus că ar fi trebuit să iasă din deschiderea gurii actorului de pe pînză. Chiar dacă pare comic, chiar dacă pare un fleac, realitatea este că acest fleac ajuns în fața spectatorilor, este sesizat imediat și etichetat: «Filmul este prost vorbit».

Deci, «Mamă, m-a bătut Vasile!» Elisabeta Bostan mi-a povestit în timp ce bucla cu replica de mai sus se schimba cu alta în care Năică o ruga pe Maricica să-i împrumute pentru două ore pe fratele ei, ce e cu acest al doilea Năică. Filmul are 750 de metri, și în el e vorba de peripețiile lui Năică întru găsirea unei berze care să-l aducă și lui un frate. Am întrebato pe Elisabeta Bostan de ce l-a reluat pe Năică.

— Pentru că unii m-au întrebat de ce nu-l relau... Serios vorbind, am primit foarte multe scrisori după primul Năică, în care eram întrebată de ce nu mai fac Năici. De fapt, el și-a creat o faimă, are o mică personalitate, care s-a impus atît în țară cît și peste hotare și cred că așa putea să fie un motiv să mă gîndesc din nou la el.

— N-a crescut prea tare între timp. Cum ați făcut?

— Am avut noroc că n-a crescut foarte tare, e adevărat. Mi-a fost destul de frică să reiau același copil. Mai aies că între timp tăcuse și Globul de cristal, unde avea cu totul și cu totul alt rol. Pînă la urmă însă am reușit să-l fac să-și regăsească primul personaj.

— Cum l-ați readus la Năică?

— În fel și chip... dar determinant cred că a fost faptul că l-am dus la Snagov în aceeași casă în care turnase Năică și l-am ținut printre oamenii de acolo, îmbrăcat în costumul lui, mai bine de o săptămînă, lăsîndu-l să trăiască ca un adevărat Năică.

— Dacă l-ați făcut pe al doilea, presupun că mai urmează.

— Da, cred că vor fi încă treisprezece...

— Aveți curaj și răbdare. Cu copiii se lucrează foarte greu.

— Cumplit. Am însă o echipă foarte bună, aceea de la primul Năică.

— Totuși Năică o să crească, vrînd-nevrînd.

— Un film mai pot face cu el. Pe urmă am să caut altul. Pentru Năică am văzut 40 000 de copii, pentru Amintiri din copilărie, 13 000. De necrezut, dar copiii se găsesc foarte greu.

— De unde și Năică și Barza.

★

Și Fantomele se grăbesc erau gata la sfîrșitul verii. Prima recoltă din vara lui '66. Următorul va fi Năică și barza. Și tot în vară, Mihai Iacob își luca scenariul regional pentru viitorul său film, Virgil Calotescu fă-



▲ Instantaneu înaintea turnării unui nou cadru: regizorii Bernard Borderie (în stînga) și Pitt Popescu caută un unghi de filmare cît mai favorabil.

cea probe cu actori, Gheorghe Turcu se pregătea pentru primul tur de manivelă. Dar asta se întîmpla în vară. În vară cînd toată lumea visează munți de înghețată «Polar», susur de izvoare, etc... etc... etc...

Rubrica «Panoramic peste platouri» a fost realizată de Eva Sirbu, Rodica Lipatti, Al. Racoviceanu. Fotografii de A. Mihailopol



Fotografie de ansamblu din timpul turnării la Cheile Turzii. În fața aparatului de filmat sînt adunați «cei șapte» și o vivandieră.





Grădinarul din Argenteuil este Jean Gabin — mult solicitat Jean Gabin care turnează câteva filme pe an. În producția lui Jean-Paul Le Chanois deține rolul unui bătrinel cumsecade care locuiește într-un vechi vagon părăsit, își îngrijește grădina, pescuiește, pictează și, din cînd în cînd, atunci cînd are nevoie urgentă de palton sau costum, falsifică bancnote.

După terminarea filmului, Gabin va juca din nou sub conducerea lui Denys de la Patellière într-un film ce va fi o urmare a Marilor familii. Partenerii săi, îi cunoaștem din prima serie realizată în 1959, sînt Bernard Blier și Pierre Brasseur.

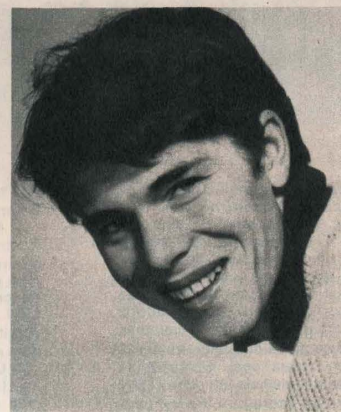


O știre și o fotografie deosebit de interesantă din Uniunea Sovietică: în Anna Karenina, rolul lui Karenin este deținut de Innokenti Smoktunovski — un actor care nu încetează să ne ulmească prin gama sa atât de largă de compoziții care merg de la savantul din 9 zile într-un an pînă la Hamlet.



SECVENȚE

Gérard Barry și-a părăsit calul pentru... o navă (în Surcouf) iar spada pentru revolver (în San Antonio). O știre de care se vor mira mulți: el mai prepară o emisiune televizată muzicală. Gérard Barry nu uită că la începutul carierei s-a afirmat prin talentul său muzical — a fost pianist de jazz și cîntăreț de music-hall.



Brigitte Bardot, dialoghistă! Cel puțin așa afirmă Serge Bourguignon, regizorul noului ei film Prolog. «Lucrez dialogurile cu B.B. Vreau ca ea să participe cu adevărat la elaborarea subiectului». Locul acțiunii Prologului: Scoția, un castel cu fantome și păsări de mare. Subiectul: «povestea a doi tineri care se întîlnesc, se descoperă, se inventează și se reinventează». Partenerul lui Bardot, Laurent Terzieff (în fotografie).



Italianul Marco Vicario, după succesul filmului Șapte oameni de aur, realizează o «urmare» intitulată Marea lovitură a celor șapte oameni de aur. Folosind aceiași actori (Philippe Leroy și Rossana Podestà), filmul promite să devină un spectacol impresionant prin trucurile tehnice folosite: un avion care-și strînge aripile și se transformă în camion, o torpilă care devine cabină de funicular și multe altele.



Ilica Zefirova și Petre Slabakov sînt protagoniștii filmului bulgar Întîlnire pe mare. Un film modern despre oameni moderni, un protest împotriva evazionismului, a fugii de luptă.

BOCCACCIO AR RĂMÎNEA LA FLORENȚA...?

BOCCACCIO '70

o producție a studiourilor italo-franceze.

REGIA: Monicelli, Fellini.
INTERPRETEAZĂ: Germano Giglioli, Marisa Solinas, Peppino de Filippo, Anita Ekberg.

Epoca de aur — cînd filmul (mut) era încă o naștere tehnică extraordinară și cînd, pentru 20—30 de minute petrecute în umbră magică în care se agită fantome alburii, familiile se pregăteau emoțional două ceasuri bune înainte — a trecut. De mulți ani omul știe că pentru un preț relativ invariabil, ca al jurnalelor sau ca al halbei de bere, i se oferă un ceas și jumătate sau două de proiecție sonoră. Și nevoile comerciale ale programelor, impuse de exploatarea rețelelor de săli, au înzestrat filmul cu niște legi care, de voie—de nevoie, au devenit artistice! Sunt mult mai rare cazurile producțiilor în două sau în trei serii (exceptional în patru) — și nu mă gîndesc desigur la „seriale” — decît cele ale producțiilor cu durată normală variind între 1 h 30' și 2 h. Cine vrea să facă film știe că trebuie să se exprime între niște limite de timp greu de depășit, sporul de minute nefiind tolerat de producători decît ca o excepție — hătrî făcînd cine știe cîrui regizor mare și vrednic a fi menajat — și oricum, eliminat necruțat de patronul sălii care nu ține să renunțe la un spectacol de dragul unei jumătăți de oră ce întrece baremul. Fiind un bun de larg consum, filmul e cam în situația romanului poliștii care trebuie să aibă 200 de pagini, cu o toleranță de 20 în plus sau în minus. Nici o colecție, cît de serioasă ar fi și cît de celebră, n-are să editeze un roman detectiv de 73 de pagini, nici o casă de filme n-are să distribuie, fie și o capodoperă, durînd 47 de minute. Așa

stînd lucrurile, s-ar părea că nuvela detectivă sau filmul „artistic” (spre a-l deosebi de „documentar”) scurt n-au nici o șansă de existență. Dar dacă există autori de romane sau de epopei există și autori de schife sau de epigrame. Editorul avizat adună într-un volum de aproximativ 200 de pagini 3 nuvele de cîte 70 de pagini ale autorului care încălca legea comercială de dragul rațiunii creatoare. Sau tipărește trei autori „rebeli”. Astfel de cărți se numesc antologii sau culegeri sau florilegii sau...

Filmele de același tip se numesc filme à sketches. *Boccaccio '70* este un film à sketches pe o temă dată, o temă boccaccică, amorul à l'italienne în deceniul al 7-lea al secolului nostru. Boccaccio — ilustrul nume din Trecento — este numai un pretext, mai mult nominal decît cultural, mai degrabă un nume plin de rezonanțe erotice, un fel de nume cheie sau etichetă, sugerînd un mod de a practica iubirea, într-o anumită zonă geografică. Un fel de reclamă turistică lapidară și percutantă care prin Acropole sugerează Elada sau prin Versailles — Franța monarhiei cu perucă pudrată.

Există un joc la care mă dedau uneori — și pe care-l propun și altora: să-mi imaginez cutare piesă de teatru celebră într-o distribuție ideală; sau cutare film. Probabil că dacă s-ar pune în scenă așa ar ieși un hibrid, monstruos ca unele superproducții care abuzează de vedete internaționale presărate cu furcă. Dar în cazul lui *Boccaccio '70* cred că oricare altă combinație de regisori, oricît de năstrușnică, ar fi dat rezultate mai interesante decît dă duelul propus de producător. Doi creatori iluștri, sensibil egali în ierarhia — discutabilă, în fond — a valorilor, istorisesc două întîmplări italienești. Mario Monicelli (autorul excepționalului *Marcelo război*) relatează mișcările, fără brumă de haz și de fior omeneșc o poveste stupidă, în manieră dulceagă, un fel de post-neorealism, dar o poveste italianescă. O pereche de junci căsătorii care întîmpină dificultăți în legitima consumare a nupțialului, difi-

cultăți ridicole provocate de vicisitudini de operetă: tribulațiile sunt preparate cu un sos melodramatic și justificate de un fel de sindicalism deplorabil, fără nici o legătură cu viața reală a muncitorilor italieni. Fellini (*La strada*, *Noptile Cabiriei*) autorul celui de-al doilea sketch — oferă o scăpărătoare bucată de bravură, o bijuterie cinematografică, o lecție de creație care nu este o poveste italianescă, ci un apolog universal.

Asupra momentului penibil al „antologiei” este inutil să insist. Monicelli nu e probabil în stare să scrie schife cinematografice, vizitat fiind doar de suflul epopeii. Un amănunt: același Monicelli s-a încercat și a scos un film mediocru dintr-un subiect înrudit, *Casanova '70* (realizat în 1964), utilizîndu-l pe Mastroianni, care nu poate salva nimic, în afară de propria reputație.

Fellini povestește — cu umorul lui rece, puțin cinic, oricum printre dinți și scrișind uneori — un fapt divers, inobilat artistic prin reducerea la o idee, dezvoltată paroxistic. Onorabilul Mazzuoli (Peppino de Filippo) descinde dintr-o manta gogoliană convingătoare în plan moral, pentru că umanizează absurdul și-l recomandă drept rudă apropiată a realului. Refulată erotic și bigot impenitent, eroul, incremenit la vîrsta unui infantilism îndușător, este evident victima inocentă a predicilor duminicale împotriva diavolului impietății femeie și momindu-i pe cucernici cu ispită cîrîinii. În fond, Mazzuoli e „caz” numai în măsura în care autorul acumulează trăsăturile amuzante și gagurile. Mazzuoli e mai mult: e italianul obișnuit, naiv și credincios, înghițind fără discernămint sloganurile unei doctrine religioase supraanuate. Acest „dottore”, „cavaliere”, „onorevole” e un biet mic burghez dornic să ocupe un loc admirabil în ierarhia socială, ros de dorințe și de patimi omenești, pe care timiditatea funciară, combinată cu o educație de tip clerical, le-a transformat în manii aparent inofensive. Mediul familial — de litografie colorată din cărțile de premii oferite de școlile

confesionale — contribuie, firește, la modelarea tipului: o soră trecută, cu funcțiuni biologice constrînse și falsificate, căzînd în transe frecvente de tip isteric, întretîinînd relații de amor spiritual cu sfinții din calendar și reeditînd leșinurile extatice ale fecioarelor martire și două bone grase, între două vîrste, amorse din punct de vedere erotic, într-o perpetuă admirație beată a bărbatului din casă. Pe deasupra, tot felul de cucuane monstruoase din asociațiile bisericești de binefacere, sanguine mustăcioase croșetînd șosete pentru săraci, limfatice domnișoare cu acnee cîntînd pițigăiat la serbările de patronaj, domni trecuți, soți ipocriți etc. — prietenii pioși ai cruciatului Mazzuoli. Protestele organismului domolite de alți bigoți cu dășuri reci sunt corectate de Mazzuoli cu activități de înalt interes obșteșc menite să aducă patriei beneficii morale și lui binemeritata răsplătă divină: severul defensar al pudorului și al moralei în pericol de ultragiu se ocupă de tînăra generație și conduce grupe de boy-scouts italieni, o colecție de băieți de toată mina, care mai răhiteci, care mai reduși mintal, mari amatori de reverii indecente, constrînși de supraviețuirea ecleziastică să se dede la absurde fapte bune de tipul salvării de la înec a piscicilor de-o zi care n-au făcut ochi.

În această atmosferă de îndrîjit efort pentru salvagardarea purității morale a enoriașilor, pe maidanul din fața ferestrei cavalerului castității este edificată o uriașă reclamă inocentă *Beți mai mult lapte!*, înfățișînd, la dimensiuni gigantice, o blondă platinată, tolnită — lasciv și indecent, după opinia indignatului Mazzuoli — pe un divan. Toate refuzările eroului se concentrează într-o singură idee: desființarea panoului publicitar, sursă de scandal și de disoluție morală a populației. Monomania îl duce prin viziuni de coșmar erotic la obsesie și apoi la nebulie. Campionul abstenenței sucombă în brațele giganticei *girl* pictate și formidabilul pamflet al lui Fellini se încheie în sunetele șlagărului publicitar prin care copiii sunt invitați să

EROII

LUI

HEMINGWAY

Se vorbește despre un nou film, o evocare a vieții marelui scriitor, intitulat *Eroii lui Hemingway*, în care Ava Gardner și Marlene Dietrich ar deține două din rolurile principale. Un amănunt: ambele vedete au fost bune prietene cu Hemingway, iar Ava Gardner era chiar interpreta lui preferată.

SERIAL...

Se pare că regizorul Kurt Hoffmann orea să mai turneze un film în culori intitulat *Au mai fost asemenea vremuri la Spessart*. Firește, cu Lieslote Pulver. Deci, *Hanul din Spessart* se va transforma în curînd într-o trilogie.

REMAKE MUZICAL

Pe arpile vîntului se turnează la Tokio în chip de film... muzical. Actorul japonez Toshirô Mifune va interpreta rolul Riff Butler, creat în filmul american de Clark Gable.

ADICĂ STAN ȘI BRAN...

Bourvil și Louis de Funès sînt numiți de către londonezi „Laurel și Hardy ai Franței”. Adică Stan și Bran...

GIL DELAMARE

În timp ce-l dubla pe Jean Marais în filmul *Sfîntul pe care-l realizează Christian Jaque*, actorul Gil Delamare, celebru pentru rolurile sale de ternerar în filmele de aventuri, și-a găsit moartea într-un accident de automobil. Un accident care părea să nu se deosebească cu nimic de celelalte pe care le-a „trăit” în nenumărate filme. Părea doar...

CE SPUNE ROMM

„Cu Nouă zile dintr-un an eroiam să realizez ceva nou. Trecînd de șizeci de ani, țin neapărat să fac un film mai tînăr ca mine. După părerea mea cinematograful este o artă foarte tînără. Pe de altă parte, am luat

eltele hotărâri pe care le-am trecut pe hirtie și nu vreau cu nici un chip să mă abat de la ele. Iată-le: Jur să nu mai fac filme care să nu mă intereseze personal foarte mult. Jur să nu fac nimic altceva decât filme despre contemporanii mei și numai despre acei pe care-i cunosc. Jur să nu mai folosesc un stil pe care l-am mai abordat. Acesta va fi crezul meu de-aici înainte".

PERSEVERENȚĂ

Celebra Mae West, prin excelență vedeta-care-refuză-să-abdice (ea numără azi peste 72 de primăveri) a imprimat recent un album de melodii intitulat „Way Out West” (Plecând din West). Ca să fie mai sigură că totul va ieși bine, Mae se acompaniază singură la chitara electronică, instrument pe care l-a învățat de curând.

FLASHES ITALIENE

După Alberto Sordi și Marco Vicario, un alt actor italian se îndreaptă spre regia de film: Rossano Brazzi. Pentru primul său film, Brazzi-realizatorul a ales un subiect pentru cei mici intitulat Era cît pe-aci să nu mai fie Crăciun, o poveste cu zâne, pitici și copii. Evident, totul în culori. Și cît mai viu.

Vittorio de Sica joacă la Neapole sub bagheta lui Ken Annakin și alături de Raquel Welsh și Edward G. Robinson, în filmul O lovitură în maniera napolitană. Este vorba bineînțeles de un film de aventuri, gen încă foarte la modă.

Carlo Ponti va finanța în mod sigur — se zice — transpunerea cinematografică a operei lui André Malraux, Condiția umană. Scenariul îi revine lui Jean Cau, iar principalul rol feminin, bineînțeles, Sophiei Loren.

bea lapte. Cupidonul de pe ambulanța balamucului ride săgălnie, amuzat de bobir-naucul pe care l-a dat pudibonderiei, bigotismului, ipocriziei. Dar Beji mai mult lapte!, tratat în cea mai bună manieră Fellini, este totuși prea puțin italian, pentru că în fond drama ridicolă a lui Mazzuoli se putea petrece și la quackeri, în cine știe ce orașel american, și într-un tirgusor britanic populat cu enoriași anglicani.

Cum totul se plătește pe lumea asta, și spectatorul e obligat să îndure — pentru Fellini — plictiseala celui alt scheci. Și mă-ntreb dacă Boccaccio, amenințat de ciună, pus în fața alternativei Monicelli — molima n-ar rămânea la Florența lăsându-ne fără Decameron?

DIALECTICA ADEVĂRULUI

ACUZATUL NU S-A PREZENTAT

o producție a studiourilor bulgare.

REGIA: Vladislav Ikonomov.

SCENARIUL: Svoboda Baciarova.

IMAGINEA: Emil Wagensein.

INTERPRETEAZĂ: Asen Milanov, Slavka Slavova, Vasil Popiliev, și alții.

„Intrăm în aceleași valori și nu intrăm. Sintem și nu sintem”

HERACLIT

Nelinștea spiritului — cauză și efect de insatisfacție a cunoașterii — e una dintre dominantele conștiinței omenestii. Scopul cunoașterii este adevărul. Metodele de cunoaștere sunt... etc. Toate acestea se pot întîlni, dimpreună cu variațiile de adevăr (absolut, relativ, obiectiv și, respectiv, concret), în orice dicționar elementar de filozofie. Dar terminologia își are numai valoarea ei de instrument. Realitatea țese încur-

cături fantastice ori pune ecuații de nerezolvat (în ciuda aparentei limpidității) ori declanșează destine sigilate de tragic, în fața cărora măsura obișnuită a înțelgerii și a raționamentului se dovedește inoperantă.

Că adevărul e o funcție — o dependentă — este un dat indeobște cunoscut. Că un concurs de circumstanțe poate schimba în atare mod fața fenomenului încît să-l transforme în contrariul său, de asemenea. Acest bagaj de filozofie practică — manual de „comerț cu idei” pentru începători — poate fi adesea înfîlțit în tot felul de produse artistice. Dar jocul cu și de-a noțiunile își are, ca orice joc, regula lui. Respectînd-o, animatorul partidei știe că n-are să greșescă. Dar nici gaură n cer n-are să facă. Jocul e prea vechi și prea cunoscut ca să mai permită altceva decât variații, ca unică formă posibilă de novare. Șahul are un număr mare și finit de combinații. Și, într-un timp relativ scurt, doi parteneri răbdători pot ajunge la o concluzie. Dacă însă unul dintre ei, un neliniștit generos și căutător, nemulțumit cu lista cunoscută a abstracțiilor rezolvate, schimbă jocul „nebulului” sau anulează un careu negru — are toate șansele să nască ocașă un joc interminabil, în care o partidă să nu se mai sfîrșescă vreme de trei generații. Asta e deosebirea între practicant și artist, între product și opera de artă. E un secret cunoscut de mai toată lumea, la îndemînă însă numai artiștilor, creatorilor veritabili. Scolastica artei recomandă un număr invariant de procedee cu un rezultat previzibil. Școlarul cuminte le aplică și trucul funcționează spre satisfacția generală: atît la sută amor, atît la sută mister, atît la sută humor, atît la sută etc., amestecat bine și filtrat înainte de întrebuintare se soalează cu atît la sută succes. Artistul le cunoaște și el aceste blestemate reguli fără de care nu se poate construi, dar uită cu bună știință, din cînd în cînd, cîte un șurub sau cîte un

minus. Firește edificiul se poate prăbuși — așa se și întîmplă foarte des — dar, prin cine știe ce miracol (să fie doza de inefabil care dă sare exactității artistice și o face incompatibilă cu exactitatea științei?), rezistă uneori.

Un procedeu de rebeliune creatoare față de tipare este cel al exagerării, al fetișizării unei idei. „Punerea în vedetă” a unei idei în detrimentul (aparent) al ansamblului, izolarea ei sub lupa măritoare a unei analize metafizice, hipertrofierea unei categorii pentru ca inedita carne a unui gînd să-și arate — nestînjinită de obstacolele inerente — textura. Paroxismul, îndirjirea morală a unui erou consumat de patima aproape mistică a celei mai asctice victorii: lupta pentru triumful adevărului pur, categoric ideală, anomalie în ordinea umană, iată simbul alb și dur al filmului bulgar, **Acuzatul nu s-a prezentat**.

Cinematografia bulgară a dat filmului mondial cîteva capodopere de cea mai pură valoare clasică. Nu suntem la un bilanț școlar cu premii, încît nu cred că e cazul să întocmesc aici liste și ierarhii. Dar **Voci în insulă** nu se poate uita lesne. Nu susțin că istoria acestei continuații — **Acuzatul nu s-a prezentat** — se înscrie printre creațiile nerepetabile ale genului, dar rafinamentul, disciplina creatoare, puritatea demonstrației, lirismul reținut, luciditatea sunt incontestabile. O rigoare de bun augur în compoziția cadrelor, în calitatea imaginii, în montaj, în organizarea pistei sonore etc. a prezidat la destinele filmului, și a întîrziat asupra acestor reușite — în fond, elementare și obligatorii — ar fi insultător. Nici o realizare cinematografică serioasă și care nu-și ia în deșert menirea și semnificația de lucru al artei nu ignoră că o fotografie gîndită, o iluminare inteligentă, un decor adecvat țin de ab-ul meseriei și că aprecierea unui film începe să se facă de la ele înainte. Problema umană pe care o dezbate banda de celuloid nu se poate lua în

considerare decît după ce se constată, fără umbră de ndoială, că la întrebările eliminării candidatului a răspuns precis, deci satisfăcător. Jocul subtilităților, „disputa” de idei cu spectatorul, demonstrația sau tipătul patetic au deci pregătit terenul propice pentru a se manifesta. Un duel nu începe decît după ce martorii au constatat elasticitatea lămelor, dată numai de calitatea oțelului. Nimeni nu-și dispută prioritatea ideii cu vergele de fier sau cu bite. Desigur, am în vedere filmele care se aliniază cu un anume tip de investigare a realului. Că uneori, pentru a dezvălui spectatorilor „misterul” latent din vibrațiile emulsiiei, creatorul neglijează voit calitatea tehnică a fotografiei sau că iluminează stîngaci un decor anapoda nu schimbă cu nimic, dimpotrivă justifică, esența aserțiunii precedente. Cîteva observații — neînsemnate — care țin de un anumit grad de acuratețe a produsului finit: în primele cadre ale genericului, sub o perdea de pe un coridor pe care trece eroul, Bogdanov, și la poalele unei scări pe care coboară se văd, figurînd neglijent în cadru cablurile proiectoarelor. Altădată, la începutul unui traveling înapoi, pornit din fața unui geam în care se reflectă chipul lui Bogdanov, operatorul și aparatul se reflectă și ei, nemotivat. Și tot nemotivat, într-unul dintre cadrele finale, un plan de orientare pe o stradă noaptea, se „uită” în ecran două proiectoare a căror lumină este reglată de tehnicieni pe fațada unei clădiri. Cîteva prim-planuri cu un machiaj vizibil (cam supărător pentru că în cadrul respectiv doza emoțională fiind scăzută stralul de fard „sare-n ochi”) și reproșurile pe această linie s-au isprăvit.

Calitățile „tehnice” enumerate ale filmului pun desigur în valoare cu o pregnanță deosebită fondul și problematica acestei pledării pentru adevăr — aparent adevărul cu orice preț, în fapt, adevărul pentru om.

Acuzatul nu s-a prezentat pare un film de suspense detectiv; pare istoria unei anchete laborioase destinate să dovedească vinovăția sau nevinovăția unui mort; pare un rechizitoriu al măruntelor mizerii morale omenești, de care nici foștii luptători din rezistență, cavalerii unei cauze drepte, nu sunt scutiți în perspectiva unei existențe contemporane libere, pentru al cărei triumf au luptat; pare explorarea prudentă, delicată, vibrând de emoție reținută și de iubitoare înțelegere a sufletului omenească, sfîșiat de îndoile, de întrebări, sovîind între dureri mici și bucurii așîderi, a conștiinței căutîndu-se pe sine cu teama secretă că s-ar putea găsi; o explorare pasionată și pasionantă a acestor veșnic necunoscut și nepetabil pămînt nou care este ființa omenească, individul. Pare, așadar, că ar fi toate acestea și la urma urmei și este. Este și ancheta și rechizitoriu și reportaj și explorare, în măsura în care aceste ipostaze depistabile sunt mijloacele creatorului, mijloace subsumate rigoriilor, rigoarea demonstrației: omul e mai presus de orice, de adevăr chiar, dacă adevărul, într-o împrejurare dată, îi amenință rațiunea de a exista.

Anchetatorul Bogdanov nu e de fel monoman. E un luptător devotat cu înțelegere unei cauze nobile: omul. Și Bogdanov, profund atașat partidului care-l trimite să facă lumină și dreptate, nu se abate nici o clipă de la scopul misiunii. Bogdanov vrea să afle, nu se mulțumește cu aparențele, oricît de convingătoare par, caută cauza rerum. Se „încăpățânează” împotriva evidenței și a lenei de a gândi a celorlalți, împotriva surdeii opoziții a comodității, împotriva opacității, împotriva oboselii, împotriva repugnanței de a răscoli trecutul. Spulberă „tîna” de suprafață a oamenilor ca să redea omului pacea, zguduie „încercarea” conformistă a oamenilor ca să redea omului credința în om, atacă „sentința” oamenilor ca să redea oamenilor dreptul la dreptate. El nu se zbate să restituie post mortem unui luptător onoa-

rea călcată în picioare. Flerul, de fapt cunoașterea oamenilor, îi așîță insatisfacția căutării, și negînd pînă în pinzele albe faptele, vrea să descopere stările. Nu pleacă de la faptul exact ca să refacă mobilul moral: consideră a priori că mobilul (pe care faptul îl presupune) este fals; pornește de la caracterul unui luptător ca să ajungă la faptul real.

Un luptător adevărat nu trădează, poate fi trădat de împrejurări. Pentru unii din cei rămași în viață — chiar atunci cînd nu le aduce nici un prejudiciu — adevărul e stînjinator: le tulbură căldura împăcare domestică, le zgîndăre lașitățile uitate, le evocă un trecut de luptă pentru fericire, o fericire pe care au dobîndit-o și pe care li se pare mai comod să uite cum. Un trădător se sinucide și confirmă însăși justetea sentinței pe care judecata tovarășilor — judecată întemeiată pe mărturiile și pe fapte incontestabile — i-a dat-o. Cursul tăcut al rînduieilor zilnice e întrerupt de un luptător ca și ei — dar nu numai un fost luptător — ci un luptător permanent, care știe că pentru oameni nu trebuie să lupte numai cu dușmanii lor, ci și, uneori, cu ei înșiși. De aceea caută Bogdanov adevărul profund, cel de dincolo de aparențe. Și la capătul investigației îl descoperă. Adevărul destinat oamenilor și fericirii lor achită memoria unui mort și condamnă existența unui nevinovat viu. Între adevărul pur și pentru sine (fără justificare în afara relației cu omul) și „minciuna” care restituie vieții un om, Bogdanov, campionul adevărului, optează pentru „minciună”. (Ca „lovitură de teatru” în linia detectivă a filmului, suspense-ul este admirabil rezolvat). Iar dialectica adevărului îl este formulată lui Bogdanov de „vinovatul” nevinovat, Maria, văduva acuzatului de trădare: „Bogdanov: A-nteleș și de-aceea s-a sinucis. Nu de rușinea lumii, ci din cauza dumitale. Ce-ai făcut pînă la urmă? Ai vrut să-l scapi pe Kiril — s-a sinucis. Ai vrut să-ți faci feticul copilul, și el... Maria: Fie-vă milă! Pentru ce sînteți atît de crudi? Bogdanov: Pentru adevăr. Maria: Dar adevărul merită oare prețul suferinței mele? Bogdanov: Nu știu... Înainte știam, acum însă...”

Credeam că adevărul îi face pe oameni ferecți... Maria: Mi-e silă de adevărul dumneavoastră! Pentru ce tăceți? Băiatul meu e mai prețios decît orice...”

Moartea Mariei — accident de circulație, în realitate sinucidere — este prețul vieții fiului ei. A existenței lui morale fără de care existența fizică n-are nici o valoare; dacă nu și-ar recăpăta încrederea în cîntecul părintelui defunct, urmașul — e previzibil — s-ar sinucide. Finalul e generos și — printre tonurile de lucire stînsă ale pieții pe care o străbat singuri „salvatorul” și „salvatul” — lasă să se întrezărească amorsa unei indefectibile speranțe. Și, amintește frumos — nu ca o influență, ci ca o înrudire de capacitate a transfigurării — un mare film japonez consacrat adevărului, ipostazelor înșelătoare ale adevărului, *Rashomon*. Acolo, un nou-născut abandonat e redat vieții, răscurpărînd crima și singele victimelor, răscurpărînd minciuna și micimea. Viața continuă mai presus de fețele mincinoase ale adevărului pentru că ea este singurul adevăr al omului. Tristețea cam deznădăduită a celor două filme e tonică pentru că în final omul nu expiră, ci începe să respire, inspiră adică.

Pentru că toate mijloacele i s-au părut bune, regisorul a folosit și metodele ciné-vérité-ului. Dar pretinsa nonsellectare a faptelor este numai o cochetărie terminologică. Cîteva promenade ale lui Bogdanov, rătăcit în mulțime, sunt inutile și slăbesc tensiunea. La fel ca și episodul cu arhitecta, personaj fără consistență și fără nici o legătură cu acțiunea; chiar dacă o optică „neorealistică” neasimilată cerea o prezență fără semnificație, cum în viață se mai întîmplă. Dar selecția este o formă de libertate pe care regisorul n-a înțeles-o ca necesitate. Mai degrabă contrariul ei.

Am încadrat cu deliberare — între reproșurile de formă de la început și cele de conștient de la urmă, neînsemnate cu toatele — elogiul din plin meritat al acestui film modern, inteligent și patetic. Un diamant albastru montat pe o verigă de fier nu se teme de reflexele metalului galben: strălucește solitar.

Romulus VULPESCU

O DESCRIERE „SUI GENERIS” A LUMII

MONDO CANE — o producție a studiourilor italiene REGIA: Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara și Franco Prosperi.

IMAGINEA: Antonio Climati și Benito Frattari.

COMENTARIUL: Gualtiero Jacopetti.

La filmări au mai participat operatori din Europa, S.U.A., Australia, Borneo, China, Japonia etc.

Tulburător, amar, capabil să provoace emoția artistică prin repulsie, iar convingerea prin jocul izbitor al contrastelor *Mondo cane* e un film atroce. Rareori o peliculă cinematografică a reușit să imprime cu atîta voluptate imaginea violenței și puțin cinești au îndrăznit să-și frapeze spectatorii, biciuindu-le cu uritul nervii, pentru a-i scoate din postura comodă a omului intrat în cinematograful numai ca să se distreze.

De la primul cadru, autorii acestui film (realizatorii Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara și Franco Prosperi, ajutați de operatorii italieni Antonio Climati și Benito Frattari și de alți vreo doisprezece operatori din patru continente), declară că toate scenele surprinse de ei pe peliculă sînt autentice. Căutînd cu predilecție senzaționalul, filmările realizate de ei în diverse puncte izolate ale globului ne înfățișează programatic o lume de izbitoare contraste, o lume a violenței și a durerii pe care, cu amărăciune, o numesc: MONDO CANE: „O lume ciinească”.

Se observă însă în această descriere sui-generis a lumii în care trăim, o încercare de generalizare. Anatomia pe care „furioșii” italieni o aruncă aceluia „Mondo cane” extras din contextul lui „Mondo umano” nu se poate repercuta asupra omenirii întregi. E drept, dincolo de senzațional și de imposibilitatea generalizării celor înfățișate, rămîne semnificația adîncă a faptului de viață surprins din unghiul cronicească al adevărului crud.

RĂZBOIUL SALAMANDRELOR

Hollywoodul a oferit regizorilor cehoslovaci Jan Kadar și Elmar Klos — după ce aceștia obținuseră premiul american Oscar pentru filmul *Magazinul de pe Strada Mare* — realizarea a două filme dintre care unul muzical iar celălalt un desen animat. Aceiași realizatori vor face parte și din echipa primei coproducții cehoslovaco-americane, *Războiul Salamandrelor*, după romanul științifico-fantastic al scriitorului Karel Čapek. Turnarea urmează să înceapă la sfîrșitul acestui an.

INIȚIATIVĂ

Autoritățile franceze au inițiat o acțiune utilă deși costisitoare: filmarea celor mai importante spectacole ale teatrelor pariziene, cu piese clasice și contemporane, copiile urmînd a fi trimise în străinătate pentru a populariza realizările teatrului francez.

GLORIE POSTUMĂ

Humphrey Bogart, decedat în vîrstă de 51 de ani, înregistrează la 9 ani după moarte un mare succes: în S.U.A. apar cluburi ale admiratorilor lui, iar la Universitatea Harvard s-au desfășurat 10 festivaluri cu filmele lui Bogart. Din 1930, cînd a debutat, actorul american a apărut în 75 de filme.

UȘI FERECATE

Richard Kaplan, absolvent al Institutului de cinematografie din California și realizator al filmului *Singularitatea Albertă* — prima coproducție americană-norvegiană, a demască poziția exclusivistă a industriei de filme din Hollywood față de tinerii regizori. Deși se plîng în permanență de o acută lipsă de tinere talente, cei

care conduc destinele cinematografiei hollywoodiene — a afirmat Kaplan — nu oferă tinerilor realizatori nici cel mai mic prilej de afirmare. „Nu te poți apuca de film fără să ai experiență”, obișnuiesc ei să spună, dar pe de altă parte nu te lasă să pătrunzi pe platouri ca să câștigi experiență.

CE
E
DREPT,
E
DREPT

Robert Hossein și Michèle Mercier, din nou împreună pe ecran, nu reușesc să salveze de la eșec noul film al lui Christian Jaque, *Al doilea adevăr*. Oscilând între film polițist și dramă psihologică, acesta conține și o banală povestioară de dragoste, astfel încât „Le Monde” se consideră îndreptățit să scrie: „Christian Jaque uită că și în filmele comerciale e nevoie de efort”.

TRENUL
AMERICAN
AL
JAPONEZULUI
KUROSAWA

Akira Kurosawa va turna în nordul statului New York primul film pe care autorul faimosului *Rashomon* îl va face în afara granițelor țării sale. Scenariul *Trenului Fugar* — acesta este titlul peliculei — pornește de la un articol apărut în revista „Life” despre New York Central Railroad. Filmul — în culori — nu are avea decât actori americani, deși este o coproducție japono-americană.

DIN
NOU
CEHOV

La studiourile Mosfilm au fost terminate filmele de televiziune *Mica farsă* și *Micuță dragă*. Primul are ca punct de plecare nucea cu același titlu de Cehov. Cel de-al doilea se bazează pe motivele mai multor povestiri ale aceluiași autor.

Dar acest lucru e oare suficient? Lipsa interpretării lumii în care trăim în favoarea așa-zisului „adevăr total” — care întotdeauna e parțial — poziția de frondă, predilecția pentru direcția naturalistă, îl absolvă pe creator de fundamentarea unei poziții ferme și clare față de faptul de viață înfățișat? Evident, nu. Și nu pot crede că Gualtiero Jacopetti și echipa lui fac total abstracție de acest lucru prin senzațional, în primul rând din considerente comerciale, filmul lor reușind să-și asigure, datorită acestui lucru, o vastă circulație.

Mondo cane e un reportaj despre contrastele lumii „libere” ale anilor '60. Și, ca orice reportaj cinematografic, el își propune înfățișarea cît mai nemijlocită a unor fapte de viață semnificative pentru tema propusă: demonstrația că lumea în care trăiește încă o bună parte din populația globului, e o lume cînească. Ideea nu e lipsită de temeritate. Realizarea ei denotă pasiune și nu indiferență, ardore și nu flegmatism, poziție ofensivă și nu blazare. În pelicula lui Jacopetti avem din toate acestea cite puțin. Socialul se amestecă cu bizarul, faptul unic, senzațional, cu anodinitul, atitudinea protestatară cu ironia grafită. O voluptate de temperament latin în discursul ciudașeniilor, a gusturilor culinare, a moravurilor, împletită cu o ironie stranie, lipsită de savoare dau acestei *Mondo cane* acea atmosferă stranie, frapantă, tulburătoare, care face ca mult timp după vizionarea filmului spectatorul să-și păstreze senzația de stupeoare. Cheia o constituie îmbinarea contrastelor printr-o abilită formulă de montaj.

De la comemorarea celebrului actor de cinema Rudolf Valentino (la 15 august 1956 — data filmării primei scene din *Mondo cane* — se împlinesc 30 de ani de la moartea junelui prim italian), se trece la soarta fratelui său, Rossano Brazzi, în anii noștri. Idolul nu mai este doar adulat, urmărit de priviri înflăcărâte, ci, pur și simplu, linșat din prea multă dragoste. Și pentru a asocia această brutală manieră de manifestare a popularității cu obiceiurile anacronice ale lumii primitive, Gualtiero Jacopetti își mută aparatul de filmat în insula Kiriwina din Noua Guinee unde se practică încă poliandria.

Pînă aici pelicula se menține în stilul divertismentului, parcă pentru a-l face pe spectator să se așeze mai comod în scaun și să se aștepte la o înlănuire de

fapte pe cît de pitorești, pe atît de amuzante. Dar abia întinsă această floricea albastră, autorii nu se sfîșe să-i pună în mină spectatorului cucerit, măcăcinii plini de spini ai realității celei mai crude. O femeie căreia i-a fost ucis pruncu-l primește spre alăptare la sînul ei un porc de lapte — mai există locuri pe lume unde „viața unui porc costă mai mult decît viața unui copil”. Apoi acel festin sălbatic al lumii flămînde care, o singură dată la cinci ani, se poate infrupta pe săturate din carnea porcilor crescuți cu atîta greutate. Acestei secvențe de o rară violență îi este opusă, prin contrast, imaginea pasnică a unui cimitir al ciînilor bogați din Statele Unite. Pietrele funerare de pe mormintele ilustriilor patruzei, care au avut norocul să înduplece mila marilor potenți, apar ca o acuzare mută la adresa inegalității sociale și a nedreptății. Autorii lui *Mondo cane* se feresc să împingă însă lucrurile mai departe. Parcă temîndu-se că au arătat prea mult, reiau imediat floricea albastră: puii colorați pentru sărbătorirea pastelui, îndoparea giștelor alzaciene, mesajul vițelilor japonezi și... îngrășatul femeilor din insula Tabar cărora numai elefantismul le poate conferi atribuțiile frumuseții după obiceiurile tributului primitiv. Evident, construcția filmului cere imediat contrastul care nu întîrzie să apară: La Los Angeles, în California, femeile prea grase de inactivitate și lăcomie sînt supuse unei adevărate inchiiziții de nichel a cărei tortură trebuie să le redea ceva din suplețea pierdută.

Cam în această manieră se desfășoară cinci mii de metri de peliculă, două serii dintr-un film viu comentat de critica cinematografică internațională.

Înfățișarea bigotismului religios, bizareriile culinare ale protipendadei americane sînt puse în înlănuire cu zguduitorile cadre care surprind complicate modificări aduse în viața faunei în atolul Bikini de experiențele nucleare, sau cu cimitirul subacvatic al pescarilor de rechini din Rajput. Morții prin inaniție îi este opusă moartea în automobil pe autostrăzile americane, mizeriei unei lumi fără lumină îi este contrapusă opulența turiștilor poposiți în paradisul Hawaii, teroarei îi este opusă lupta plină de abnegație a celor însetați de libertate, snobismului în artă — setea de frumos a celor mulți.

IOAN GRIGORESCU

PĂRINȚI ȘI COPII

CASA NOASTRĂ

o producție a studioului „Mosfilm”, 1965

REGIA: Vladimir Pronin.

SCENARIUL: Evgheni Gri-gorev.

IMAGINEA: Ira Saveleva. MUZICA: Nikolai Karet-nikov.

INTERPRETEAZĂ: Nina Sazonova, Anatoli Papanov, Ivan Lapikov, Vadim Berc-ev, Aleksei Loktev.

Tentația cotidianului, a vieții „în haine de lucru”, se manifestă pregnant în filmul cineaștilor sovietici. Acțiunea nu are, mai exact — n-ar trebui să aibă, meandre spectaculoase (cînd le are, interesul pentru film scade vizibil), derulindu-se molcom, curgînd liniștit ca apa rîului Moscova, cu imaginea căreia filmul începe și se sfîrșește. Poate că acest simbol n-a stat programatic în atenția realizatorilor; dar filmul este, oricum, simbolic, își propune să investigheze universul unei familii moscovite obișnuite, alt de obișnuite încă tatăl — om simplu, dar cu infinite resurse sufletești — se numește nici mai mult nici mai puțin decît Ivan Ivanovici Ivanov. Intenția de a da filmului autenticitatea vieții este vizibilă în însăși structura scenariului în raport cu faptul real de viață; de la secvențele petrecute în ziua primirii triumfale pe care Moscova o face cosmonauților (cînd aparatul de filmat devine martor autentic al sărbătoririi) și pînă la detaliul hazliu — vizul unchiului Kolea (în care, „se făcea” că a fost ales președinte al Franței, desigur în timpul respectivei campanii electorale), există multiple condiționări ale acțiunii de către realitatea înconjurătoare.

În acest context, deci în fond Moscova zilelor noastre, cineaștii sovietici încearcă să pătrundă în intimitatea unei familii pentru a surprinde, dincolo de aparente, evoluția relațiilor sufletești dintre părinți și copii. Încă în pregeneric, *Casa noastră* face oficiul expozitiv al prezenței personajelor, adunate toate în jurul unei mese de familie. Vasăzică: tatăl, cum

spuneam, acest Ivan Ivanovici care vorbește în parabole și zicale (prea scurta noastră memorie n-a înregistrat decît citeva: „Cînd n-ai încotro, poți să devii orice”, „dacă ai nimerit în încercuire trebuie să ieși din ea”, „încet, încet, departe ajungi”, „copii mici, grijii mici, copii mari, grijii mari”), mama și unchiul Kolea sînt oameni simpli, trecuți, nu fără urme, prin război și prin multe încercări ale vieții. Cîntînd „la pahar” o frumoașă și nostalgică melodie ostășească pe care tinerii nu o cîntă, pentru că n-au avut unde s-o învețe, generația lui Ivan Ivanovici se regăsește și, parcă, prin cîntec se recomandă; numai că frumosul și nostalgicul cîntec ostășesc se intitulază „mantaua cea ponomită”. Copiii, de la cel mai mare (care a făcut armata la marină) și pînă la cel mic (care, spre spaima învățătoarei nu vrea să se facă nici cosmonaut, nici geolog, nici doctor, ci frizer) patru la număr, își au fiecare problemele lor, trăiesc „botezul” vieții, trec prin crize sufletești pentru a le depăși, se rup de trunchiul familiei pentru a reveni. În fond asta își propune filmul: să înfățișeze o familie fericită, în ciuda micilor sau marilor drame pe care eroii le trăiesc, în ciuda inerentelor deosebirii de vedere dintre generații.

Și filmul ar fi putut fi frumos dacă n-ar fi aglomerat în fiecare dintre personaje cel puțin cite o dramă, dacă n-ar fi făcut din fiecare personaj un caz, toate acestea pentru elocvența „demonstrației” în scopuri vădit teziste. Cînd acest film al cotidianului își pierde pe drum personajele-oameni în favoarea unor scheme utile demonstrației, cînd, pe rînd, Nikola, șofer capabil, nu mai poate să sofeze, și Dima, pianist înzestrat, nu mai poate să cînte, sau cînd personajul Ninei devine o simplă exemplificare pentru ideea unei soții iubitoare, filmul își pierde din adevăr.

Rămînem cu ceea ce e firesc și adevărat din acest film care-și propune explicit să fie firesc și adevărat. În personajul lui Volodea (interpretat cu înțelegere de A. Loktev) adie, pentru o clipă, bătaia de aripă a „dragostei lui Alioșa”, personajul ne devine dintr-o dată familiar, împreună cu povestea sa sentimentală, chiar dacă, aceasta este pe alocuri sentimentalistă. În personajul tatălui, interpretat aproape desăvîrșit de A. Papanov (pe care rolul „Il prinde” de minune), se întîlnește și fu-

zionaază atributele unei formații de tip vechi cu receptivitatea instinctivă la problemele de viață ale tinereții generații, și acest personaj amalgamat ne devine și el dintr-o dată familiar, pentru că e plin de viață adevărată, chiar atunci sau tocmai atunci când vorbește în maxime (uitasem una, rostită la supărare: „copiii nu se înțeleg decît pe ei”). Regizorul V. Pronin a știut, de altfel, să-și axeze (cît se putea) filmul pe evoluția relațiilor dintre aceste două personaje și, oricum, cea mai izbutită dintre secvențe rămîne „explicația” finală dintre tată și fiu — în birtul acela voit neprimitor, la masa aceea voit gălăgioasă cu cei doi bețivi care consumă țiri — cînd se realizează un moment de deplină comuniune sufletească, de liniște, de împăcare.

Autoarea imaginii, Saveleva, a filmat frumos Moscova, ziua și noaptea, în cadre de adîncă respirație, a surprins cu finețe transparența codrilor de mesteceni și reflexele ploii, astfel încît filmul, atunci cînd nu intervin artificiale Niagare, curge domol, liniștit precum — în ultima imagine — rîul Moscova, pregătindu-se de iarnă.

Călin CĂLIMAN

FĂRĂ VELEITĂȚI, FĂRĂ AMBIȚII CREATOARE

TARA FERICIIRI

o producție a studiourilor italiene
REGIA: Luciano Salce.
SCENARIUL: Luciano Salce, Luciano Vincenzoni
IMAGINEA: Silvio Frascchetti.
INTERPRETEAZĂ: Donatella Turri, Luigi Tenco, Umberto D'Orsi.

...Și cînd ajunseră în țara aceea fericită, acolo curgeau rîuri de lapte și miere...

Demitizarea basmului e o antrepriză pe cît de amenitoare pe atît de riscantă. Omul — se zice — are nevoie de proiectări în mirific ce să poată suporta povara cotidianului, în-și și fărîma de iluzie cu care se amăgește — susținea Luca din „Aziul de noapte” — și-l vei arunca în

ladul disperării, și morții. Doar că mult mai bătrîneasca condiția omului modern, — a acestui Oedip al secolului atomic — e luciditatea. El vrea să-și cunoască hotărîrile proprii suferințe, să-și asume toate abisurile, ca apoi să poată înainta conștient printre obstacole — tragic și înălțător slalom al umanității. Această amețitoare senzație de curaj etic plină la eroism îl-o jasă cele mai bune filme ale realismului filozofic contemporan: Nouă zile dintr-un an, Strada, Femeia nispurilor, Zorba, greul — ca să amintim doar cîteva.

Într-un perimetru de ambiții filozofice cu mult mai restrîns se înscrie această *Tara fericită* a lui Luciano Salce. Ea aminteste — ca manieră — tradiția filmelor neorealiste de după război, relația temă, felicită și viață înregistrate aparent grăbit, cu acel firesc al marilor opere. Fără concluzii savante de tipul intelectualelor investigații feminile sau al violentei filipice sociale cuprinses în *Rosopog* (de pildă) *Tara fericită* e totuși capabilă — la proporțiile ei — să spulbere idolul „miracolului economic italian” care a amăgit multe minți. Regizorul de formație cinematografică tradițională se alătură iconoclastilor societății capitaliste de astăzi. Aparențele bunești stări nu-i mai pot induce în eroare la ora actuală decît pe creștinii creduli din afara hotarelor „fericite” (îrî unde curge lapte și miere... Televizorul care adună în jur, seară de seară, modesta familie din film, într-o obstinată ambiție de a dezvălui omul să gîndească cu propriul său cap, oferindu-i sugerate de instrucție și cultură, programe stupide de genul (înfin mînt) a celor demagogice conferințe despre morală și bunăstare salarizate cu de Tony Richardson în *Singurătatea alegătorului* de curată lungă — nu dovedește decît paradoxul acelei aproximative bunăstări materiale mascînd mizeria morală la care obligă satisfacerea acestui confort (vezi: *Depășirea, învătătorul din Veziano* și multe altele — pelucile neorealiste).

Pentru a înădă și frumoasa Rosella care vrea să-și găsească o slujbă cinstită, unele oferte par de-a dreptul ademenitoare. O agenție de publicitate al cărei funcționari duc în timpul orelor de lucru o existență de huzur într-o vilă cu piscină unde patronul, înaintea de a pînja „democratic” alături de salariații săi, își explică teoria „evaluată”: „Într-un loc neprimitor, urît, oamenii sînt triști și nu dau randament”, ca apoi la numai cîteva zile balonul să se spargă și „privilegiații” să fie aruncați pe drumuri cînd culantul capitalist modern e solicitat de afaceri într-un alt oraș. Și fuge, fără nici o responsabilitate, „ubi bene”.

Se iveau la orizont un post de secretară la un foarte jovial, generos și „plin de idei” afacerist german care vrea să revoluționeze comerțul prin sondaje extravagante („noi nemîi, nu mai avem bombe, dar avem idei” declară cu aroganța specifică). Dar pleacă și el pînă la urmă însoțit de doi poliștii, pentru o excocherie de anvergură nu încă înaintea de a-și asigura noivica secretară că revine curînd pentru că „totul nu e decît o greșală”. Marea afacere de-abia de acum încolo o va pune la cale...

O altă „avantajoasă” slujbă: fotograful publicitar (decît, și bine plătit, e se promit) în atelierul unei nordice perverse care, în realitate, își urmărește victima cînd se doboră prin niște oglinzi ascunse. Cu greu scapă Rosella de capcana abia care o aduce — nevinovată — pe culoarele poliției de moravuri.

Desigur sînt și propuneri mai „oneste” de „colaborare”: ca să te angajeze, trebuie să treci mai întâi pe la mine pentru a vedea no direct curtenitorul belatru fetel exasperate de eşecurile de pînă atunci. „În definitiv toate fac la fel” — e tentată să abdice

Rosella după perspectiva mizeră de care, în oferea un birt de dactilografie cu clienții la a căror apropiere fetele cu nas mai sensibile leșină... Și atunci să te mai miri că unele din ele preferă trouarul! Acolo cel puțin au aer.

Mediile și tipologice sînt diverse, solite, în fugă dar foarte exact, cu o incusă la detaliului realist și cu poante edificatoare. Scenariștii și regizorul cunosc calitățile prozel scurte: luat separat, fiecare din crochiri este reușit. Asamblate spec ca mîzgălele egg, singurul devine monoton, își pierde strălucirea. Nu se impunea atît o gradăte la intensității dramatice, cît o selectare riguroasă. Asta ar fi scutit filmul de cîteva secvențe balast, cum ar fi episodul cu avocul cu pîrpiru și fără oclidul ce-și angajează o secretară doar ca să aibă cu povesti amurului său nefericit pentru o imblinzitoare de tigri; sau cel cu „fluturile de noapte” cu voce de scapet ce agală turiști și-l conduce la distractii obscene. Și încă altele. Ar fi fost necesar în schimb mai mult relief artistic portretului — cam oliva — al Rosellei și al iubitului ei. Un tînar teribilist ce refuză să-și facă armata ori să muncească sub pretextul: „nu pot încuraja sclavia capitalistă și, oricum, în cîrînd bomba atomică va rezolva totul”. Dar masca de nihilist cine cedează treptat locul îndrăgostitului timid. Chiar cînd îl propune fetei, puert, sinuciderea, simți cum de fapt e cel parodiază inteligent o literatură și o cinematografie de frondă, saturată de atari soluții absurde. Aici povestea sîrșește senin (dar nu idilic), prin optarea matură (dar nu didactică), pentru o muncă onestă, desi grea, în locul amăgitoarelor perspective pe care le-ar oferi contul promisul moral într-o țară altă de „fericită”. „Cucagna” cea miraculoasă ca basmele de adormit copiii....

Actori buni, dar nu vedete, într-un film bun, fără veleități. Dar și fără prea multe ambiții creatoare.

Alice MĂNOIU

25 DE ORE DE ZBOR, 3 ORE DE FILM

ACEI OAMENI MINUNĂȚI ÎN MAȘINILE LOR ZBURĂTOARE

o producție a studiourilor engleze.

REGIA: Ken Annakin.
SCENARIUL: Jack Davies, Ken Annakin.

IMAGINEA: Christopher Challis.

INTERPRETEAZĂ: Alberto Sordi, Jean-Pierre Cassel, Stuart Whitman, Flora Robson, Sarah Miles și alții.

Întreaga fabulă a filmului lui Annakin este povestită mai întâi pe scurt (dar strălucit) în desenul animat de cîteva minute al genierului. Personajele sînt portretizate aici cu vervă (la unele linia capătă accente caricaturale, altora li se reține una din atitu-

dinile cele mai reprezentative) și prezintă, în succesiune rapidă, cu unele evoluții scurte și pregnante, genericul acestora aere darul de a și crea atmosfera viitorului film.

Regizorul reia apoi totul mai pe larg (uneori poate prea pe larg) cu actori, montare și figurație amplă care se întîmplă să fie și bine dirijată, propunîndu-ne un film pe care cel mai nimerit ar fi să nu-l catalogăm de la început nici ca o comedie, pur și simplu, și nici ca o reconstituire amuzantă a unui moment istoric. Pentru că, judecat ca o reconstituire, el ar încălca poate cine știe cîte adevăruri științifice și poate chiar istorice, iar momentul ales — așa cum ați văzut pe ecran — pornește de fapt cu o altă reconstituire (aceea sigur autentică) a relațiilor primelor experimente de zbor. După care filmul sîrșește cu o scurtă demonstrație a unor jaturi de ultimul tip și cu sala de așteptare a unui mare aeroport internațional de azi unde, ca ultimă ironie, pasagerii ce trebuiau îmbarcați pentru Paris (pînă unde se fac acum doar cîteva minute), sînt poțiti înopai la hotel din cauza timpului defavorabil.

Cert este că pe seama episodului istoric ales se face un comentariu cu ajutorul cînd al satiric, cînd al comediei bufă, fiindcă palid nici filonul liric ce alternează cu altul de o vervă sarcastică inepuizabilă. Pare că realizatorul și-a propus să adapteze modalitatea de descriere a momentelor și personajelor la biografia acestora alegîndu-le un unghi și cîte o expresie artistică socialistă a fi cea mai potrivită: aviatorilor germani (prevoniști) oclidul ne sînt înfățișat într-o postură de militari prusaci sadea, selavi al regulamentului, niște mașini care vor să pună în funcție o altă mașină. Aici tot ceea ce filmul a inventat ca mijloc de expresie, de la comedia bufă din primele începuturi pînă la șarja mai subtilă și mai spirituală este pus în funcție clipă de clipă; sau, de pildă, prezentîndu-ni-le pe englezi, autorul reține și farmecul unor portretizări pitorești și al unor întîmplări — la Jerome K. Jerome, dar nu se sîfșește să dea și o nouă și curajoasă definiție noțiunii de fair-play așa cum îl înțeleg unii (un argument doar în conversație, iar în practică un pretext pentru a stimula can-doarea altora); cu ironie dar și căldură, este înfățișat pilotul italian, cu farmec și spirit cel francez, cu franchețe cel american etc.

Dar ni se relatează oare pur și simplu o cursă aeriană între Londra și Paris? Filmul, cred, capătă mai degrabă aerul unei dezbateri, adesea polemică, despre spiritul de competiție, iar episodul ales nu este decît un pretext de a vorbi cînd cu haz, cînd cu vervă, mai cald sau mai dulce despre bravură, inventivitate, spirit și ceea ce englezii numesc „relationship” (arta raporturilor umane) într-un moment în care omieră a trecut chiar și de epoca avionului turbo-reactor, înfrînd în cea a rachetelor spațiale.

Filmul poate că a vrut să spună prea mult și, desi s-a lungit pe două serii, n-a ajuns totuși și întotdeauna să-și afle și cele mai potrivite formulări, dar nu e mai puțin adevărat că secvențe întregi sînt pline de o vervă și de un haz reconfortant, iar unele dintre ele au darul de a te face să le repareugi în gînd, după ce ai plecat din sală și să mai deslușești alte nuanțe și încă noi sensuri.

Mircea VLAD

CINEMATO- GRAFUL DE GANG

DRAGOSTEA ÎNVINGE

o producție a studiourilor Defa-Berlin

REGIA: Joachim Hasler.
SCENARIUL: Maurycy Janowski, Joachim Hasler, Claus Hammel.

INTERPRETEAZĂ: Anna Prucnal, Claus Juricha, Eva-Maria Hagen, Günter Simon și alții.

Print-o incredibilă „fantezie” a traducerilor, *Drumul spre patul nupțial* (titlul original) a devenit în românește *Dragostea învinge*. Nu știu ce speculații s-ar putea face pornind de la această... distanțare erotică, fapt cert este că producția sus-numită interzice — la propriu! — orice considerații critice, fiind mai lipsită de veleități artistice chiar și decît *Fili marci ursulec*.

Subiectul (grafat, chipurile pe o realitate actuală) este de un prost gust copios: căpitlanul unui vas comercial, îngrijorat de prea desele aventuri sentimentale ale „matrozilor” săi, încearcă să-l oblige la însurătoare — exemplar — pe seful lor direct, un tînar micman cu figură distinșă, nu mai puțin liberă. Drept care îl caută o virtuală nevastă; i-o găsește în persoana unei ziariste (!) poloneze, o ia pe bord într-o călătorie la Leningrad, dar aici... Aici intervine o iubită a micmanului, o cîntăreață de bar cu principii nu tocmai catolice, ajunsă și ea pe bord — nu prea se știe cum — care provoacă conflictul amoros. Din acest moment lucrurile se complică îngrozitor, eci cele două femei sînt frumoase iar marinarul sînt și el frumos și dornic de iubire; pînă la urmă cuplurile se stabilizează: bineînțeles micmanul cu ziarista și — surpriză! — căpitlanul cu cîntăreața de bar. Morala învinge!

Povestile așa lucrurile par banale, sîntei dispuși, desigur, să exclamați: „ah! o comedie stupidă, ca altătea altele, și cu asta basta!” Dar nu este numai aîit, eci comedia este muzicală, totul se petrece în ritm și în pas de dans: marinarii pleacă sau se întorc pe vase dansînd într-o deordine stilizată, ca la estradă, pe plajă femeile dansează și cîntă în cor, în taverne (există și așa ceva în film!) consumatorii grizați și euforizați de melodiile pasionale ale lui Gerd Natsehinsky profesează un fel de judoballet ș.a.m.d.

Această peliculă autorizează o invenție de vocabular: dacă există o pîctură de gang al cărei prototip binecunoscut este „Tigancă” atunci *Drumul spre patul nupțial* ar putea fi reprezentativ fără drept de apel al cinematografului de gang.

Adrian ȚIROIU

CURA DE MEMORIZARE

Am luat cu mine la mare — pe lângă bronzolul pentru piele, Nilfanul antialergic, antinevralgicele pentru cap, cămășile albe pentru seară și bețele de cort pentru plajă — un maldăr de ziare vechi, foarte vechi, cumpărate anul trecut la falimentul unui pod bătrîn de casă cultă din București. Sînt ziare gâlbejite de vreme, pergamentoase, uscate, de o paloare îngrozitoare — halucinantă, dacă vă plac mai mult cuvintele la modă — în comparație cu trupurile noastre bronzate voluptuos, cu Fiaturile care aleargă încoace și încolo, strălucind mirific printre bărbile acestor lipo-veni. Ziarele mele vechi sînt îngrozitoare — sau halucinante — pentru că sînt mai bătrîne decît noi. Au între 35 și 40 de ani vechime. Un ziar de acum 35 de ani e mult mai bătrîn decît un om de 70 de ani. Ce mi-a venit să le iau? Nu era mai logic să iau în locul lor, ustensilele acelea fascinante pentru înutul sub apă? Mai puțin rafinat, mai puțin imaginativ — poate și fiindcă nu sînt un as nici în înutul „pe sub” și nici „în apă” — eu nu mă depărtez de țărîm cu mai mult de 35—40 de ani. Un pietroi roșu găsit în adînc nu-mi spune mai nimic — chiar dacă scafandrul se jură că „e o rămășiță din cetatea Calatisului” — pe cînd o știre descoperită într-un ziar din urmă cu 22 de ani: „Pierdut un pantof bej damă în Piața Palatului, în timpul luptelor din ziua de 8 noiembrie 1944, aducătorului bună recompensă la redacție”, o asemenea știre mă amețește prin frumusețea ei suprarealistă. (Lui Perahim, i-au dat lacrimi cînd i-am relatat-o). După cum cazemata aceasta neagră, bine smolită lîngă care mă bronzez, rămasă din ultimul război mondial, și în deschișătura căreia se depozitează azi sticle de borviz, halate de baie și bikini-uri la uscat — constituie un „colaj” incomparabil, după părerea mea, cu basmul mort al jumătăților de amoră pe care s-au prins scoici peste scoici. Pe urmă mai e memoria. Mărturisesc

în mare șoaptă, eu țin mai mult la ea decît la inteligență. Fiindcă o pierdem zi cu zi și nu ne dăm seama decît din cînd în cînd. În schimb, inteligența în fiecare zi, o știm cu toții, e în creștere și ni se dezvoltă diabolic. Dar memoria-conform datelor științifice înfrîitoare — începînd tocmai de la 35 de ani se topește în cantități de 100 000 celule nervoase pe an, ceea ce nu e de loc puțin, deși creierul posedă trilioane de asemenea celule și ar avea de unde... Pentru un cinefil însă e îngrozitor.

UN ZIAR DIN '31

Deschid, deci, un exemplar din „Adevărul literar și artistic” — vara anului 1931. Mulți dintre noi aveam atunci un an de viață. În pagina III-a, Arghezi scrie despre polițete, în cadrul unui „Manual de morală practică”. Citez — în speranța că nimeni nu va mai urla împotriva citatelor, amuțind sub presiunea acestor adevăruri deplin actuale în decur „66: „Polițetea e o pudoare și o necesitate de distanță... Contrariul polițetei n-am putea preciza dacă e obrăznicia sau familiaritatea. Sînt camarazi din cea mai cultivată categorie socială a căror intimitate fără beție se manifestă prin gluma înjurăturii de mamă. Cîteodată intelectul unui filozof e mai greu de educat decît trenul posterior al unui pisoi care intră în viață cu familiaritățile brute”. Alături, pe cealaltă coloană, scriind despre „Înțelegerea literară” — demonstrînd că nici o sensibilitate estetică nu se ascunde atît de bine ca cea literară—Paul Zari-fopol parcă îi răspunde, ca un ecou între marile spirite. „Polițetea este abecedarul obiectivității. Singur monologul tăcut are subiectivitatea decentă, și de cînd tiparul, orice piedici s-au rupt din calea impudicității spiritului”. Să trecem peste două nuleve străine, peste un reportaj-eseu despre „femeia-azi” — la nivelul celor mai bune exemple ale ge-

nului acesta de idei mondene și plăcute semnate azi la Paris de Madame Express sau Mireille Righini — și să vedem pagina a VI-a: „curiozități” care azi ne fac să suridem — și e bine să surîzi arar, superior — cronică șahului cu o superbă partidă a lui Sămisch pe care azi un Petrosian nu ar juca-o, o rubrică „aș vrea să știu” unde se răspunde unui ieșean care vrea să știe ce e „complexul lui Oedip” și unui bucureștean curios să afle ce e „stratosfera”, termen actualizat prin recenta și senzaționala ascensiune în balon a profesorului belgian Picard... Deasupra acestei rubrici este paginată pe două coloane—„Cronica cinematografică” (intitulată, astfel, fără teamă de cacofonie — purismul cacofonic nefiind probabil, pe atunci, un semn neîndoiel al inteligenței intimidatoare). Semnatul cronicii e D.I. Suchianu. Subtitlul: „Note pe marginea unui film frumos”. Cronică începe așa: „Se numește film bun, adică film adevărat, acela care poate să nu piardă nimic dacă se suprimă partea vorbită, sau care chiar, dimpotrivă, cîștigă prin asta”. Dați-mi voie ca în fața acestei definiții îndrăznețe, mai mult decît îndrăznețe, să nu merg mai departe, să mă sprijin bine de cazemată și să vă cer să gîndim puțin.

O DEFINIȚIE DIN '31

Indrăzneala ei constă în aceea că încearcă precizia și claritatea într-un domeniu unde mai toată lumea e de acord că nu există nimic precis și clar. A spune de ce un film e bun, pentru foarte mulți oameni pare o imposibilitate, ascunsă nu fără dreptate în subtilitatea că arta e totdeauna subtilă, inefabilă, supusă gusturilor, scăpînd prin urmare definițiilor. Iată că în urmă cu 35 de ani, un critic român își lua libertatea de a spune precis ce e un film bun, definindu-l cu exactitatea cu care geografia definește stratosfera, rupîndu-se de inerția gusturilor și forța de gravitație a subiectivului. În al doilea rînd,

definiția de mai sus are curajul afirmației; ea afirmă ce e un film adevărat și nu unul prost — ceea ce ar fi fost foarte ușor, știind cît ne e de ușor, nouă, oamenilor, să negăm, să definim „ce e prost”, „ce nu trebuie făcut”, „ce trebuie ocolit”. Nimeni, dintre locuitorii galaxiilor, nu ne întrece în forța „nu-ului”, în plăcerea și ușurința de a o respinge cu un „nu” categoric. Aici, repet, nu ne „taie” nimeni. Dar a numi ce e bun, a-ți lua riscul de a spune „da” — asta-i rar pe pămînt. În '31 Suchianu își lua acest risc și spunea: „da, un film bun e un film în care cuvîntul are prea puțină importanță, ba chiar de loc, imaginea spune totul, totul!... Era o superbă afirmație a cinematografului, o afirmare a artei lui noi.

Urmează să vedem dacă sîntem de acord, azi, cu definiția criticului nostru. Firește că are o limită istorică: în '31 cinematograful abia învăța să vorbească, abia ieșise din perioada filmului mut, cinefilii se mai găsseau sub fascinația capodoperelor create „pe muște”. Filmul cu glas crease prea puțin, capacitățile lui abia se descoperau și — cum se întîmplă deseori — calitățile noi înainte de a convinge, nervează. Din cauza limitei istorice, definiția ne apare azi prea polemică, diferențiînd unilateral. Unilateral dar decisiv. În pofida limitelor ei, ideea criticului e adevărată, valabilă, pentru că surprinde fericit o relație esențială și decisivă a artei cinematografice: primordialitatea imaginii, subordonarea cuvîntului față de imagine — fie în epoca „mută”, fie în cea „sonoră” totdeauna. Un film adevărat e un film în care „camera” stăpînește și decide totul. Imaginea „spune” totul, „vorbele” imaginii sînt în cinema adevăratele vorbe, cele ale filmului sau ale literaturii nu spun nimic decît dacă trec prin imagine, altfel sînt neputincioase. Cînd apreciem că un film e prea teatral nu spunem altceva decît că vorbele și-au subordonat camera, că aparatul de filmat e paralizat — paralizic care nu mișcă decît din ochi, după replicile care se schimbă în jurul său; cînd apreciem că un film e prea literar înseamnă că „întriga”, „subiectul”, dialogul, toate atributele artei scrisului — au învins imaginea vizuală, că în afara „subiectului” instaurat de literatură nu s-a mai creat nimic personal, specific pe ecran. E drept că mulți oameni mai merg la cinema pentru „literatură”

filmului, pentru „subiectul” lui, ca să citească — puțin altfel — o carte. Dar un film adevărat se rupe, e independent de literatură sau de teatru.

ENERGIE VIZUALĂ

Reiese oare, acceptînd adevărul esențial al definiției noastre, că sîntem pentru filmele cu cît mai puține vorbe, ba chiar de loc? Fără viclenie, personal, înclin spre asemenea filme (asta neînsimînd că nu există filme proaste „fără vorbe”, sau filme stupide din perioada „mută”, sau imagini care nu spun nimic, la fel de plate ca vorbele plate) dar nu pînă la a absolutiza adevărul esențial de mai sus. Există multe filme bune, adevărate, în care se folosesc multe vorbe, mult dialog. Să numesc la întîmplare *Procesul de la Nürnberg*, *Comicos* al lui Bardem și, pentru a face dificultăți definiției, *Umbrelele din Cherbourg*, film respins cu atita ardore de D.I. Suchianu, nu știu de ce, probabil fiindcă nimeni dintre noi nu înțelege totul... În asemenea filme în care partea vorbită are mare importanță — esența definiției nu suferă, nu e infirmată: filme adevărate, chiar dacă nu „mari” sau „geniale”, vorbele lor se topeșc în imagine. În *Umbrelele*, muzica vorbită devine imagine și nu are nici o independență, are melodie, poate fi pusă pe disc, dar asta e altceva. Cînd o ascuți separat — cum mi s-a întîmplat — vezi filmul. Încercați. În *Procesul de la Nürnberg*, dialogul abundent, bogat în idei, foarte important în sensuri, nu ar mai fi — îndrăznesc s-o scriu — bogat în idei și adînc fără Spencer Tracy, Montgomery Clift și ceilalți mari actori și, mai ales, fără „camera” care-l căuta, care insistă, care gîndează o dată cu chipul lor, transformîndu-le vorbele în energie vizuală.

Cîteodată, merită să facem următoarea operație: cînd, în timpul rulării, instalația pentru „sonor” se defectează și publicul nervat bate din palme cerînd „sonorul” conform logicii educate la școala literaturii și teatralii — atunci încercați să vedeți filmul fără glasuri, urmăriți cîteva secvențe, un minut, două... actorii muți, vedeți ce se întîmplă; dacă filmul continuă să vă intereseze, dacă imaginea „vorbește” prin ea însăși și vorbele neauzite nu vă mai pasionează — filmul acela e, probabil, un film adevărat. Așa mi s-a întîmplat la *Dragoste neîmplinită* al polonezului Haas, unde într-un final — dintr-o scăpare involuntară, desigur

— nu era tradus. Nu înțelegeam ce spune eroina, dar imaginea era atât de emoționantă, psihologic, afectiv, încât — cum ar spune Suchianu — finalul câștiga prin omiterea traducerii; eram într-o situație de meloman, la concert, când vorbele nu mai contează, o situație pe care Eminescu a exprimat-o desăvârșit în cele „neînțelese, pline de înțelesuri...“ Aveam o muzică a chipului, o muzică a ideilor, o melodie stranie a vocii unei femei pentru totdeauna triste.

VINE TOAMNA!

Dar, realist vorbind, operația aceasta e cam absolutizantă — și am promis să nu absolutizăm, să nu impunem o definiție, chiar fericită. În fond, o definiție în artă nu e bagheta magică la care gusturile și operele se supun, vrăjite, gata de a se chină într-un pal al lui Procust. O definiție trebuie să fie efecace. Și am convingerea că în 35 de ani, fiind adevărată, definiția lui D.I. Suchianu nu și-a pierdut eficacitatea, ea fiind aplicată... Oh, dar asta nu-i frază de estet, ci de funcționar care face referate într-un birou de invenții și raționalizări. Dar poate că nu e grav — și nu trebuie să mă sperii. Definiția „filmului bun“ e o raționalizare efecace, care „poate fi aplicată cu bune rezultate“, în acest domeniu unde „individualul“ își face cam prea mult de cap. E ultima ei mare calitate care o întărește — logic — pe prima. Aplicați-o, deci. Căci vine toamna. Cu filme bune și — nu mă îndoiesc — cu filme proaste, neadeverate. Nu mă îndoiesc că vine toamna. Un vânt rece bate dinspre larg, anunțând-o. Păsările, am impresia, fac exerciții de migrație. Și, cum spune criticul în cronica sa din '31, în paragraful care urmează definiției: „Asemenea filme bune devin din ce în ce mai rare. Și când apare câte unul nici nu are timp să facă impresia care trebuie. Comerțianții de filme au reușit așa de bine să convingă pe spectatori că cinematograful trebuie căutat în operă și videoclip, în publicul nu remarcă, numălaieci, filmele bune care sînt altceva decît reviste de varietate...“ Un amic îmi strigă de departe pe plajă că a descoperit o pia... ro... formi... Vîntul li a silabele și le duce în larg. Nu mă mișc. Cîtesc mai departe, îmi continui cura de memorizare, absolut necesară — măcar din modestie — cinefilului.

Radu COSĂU

MUTAȚII CANTITATIVE

La Televiziune se petrec unele mutații cantitative, care trec aproape neobservate, avînd însă însemnătatea lor, atestînd o anumită elasticitate a celor ce lucrează aici, capacitatea de adaptare la condiții schimbate, și desigur, uneori erori de concepție, firești într-o perioadă de creștere impetuoasă.

Programele-sau amplificat cu o oră zilnic; șazece de minute nu înseamnă mare lucru pentru cine privește întîmplător, dar echipa de creatori și tehnicieni trebuie să depună uneori crîncene eforturi pentru a realiza cum se cuvine această oră în plus. Ea e îndeobște închinată copiilor, școlarilor și străduința de a o impune prin atractivitate și adecvare e sesizabilă.

Programul duminical a căpătat de asemenea extensie; cine n-are altă treabă poate sta aproape toată zina la televizor, după-amiaza înfierbîntații sportivi la domiciliu fiind serviți, în pauzele partidelor, de momente umoristice, muzicale, enciclopedice, mai mult sau mai puțin rîcoritoare. S-a discutat dacă formula „Studioului A“ (la data cînd scriem, în vacanță încă, înlocuit, parțial, de „magazinul duminical“) e fericită sau aiuristică, dacă n-ar fi bine să fie lărgită sau, dimpotrivă, ajustată, doar pigmentată cu fotbal sau, din contra, degresată de muzica ușoară și pusă integralmente la gazon. Și e probabil că discuțiile vor continua, fără a putea întunece însă adevărul că duminica se face mult pentru ca televizorul să rămîna deschis în permanență. Ideea unui program de relaxare în această zi e cît se poate de nimerită, rămîne deocamdată să deslușim ce anume etalon calitativ funcționează aici în redacțiile implicate și către ce perspectivă se tinde.

Oricum ar fi, formula „Varietăților“, adică mixtura de cîntece zăngănite la talgere în timp ce soliști spăi-

moși adulmecă microfonul și dansatori ocazionali fac umbre pe decor, întrerupți din cînd în cînd de glumești de pasaj, e străină de televiziune, n-ar mai trebui revivificată; aici aglomerările de diletanisme au devenit foarte supărătoare, despre ele s-a scris mereu și degeaba, preșinua gusturilor sălii și inerția rămînd mai puternice.

O asemenea emisiune, estivală (prin iulie), a arătat încăodată cît de exterioră televiziunii și falsă este gîndirea celor ce stăruie în a organiza veștede spectacole de estradă în studio: în timp ce spiritualul Horia Șerbănescu făcea ce putea ca să se treacă mai degrabă de la un număr clorotic la altul și mai famelle, bunele sale intenții erau mereu retezate de bis-ul mai fiecărui interpret. Intocmai ca la cele mai prăpădite „concerte-spectacole“, cu care plouă de la o vreme în țară, aproape fiecare apariție era reeditată, fără ca publicul din sală, prin puținele și convînșoasele sale aplauze, să dea semne că ar dori-o. Și intrucît nici un solist nu se lăsa plîm nu executa din nou tot cîntecul, cu aceleași intonații, grimase și fandări de sold ori legănări de cap, citeva sute de mii de spectatori au fost obligați să suporte un spectacol dublu, cu și cum ar fi privit la micul ecran cu ochii încrucișați. Curios, nimeni nu se gîndește însă că reprezentarea e dată nu pentru cei două-trei sute de oameni aflați în studio — constituînd publicul unui spectacol obișnuit, ce se desfășoară pe o estradă — ci pentru citeva sute de mii de spectatori specificei, urmărind un spectacol de televiziune, transmis, organizat, cadrat, normat conform cu cerințele particulare ale micului ecran. Generic, e vorba de doi spectatori diferiți și de două reprezentări diferite — dacă nu în esență, cel puțin în formele în care se oferă percepției.

Iar dacă, prin absurd, toate manifestările pregătite a fi transmise din studio ar avea public interior și acest public ar aplauda — organizatorii înțelegînd prin aceasta că se cere bisarea — am ajunge în situația halucinantă de a vedea de două ori (măcar) fiecare piesă, de a reasculta fiecare conferință și chiar de a viziona de trei ori într-o noapte filmul *Sfințul* — ceea ce, omenește vorbind, le-ar căpia și pe cele mai aprige admiratoare ale întreprindului erou.

Cînd se fac filme, în formula caleidoscopului muzical — umoristic, se obțin rezultate fericite sub semnul specificității; după cum se știe, un festival internațional de televiziune din anul curent ne-a și consacrat în această direcție, printr-o recunoaștere, binemeritată, cu premiu. Cînd se compun „varietăți“, criteriul telegonic — ca să folosim un termen inadecvat dar impus de obișnuințe — e deconectat și reprezentarea se autonomizează cu efecte negative.

Și în simpatia, voioasa emisiune „Clubul tinereții“ au loc cîteodată aglomerări de interpreți, figuranți de meserie și laici întîmplători; n-au toți destul loc — date fiind condițiile actuale de spațiu ale studioului și inexistența, iarăși deocamdată, a posibilităților practice de a a se studia mai îndelung aparițiile sau de a se organiza mai larg cadrul propice desfășurării — realmente spontane. Un actor experimentat și prompt ca Nicolae Gărdescu sau un tînăr dezinvolt ca Valentin Plătareanu, familiarizați cu platoul, se descurcă ușor în înghesuială, par a conversa cu toată lumea dar ceilalți participanți la carnavaul juvenil, cînd nu se calcă zîmbitori unii pe alții, ascultă la vedere comenzile nevăzute din spatele aparatului și se rînduiesc grăbiți în semicerc, se ambalează brusc în tot

felul de „hă-hă“—uri corale după o baghetă ghicitoare etc., afectînd grav impresia voită de autenticitate — fără vina lor. Ochiul „cameerei“ (alt cuvînt impropriu certificat de uzanță — dar poate că se va iniția cîndva și la noi munca de constituire a unei terminologii de specialitate), ochiul aparatului deci e necruțător cînd scrutează aglomerațiile umane; el separă detalii la care nici cu gîndul nu gîndești și formează privitorului, prin montaj, o impresie de ansamblu de un tip special. Poate că în cazul unor emisiuni cu prezențe colective s-ar putea face mai parcimonioase convocări, în vederea obținerii unor priveliști și a unor dialoguri mai durabile. Cînd pelicula va deveni un adjuvant real, efecace (acum el lipsind unor asemenea emisiuni) firește că problema va căpăta alte implicații și va trebui rediscutată.

S-a mai înmulțit și numărul filmelor de desene animate (unele de mare hă — vai, majoritatea absolută, străine), la care se amuză din toată inima toți spectatorii, indiferent de vîrstă; asemenea filme umplu interstițiile în marile transmisiile ale unor grandioase competiții — cum ar fi campionatul mondial de fotbal de la Londra sau chiar Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia — tînînd loc cu succes oricăror „varietăți“.

Se produce acum pe micul ecran mai multe documentare „impresii de călătorie“ în imagini, cîteodată cam lungi (ovajul prin Maroc), dar niciodată neinteresante. Se creează, deși încă timid, un număr sport de documentare românești despre bogățiile, frumusețile și amintirile istorice ale patriei și nu putem decît să le urăm creatorilor lor să le realizeze din ce în ce mai bine, adică mai alerte, mai puțin și mai spiritual vorbite, mai concentrate la obiect.

Valentin SILVESTRU

INFORMAȚII BIBLIOFILE

REGARDS NEUFS SUR
LE CINÉMA (Noi conside-
rații asupra cinematografului),
Edition du Seuil, Paris,
1965, 325 p., il.

Culegere destinată îndeosebi grupurilor de cinefili afiliate Federației franceze a cinecuburilor, lucrarea realizată de cunoscuții critici Jacques Chevalier și Max Egly cuprinde o gamă largă de materiale introductive în cultura cinematografică. Atrag atenția în special eseuul regretatului André Bazin *Limbaul timpului nostru*, înflăcărată pledoarie pentru difuzarea culturii cinematografice, numeroasele extrase reprezentative din scrierile unor mari creatori ca Măliș Chaplin, Eisenstein, Orson Welles, Antonioni, Ingmar Bergman ș.a., studiul *Expresia cinematografică* de Max Egly, o trecere în revistă a principalelor mijloace de expresie proprii celei de-a șaptea arte, precum și cele circa 20 de fișe ale unor capodopere ale ecranului din toate țările lumii. În carte mai găsim o serie de articole privind aspectele esențiale ale producției și difuzării filmelor, îndrumări practice asupra felului cum trebuie conduse discuțiile în legătură cu filmele vizionate în cadrul cinecluburilor cit și un scurt dicționar de termeni tehnici de specialitate. Pe cînd o lucrare similară destinată membrilor tot mai numeroaselor cinecluburi din țara noastră?

FUZELLIER, ETIENNE.
CINÉMA ET LITTÉRATURE (Cinematograf și literatură), Editions du Cerf, Paris,
1964, 324 p., il.

Contribuție fundamentală la elucidarea mult discutatei probleme a raporturilor celor două arte, cartea de față subliniază că cinematograful participă la principalele genuri literare, exprimînd în limbajul său tendințele pe care genurile literare le exprimă în limbajul lor. Dar spre deosebire de cei care confundă cinematograful cu literatura (vezi de ex. articolul *Filmul, gen literar* de D. I. Suchianu în „Gazeta literară” din 4 august 1966), Fuzellier insistă asupra faptului că cinematograful este în primul rînd un limbaj (și nu un gen literar) și ca atare poate exprima în felul său propriu ceea ce și-a găsit expresia literară în teatru, roman, lirică etc. Confuzia între cinematograful și literatură duce la dubla eroare după care pe de o parte cinematograful ar avea totul de cîștigat de pe urma transunerii pe ecran a unor opere literare, sau, cealaltă extremă, că el n-ar avea nimic de învățat din experiența diferitelor genuri literare. Ampla lucrare încearcă apoi, pe baza unei serioase argumentări, să demonstreze ce poate aduce literatura cinematografului și viceversa, întreprinzînd un studiu comparativ al eficacității instrumentale

a celor două limbaje. Autorul ajunge la concluzia că viitorul cinematografului nu este în mod obligatoriu legat de literatură. „Se poate dori ca cele două destine să se separe; ele ar avea mult de cîștigat din aceasta”.

NOUȚĂȚI DE LA STUDIOUL „ALEX. SAHIA”

Doi filme omagiale comemorează pe peliculă principalele evenimente culturale ale anului: *quinque-centenarul minăstirii Putna* și *centenarul George Coșbuc*. *Putna — anul 500*, în regia lui Octav Ioniță și Sergiu Huzum (autori și ai scenariului), vorbește spectatorilor despre istoricul monumentului, despre festivitățile organizate cu ocazia aniversării și, totodată, despre frumusețea nouă a locurilor cărora Ștefan cel Mare le lăsase cu limbă de moarte porunca de creștere și înflorire. Celălalt film, prilejuit de aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui George Coșbuc, este realizat de regizorul Pompiliu Gilmeanu și operatorul V. Mănăstireanu (după un scenariu de prof. G. Scridon și P. Gilmeanu). Prin intermediul documentelor, dar și prin imagini contemporane ale locurilor, este evocată ambianța generală a vieții marelui poet.

Diferitelor aspecte ale actualității li se adresează, în continuare, o mare parte din producțiile studioului. Dintre acestea, *Inteligența și cît costă ea* (scenariul și regia Ion Moscu, imaginea William Goldgraber) recurge la una din formulele de reportaj cinematografic din ce în ce mai des folosite în ultimul timp — ancheta.

ANIMAFILM LA ORA REFLECTOARELOR

Pe Bob Călinescu l-am aflat la orășenice artistică: de o parte vechea pasiune a cioplitorului de figurine din lemn, de alta, recenta apropiere de personajele preclasic, confecționate din diverse materiale vegetale.

Fantezile lui Ion Mihăileanu, autorul scenariului, se asociază cu dorința mai veche a realizatorului de a face un film de animație combinat cu personaje vii.

Spirit lucid și organizat, Olimp Vărsteanu, care ne-a descoperit în ultimele sale realizări poezia cartonului decupat, rămîne fidel genului. Cele 5 săptămîni în balon ale lui Jules Verne vor vedea lumina ecranului tot în tehnica menționată mai sus.

Regizorul își propune să urmărească în esență ideile și semnificațiile cunoscutului roman oferind spectatorilor actuali, copii și adulți, un film atractiv, o parodie umoristică a peripețiilor echipajului Fergusson (scenariul Anda Boldur).

După ce și-a condus cu bine eroii preferați, pe maimuțica Bobo și prietenul său papagalul verde, de-a lungul unor amuzante peripeții comice prin junga africană, pe corabia misterioasă sau prin Far-Westul de altădată, Florin Angelescu se ambiționează (și bine face) să continue unicul serial din animația românească, plasîndu-și personajele într-o nouă aventură spectaculoasă.

De data aceasta, o parodie polițistă nu lipsită de umor, *Expresul de noapte*. Cei doi prieteni vor interveni cu promptitudine de detectivi în cursul unui clasic „hold-up”, salvînd din minile bandiților o prețioasă servietă conținînd un și mai prețios dosar secret. După cum ne-a mărturisit realizatorul, filmul va fi lucrat în tehnica cartoncelor decupate cu cadre intermediare desenate, ceea ce oferă mai multă conștiință mișcării și mai multe posibilități de sugestie vizuală.

De data aceasta nu o anchetă socială, ci un „ciné-vérité” cu o sferă de investigații precis conturată — uzinele. Pornind de la documentele de partid, ce recomandă folosirea cit mai atentă a propriilor noastre invenții și realizări științifice, filmul cercetează cauzele care întîrzie aplicarea în practică a acestor recomandări.

După un scenariu propriu, regizorul Gheorghe Horvath compară în *Dacă treci... „Podul lui Dumnezeu”* (imaginea Vasile Nițu) situația înfloritoare a minerilor din Țara Motrului de azi, cu sărăcia de altădată a aceluiași oameni, pe vremea în care profesia de miner nu se născuse încă aici. „Podul lui Dumnezeu” este podul natural de stîncă de la intrarea în Valca Motrului, podul de la care a început miracolul industrializării acestei regiuni.

Tot un miracol, de data aceasta de producție, este și subiectul filmului *O uzină agricolă* (scenariul și regia Marius Oniceanu, imaginea Gh. Herschdörfer). Locul acestui miracol — devenit din ce în ce mai cotidian în acești ani — este ferma agricolă „30 Decembrie”.

Tg. Jiu. Genericul filmului este o listă de nume prestigioase, garantînd împlinirea lui artistică: scenariul — Mircea Deac, comentariul — Tudor Argeșei, imaginea — Constantin Ionescu-Tonciu, muzica — Anatol Vieru.

Tot un film de artă poate fi socotit, într-un fel, și *Proiecte* (scenariul și regia Alexandru Sirbu, imaginea George Georgescu). Proiectele sînt cele ale studenților din ultimul an de la Institutul de arhitectură din București, principala lor calitate fiind — ne asigură realizatorii — diversitatea (titlul original al scenariului) și grija față de om.

Nefiind un copil vitreg, sportul este totuși un domeniu de interes mai puțin constant pentru regizorii studioului. *Campionii undelor albastre* (scenariul — Marion Constantinescu, regia — Erwin Szekler, imaginea — William Goldgraber) este unul din filmele care corijează această afirmație; în plus, un film de un interes deosebit datorită obiectului său, un sport tot mai popular: canotajul. Filmul s-ar putea subintitula „cît este de greu să devii campion”, urmîrind acest adevăr pe parcursul unei curse de caiac.



Operațiunea tunet a adus în prim plan o nouă actriță, Claudine Auger. Terrence Young, regizorul filmului amintit, a înscris-o și pe genericul noului film pe care-l turnează — Fantastica istorie adevărată a lui Eddie Chapman și în care deține rolul unei luptătoare din rezistența franceză. Proiecte: Aventurierul de Luchino Visconti alături de Alain Delon; Jocul de-a masacrul de Alain Jessua. Deocamdată...

SECVENȚE



Opereta adzerbaidgiană Arșin Mal Alan s-a bucurat de atîta succes încît a fost ecranizată pînă acum de trei ori: în 1916 în Rusia, apoi la Hollywood, și din nou în 1946 în URSS. Recent s-a terminat a patra variantă a acestei comedii muzicale jucată chiar de adzerbaidgieni și a cărei eroină este Gultchara.



Pe această brancardă nu se află decît o bolnavă din dragoste — care folosește acest mijloc neobișnuit pentru a pătrunde pe aerodromul unde se află consemnat iubitul ei. Scena face parte din noul film al cehului Zbynek Brynch, Constelația.



Hotărît lucru în cinematograful italian acesta nu mai e un fenomen izolat — actorii trec inapoia aparatului de filmat. În ultima vreme după Alberto Sordi și Marco Vicario, iată-l pe Ugo Tognazzi semnînd regia unui nou film, Un bobîrnac, avînd ca interpreți pe Anita Ekberg și, desigur, pe Ugo Tognazzi. Reamintim că Tognazzi a mai semnat un film ca regizor în 1961, Intreținutul. Și o nouă știre: Rossano Brazzi, experimentatul actor devine debutant regizor cu Crăciunul care era să nu aibă loc, un film pentru copii, cu zîne și pitici. Iată-l pe Brazzi ca interpret al ultimului său film. O iubire.



SECVENȚE

De data aceasta un James Bond terestru. Sean Connery, interpretul celebrului erou într-o nouă și spectaculoasă urmărire pe acoperișurile New Yorkului, în *A fine Madness*.

Impasurile filmului de ANTI- CIPATIE

E curios cum cinematograful n-a reușit nici până azi să-și realizeze una din vocațiile sale inițiale. Mă gândesc, când spun aceasta, la filmul de anticipație. Încă de la Méliès, care s-a simțit împins să-și imagineze prima călătorie a oamenilor în lună, gustul fantazării pe tema viitorului, cum se vede, a existat. Alt cineast ilustru, Fritz Lang, care a creat vestitul *Metropolis*, dincolo de naivitățile intrigii și concepției sentimentaliste, conciliatoare, oferă o viziune cutremurătoare a unei lumi care s-a dezumanizat complet prin progresul tehnic aservit integral «eficacității» capitaliste. Masele muncitoare transformate în roboți, orașele subpământine ale roboților, înfricoșătoare termitiere umane, palatele gigantice de la suprafață cu straniile lor străzi aeriene, paralelisme istorice sugerate prin ingenioase analogii picturale, toate compun o proorocire halucinantă extraordinară. Și totuși o producție bogată și valoroasă care să caute a aduce pe ecran fața ipotetică a viitorului nu s-a încheșat. Dincolo de câteva contribuții interesante, genul a rămas în suferință, deși corespunde unei virtualități evidente a cinematografului. Cine mai mult ca el posedă facultatea de a da proiecțiilor imaginației impresia plauzibilității perfect, vizibil, însuflețit prin mișcare?

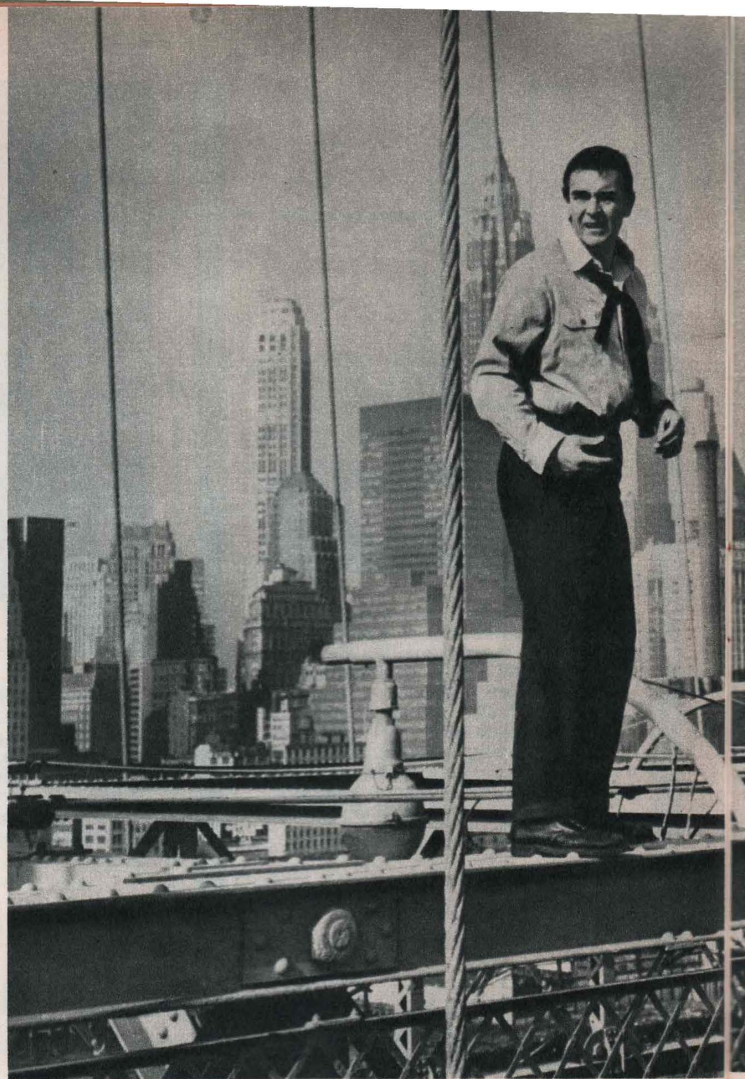
Mi se va obiecta imediat că mă fac a nu vedea ceea ce există, că se prezintă peste tot nenumărate pelicule de *science-fiction*, că în lunile din urmă a rulat la noi *Omleron*, că n-aveam decât să mă duc să-l văd. Vă asigur că nu l-am scăpat și cred chiar că merita din partea criticii o soartă mai bună, dar nu despre aceasta e vorba. Mai toate filmele de ficțiune științifică se mărginesc a fi simple isprăvi aventuroase în decor cosmic. Eroi lor poartă elegante costume de piele dintr-o singură piesă, sint înarmați cu puști laser sau cu pistoale care imobilizează fulgerător orice făptură vie, au ca auxiliari roboți atâteștiuturi și plutesc peste peisaje stranii, în rapide farfurii zburătoare. Încolo nu se deosebesc cu mai nimic de cavalierul Pardaillan, de Tom Mix sau de Tarzan. Ba nu, uitasem ceva, invincibilul

Flash Gordon are imprimat pe tricolul său un fulger alb, simbol al energiilor uriașe, stăpinite de tehnica modernă.

Rețeta acestor filme e descurajant de simplă: doi, trei monștri preistorici fabricați din plastic, un savant nebun care are proiecte diabolice de dominație a universului, câteva mașini misterioase prevăzute cu uriașe lămpi catodice, diverse armate invadatoare extraterestre, o femeie sexy și invariabilul James galactic. Bătăliile spectaculoase urmează apoi a se desfășura sub apă, în aer sau pe uscat cu concursul a mereu altor gadget-uri tehnice, dar decizându-se până la urmă tot prin forța mușchilor și siguranța reflexelor. Nici des citata *Planeta interzisă*, cu toate ambițiile ei de a specula pe tema materializării gândirii și refulării freudiste din inconștient nu are, în ultimă instanță, altă formă. Astfel de concepții pe fundal cosmic și cu mare fast decorativ, în cinema ca și în literatură, au fost botezate, nu fără secretă ironie, «space-opéras». Filme de acest tip într-adevăr nu lipsesc, ba chiar se fabrică în serie, și japonezii s-au specializat în producția lor. Dezolant e însă că ele compromit mai degrabă decât valorifică genul.

O ANCHETĂ REVELATOARE

Că lucrurile stau cam așa ne-o confirmă și un dosar alcătuit recent de revista «Cinéma 66» pe această temă. El debutează prin următoarele constatări: 1) Se fac în genere mult prea puține filme de anticipație, demne să suporte cu adevărat acest nume. 2) Când realizatorii serioși își propun, în sfârșit, să încerce să descrie fața viitorului, alunecă aproape toți într-o romantică apologie a naturii pe care o opun unei lumi dezumanizate prin tehnică. Sint date ca exemplu: «*La Jetée* de Chris Marker; *Doctorul Strangelove* de Stanley Kubrik; *Fahrenheit 451* de Truffaut, *Alphaville* de Godard ș.a. Revista găsește citabilă o singură excepție de la această regulă, filmul lui Romm. Nouă zile dintr-un an. Ancheta



Mai toate filmele de ficțiune științifică se mărginesc deocamdată a fi simple isprăvi aventuroase în decor cosmic (*Fahrenheit 451* de Truffaut.)





Și Godard fantazează în Alphaville asupra viitorului, cu ajutorul unor vedete foarte pămîntene: Anna Karina și Eddie Constantine.



Anticipația lui Gregoretti, Omicron, merita din partea criticii o soartă mai bună.



care urmează întărește reflecțiile pesimiste. Răspund regizori iluștri: Antonioni, Dreyer, Ingmar Bergman, René Clair, Rossellini, Alain Resnais, romancierul Pierre Boulle, criticul literar Robert Kanter, redactorul șef al revistei «Fiction», Alain Doremiex. Cadrul dezbaterii e lărgit prin întrebarea adresată mai ales realizatorilor: «Ați făcut sau preparați vreun film despre amenințarea atomică? Pentru ce? Cum?» Dosarul astfel alcătuit prezintă interes și invită la meditație. Cum își explică cei mai mulți dintre participanții la această anchetă slaba atracție pe care o exercită asupra cineaștilor de seamă filmul de anticipație?

VEȘNICA PROBLEMĂ: BANII!

După ei, obstacolul principal l-ar constitui cheltuielile mari cerute de un decor integral inedit. A-l realiza cum se cuvine, nu prin efecte ieftine, ar ridica în mod considerabil costul filmului și producătorii s-ar speria imediat. Observația nu e lipsită de adevăr, dar rămîne discutabilă. Decorurile filmelor de «space-opéras» nu sînt mai ieftine pentru că se mulțumesc a fi produsul unei imaginații puerile. Aceasta, dimpotrivă, iubește exorbitant și fastuosul. Realizarea unui decor izbit și în ultimă instanță o chestiune de sugestie și prostul gust nu s-a caracterizat niciodată prin economie. Alain Resnais recunoaște de altfel că se pot obține adevărate efecte extraordinare cu mijloacele cele mai simple. «Cred — spunea el — că nu s-a creat pînă acum un echivalent al lui Metropolis, unde întreaga forță a sugestiei constă în arta de a nu se arăta totul. Există un moment în care aproape că nu se vede nimic. Eroul trece pe lângă o casă, foarte departe... secretul rezidă oare în felul cum scena e luminată? Nu se recunoaște nimic, dar asistăm la o înstrăinare totală și credem în ea».

Godard a dovedit, apoi, că se poate înfățișa o lume absolut stranie și teribil de verosimilă, filmînd pur și simplu diferite colțuri din Parisul actual, restaurante goale, automobile alunecînd tăcute prin ploaie, culorile ale unor întreprinderi cu nesfîrșite birouri, ș.a.m.d. Impresia societății supertehnizate viitoare e atît de puternică și respiră atîta autenticitate, încît Cournot era îndreptățit să scrie după vizionarea filmului: «Les robots sont déjà là» (Roboții se găsesc de pe acum printre noi!).

SENTIMENTELE OMULUI DE MÎINE

Altă explicație a impasului cinematografului de anticipație merită mai multă atenție. E ușor să ne imaginăm cadrul vieții noastre viitoare sub raport material. Aici, n-avem decît să extrapolăm puțin realizările științei și tehnicii contemporane. Mult mai greu e să ne închipuim noi reacții psihice umane, sentimente radical modificate, alt fel de a înțelege iubirea, prietenia, mîndria, suferința. Însăși natura noastră omenească ne împiedică să ne facem astfel de reprezentări. Tot dramatismul filmelor lui Antonioni se hrănește din această încercare dureroasă și imposibilă, reclamată însă de realitatea înconjurătoare. Nu e de mirare deci, că optica majorității filmelor, care se încumută să atace asemenea probleme e adesea conservatoare. Spiritul omenească și înclinat fatal, în lumea sentimentelor, să remarcăm mai ales ceea ce amenință să altereze reacțiile socotite atîta vreme ca etern umane. A prefera o ambianță de aparate și mecanisme, care furnizează oricite comodități, naturii, cîmpului liber, vegetației exuberante, mării, pare ceva netrecut, străin. De ce să ne mire atunci că Tati își îndreaptă verva satirică în ultimul lui film, Playtime, împotriva mijloacelor de distracție moderne, după ce în Unchiul meu supusese derizivii ideea confortului casnic viitor? Confruntările acestea ale efectelor civilizației industriale asupra vieții sufletești cu un mod de existență tradițional au o intenție preventivă. O recunoaște, de altfel, și revista «Cinéma 66». Lumea mașinilor și reactorilor atomici n-are numai o față făgăduitoare de fantastice libertăți ci și alta amenințătoare. În această direcție răspunsul lui Ingmar Bergman apare încărcat de o nobilă îngrijorare: «Mie mi se pare imposibil să fac film despre bomba atomică. N-aș putea să-mi imaginez decît o singură scenă: o față de copil. Ar fi un film foarte scurt. Ar ține numai un minut, poate. Și nimeni nu-l va vedea niciodată». Învinuirea de romantism naturist merită să fie adusă doar acelor producții care simplifică naiv termenii problemei, idilizînd condiția firească a omului. Observația se poate în definitiv și întoarce. Nu e tot romantică, într-o ordine opusă, mașinistă, apologia civilizației supertehnizate?

ADEVĂRATUL FANTASTIC MODERN

De fapt însă, revenind la impasul cinematografului de anticipație, obstacolul principal am credința că se află în altă parte și mă miră că ancheta întreprinsă nu l-a scos la iveală. Practic, ca și în literatură, cîmpul nou al fantastului nu-l prezintă urmărirea aplicațiilor diverselor descoperiri tehnice în viața omenească, ci însăși aventura cunoașterii. Pentru cinematograful problema este a trece — spune scenaristul Georges Bardawill — de la Jules Verne la Van Vogt. Cu adevărat fantastice

și răsunătoare de perspective sînt aporiile și paradoxurile științei moderne asupra spațiului și timpului, a lumilor paralele, a animateriei ș.a.m.d. În scrierile unor autori ca Jorge Borges, Lovecraft, Algernon Blackwood, Stanislas Lem, van Vogt, Jan Ray, nu cadrul ambiant și nici măcar sentimentele se schimbă, ci modul nostru de a judeca. Aventura se mută din Far West și chiar din spațiul galactic în creier. Acolo au loc ipotezele fascinante care fac să se clatine înfățișarea obișnuită a lumii și să iasă la iveală insolitul situațiilor celor mai comune.

Dacă literatura a tăcut pe un astfel de teren al abstracțiilor fizico-matematice pași însemnați, cinematograful o poate urma cu greu. El reușește încă foarte anevoie să înfățișeze procesele intelectuale. Nu e mai puțin adevărat că mijloacele concretizării lor în imagini tulburătoare prin forța lor intuitivă, le posedă virtual — cum aminteam. Nimic nu ne împiedică să sperăm că va apare și un Borges al celelalte a șaptea arte. Insatisfacția pe care o stîrnesc experiențele copilărești de pînă acum poate fi un factor salutar pentru noua orientare. Nu e lipsit de o adîncă semnificație răspunsul lui Antonioni, la chestionarul revistei «Cinéma 66»:

«Nu știu, n-am nici un proiect în această direcție (a filmului de anticipație despre amenințarea atomică, n.n.). Singurul lucru pe care pot să-l spun în legătură cu acest subiect e cel de film mi-ar place să văd. Neputînd să-l numesc, mi-ar place să-l fac. Ar fi cel mai simplu, cel mai evident, cel mai extraordinar film: istoria creării bombei atomice la Los Alamos. Ar fi un fel de western științific în care creierul ar juca rolul cailor. Un adevărat film modern» (s.n.).

OV. S. CROHMĂLNICEANU

MERIDIANE



D-I Quantin și Frédéric, logodnicul (Laurent Terzieff).

D-II și D-na Quantin (Fernandel și Lilli Palmer).



Călătoria tatii

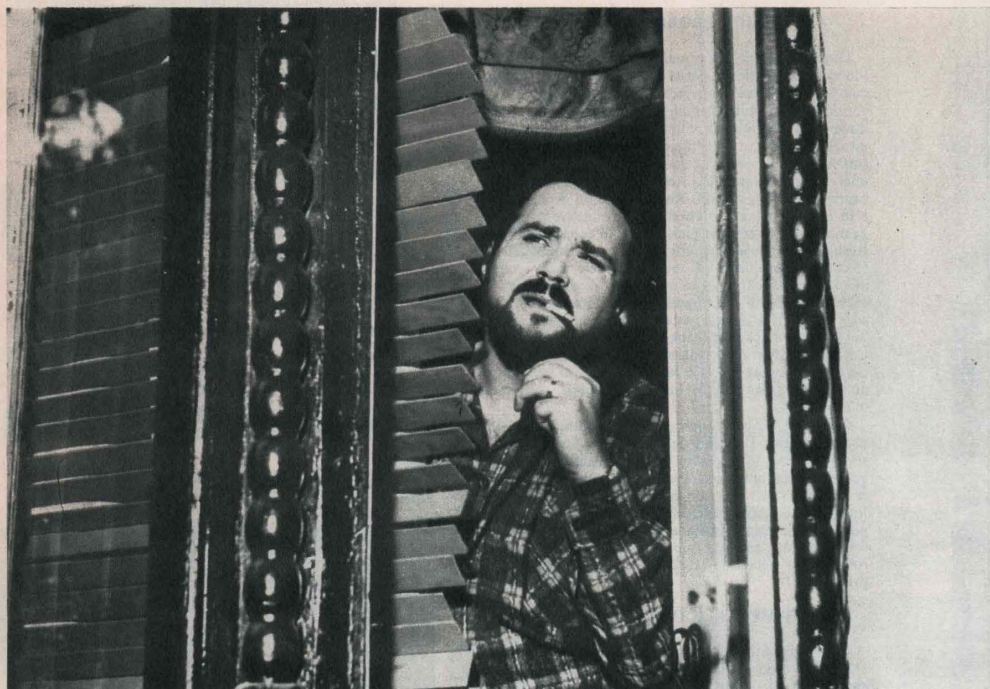
Marie-Louise a plecat cu doi ani în urmă din sat ca să lucreze la Lyon. De atunci, la fiecare sîrbătoare a familiei, trimite cîte o telegramă de scuze că nu are timp să vină acasă. De data asta, în fața unei noi asemenea depeșă, tatăl ia o hotărîre gravă: să se ducă s-o caute. E Paste. Mama cu surioara cea mică speră să-si petreacă sărbătorile în sinul unei familii complete. Iată de ce tatăl pleacă la Lyon împreună cu învîțătorul, logodnicul Marie-Louisei, care și el o așteaptă nerăbdător pe Marie-Louise de doi ani, să se căsătorească.

Filmul este povestea peripețiilor prin care trec cei doi bărbați la Lyon. Pînă la urmă nu reușesc să dea de urma fetei dispărute, dar întorc acasă, vor inventa în fața mamei și a surioarei o existență minunată care, zic ei, este cea a Marie-Louisei.

Regizor: Denys de la Patellière. Interpreți: Fernandel (tata), Lilli Palmer (mama), Laurent Terzieff (logodnicul)

O FIȘĂ PE LUNĂ

George CONSTANTIN



București. Anul 1933, luna mai. Iată locul, anul și luna nașterii actorului George Constantin, pentru a începe așa cum se cuvine rubrica noastră.

— Ați absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică...

— ...în urmă cu zece ani, la clasa maestrului Bălițăeanu. De atunci am

jucat foarte multe roluri, foarte variate. În piese românești sau străine, de la Camil Petrescu la Cehov, Dostoievski sau Bernard Shaw.

— Rolul de debut?

— În Pymalion.

— Proiecte?

— Repet deja în două spectacole: «O

noapte furtunoasă», primul rol din Caragiale pe care îl încerc și o dramatizare franceză după câteva din nuvelele lui Cehov, adunate sub titlul «Omul, acest animal ciudat». În toamnă încep repetițiile cu a treia piesă a lui Camil Petrescu în care voi juca — Danton.

— Ce ne puteți spune despre rolurile

care se plasează cronologic între debut și proiecte?

— Sunt de ordinul zecilor. Unele poate nici nu-mi vin acum în minte. Dar toate personajele pe care le-am interpretat sînt ca și copiii mei. Poate nu toți sînt la fel de frumoși, la fel de întregi, dar sînt toți ai mei. Nu fac deosebire.

— Aveți un dramaturg preferat?

— Camil Petrescu. Am jucat în «Act venețian», «Jocul ieilor» și acum, după cum spuneam, repet în «Danton». Preferințele mele merg și în alte direcții, dar vă rog să nu mă întrebați acum ce poet, pictor sau muzician prefer. Desigur, fiecărui dintre noi ne place poezia, pictura, muzica, avem preferințe. Dar, exprimate telegrafic, uneori îmi par...

— În cazul dumneavoastră, filmul reprezintă un concurent pentru teatru?

— Mi-aș dori în film condiții de lucru și colaborări asemănătoare celor din teatru. Scenarii foarte bune, roluri foarte bune. Dar mărturisesc că nu le-am întâlnit. Am debutat în urmă cu șase ani. Am jucat roluri mici, în filme care nu s-au afirmat: Aproprie de soare, La porțile pământului. Mai substanțial a fost rolul lui Mastacan din Procesul alb. Aici s-a întâlnit osatura unui scenariu interesant cu efervescență artistică a regizorului Mihai. Am jucat și în Un suris în plină vară. Acum încerc un rol foarte mic în filmul lui Andrei Blaier — Diminețile unui băiat cuminte.

— Și, pentru a încheia circuitul, ceva despre televiziune.

— Aș numi-o o colaborare săracă, numai două roluri, în «Rața sălbatică» și «Doisprezece oameni minioși».

— Noi am spune săracă poate, dar numeric, pentru că ne amintim de aceste spectacole ca de două adevărate reușite ale emisiunilor de teatru de la televiziune. Și, totuși, în încheiere să revenim cu o întrebare tip. Ce propuneri aveți extra-scenă sau extra-ecran?

— Nu am. Și știți de ce? Nu mai am timp.

Adina DARIAN

ci
ne
ma

MERIDIANE

Aici am fost fericită

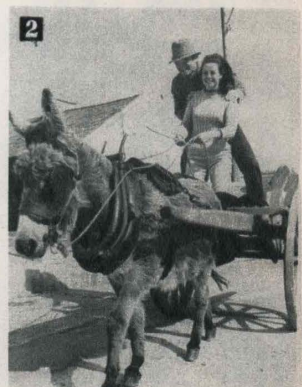
Desmond Davis este un foarte tânăr regizor englez care a debutat nu de mult în fața cu ochii verzi (cu Rita Tushingham). În Aici am fost fericită, Davis este preocupat tot de psihologia unei tinere provinciale. De astă dată eroina lui, interpretată de Sarah Miles, este o irlandeză care și-a părăsit satul de pescari și iubitul pentru a pleca la Londra. Fiăcăul nu se duce după ea, neputînd renunța la mare, la meseria lui, la locul natal. După un timp, fata se mărită cu un doctor, dar bineînțeles că nu e fericită. Se întoarce în satul ei, la bărbatul pe care continuă să-l iubească: cinci ani sînt lungi, pescarul s-a îndrăgostit de altcineva.

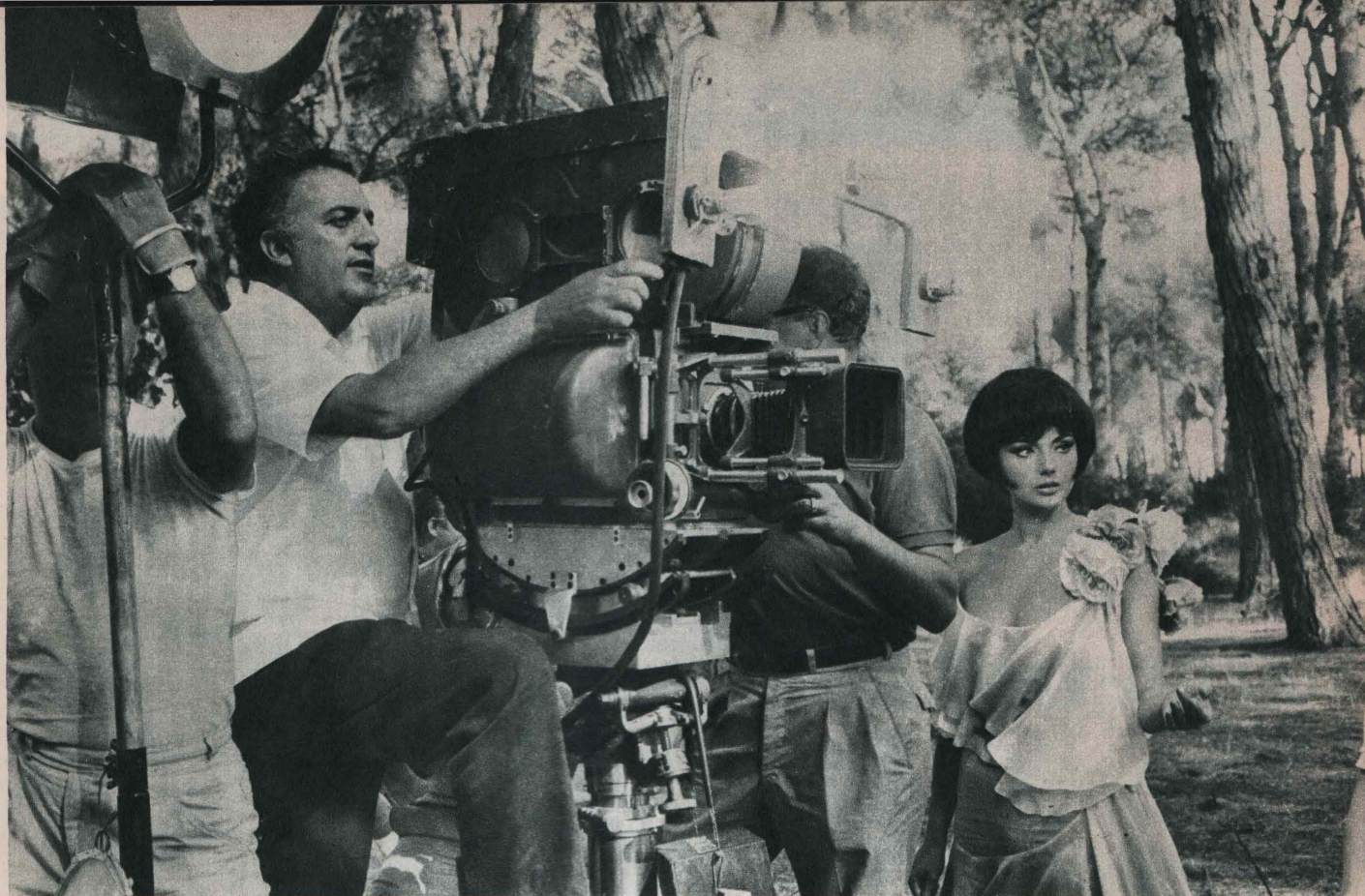
Astfel relatată, povestea lor simplă și adevărată poate fi suspectată de melodramă. Să sperăm însă că realismul lucid și aspru al școlii engleze moderne au ferit-o de asemenea volane și dantele sentimentale și i-au păstrat limpezimea unei drame real umane.

1 Sarah Miles, interpreta lui Cass. După ce a terminat studiile la Royal Academy of Dramatic Art, își face debutul în film în Termen de judecată, alături de Sir Laurence Olivier. Devine apoi eroina din Ceremonia, Servitorul și Acei oameni minunați la masinile lor zburătoare.

2 Aici a fost Cass fericită. (Alături de Sean Caffrey, interpretul lui Colin Foley.)

3 Sean Caffrey, un irlandez. Joacă cu regularitate la Teatrul din Dublin. De curând a fost cooptat de televiziune și de casele de filme (Incidentul Bedford).





Fellini la lucru pe când
turna *Giulietta degli spiriti*.
(Lingă aparat: Sylva
Koscina).

Correspondență din ROMA

FELLINI

Între prima producție a filmului *La dolce vita* și începutul turnării lui *Opt și jumătate* au trecut doi ani. Mai bine de doi ani au trecut între apariția lui *Opt și jumătate* și primul tur de manivelă la *Giulietta degli Spiriti*. De data asta însă, repausul și munca de pregătire ale lui Fellini nu vor mai fi atât de lungi: la mai puțin de un an de la ultimul film, Federico se va afla din nou în fața aparatului de filmat.

Închis în birourile casei de Laurentis, Fellini lucrează de câteva luni, împreună cu obșnuitul său colaborator Brunello Rondi și cu scriitorul Dino Buzzati, la un film care inițial trebuia să poarte titlul *Absurdul univers* și care a devenit acum *Călătoria lui G. Mastorna*. Pe de altă parte, conștientul filmului nu va mai fi învăluit în ceșurile misterului pe care regizorul l-a ținut în jurul lucrărilor sale anterioare până la terminarea turnărilor. De astă dată, încă de pe acum, cu alțe cuvinte cu câteva săptămâni înainte de începerea lucrului, Fellini e dispus să se destăinuie, să povestească fără nici o reticență subiectul. Pentru asta există o justificare spune el: nefind vorba de un film deschis, ca celelalte, ci de unul închis: o poveste precisă, care poate fi istorisită în câteva cuvinte și definită scurt: un film polițist.

«ORAȘUL MEU E CA O PORTOCALĂ DESFĂCĂTĂ ÎN FELII»

Temă e foarte ușor de rezumat: domnul Mastorna se duce într-un oraș foarte familiar pentru el, unde a

pierdut ceva. Dar acest ceva e de negăsit. Încetul cu-ncetul, întregul oraș participă la căutările domnului de Mastorna, așa încât mica aventură devine o enormă vinătoare de comori, distractivă, angoasantă, imprevizibilă. Cu atât mai mult cu cât orașul respectiv va fi rezultatul unui amestec din mai multe altele: un cartier din Bombay, unul din Milano, unul din Amsterdam, unul din New York, unul din Roma, unul din Napoli și așa mai departe. «Orașul meu e ca o portocală desfăcută în felii», zice Fellini, «dar fiecare felie are o culoare și un gust diferit».

Turnarea filmului a fost prevăzută pentru sfârșitul lui august: mai precis, la 29 august, dacă planificarea va fi respectată. Domnul Mastorna va fi Marcello Mastroianni, credinciosul interpret al filmelor lui Fellini. Actrița pentru rolul feminin n-a fost încă aleasă, dar după toate probabilitățile, va fi Anouk Aimée, care, după Fellini, «are calități comice nebanuite». Se vorbește, însă, și de Shirley McLaine. În privința acestei actrițe, există totuși greutăți, deoarece spre sfârșitul lui septembrie va trebui să lucreze într-un film al lui De Sica.

Fellini nu e zgârcit cu știrile nici în ceea ce privește numele actorilor angajați. Practic, a luat toți actorii comici italieni, cu excepția lui Sordi și a lui Manfredi: actori cunoscuți ca Toto, Macario și Dapporto, și mai puțin cunoscuți ca Fanfilla și De Vico, dar toți cu un numitor comun al experienței teatrului de revistă sau a vodelului.

«UN PIC KAFKIANĂ, UN PIC BRECHTIANĂ»

În film, cea mai vie curiozitate pentru public o va stârni, cu toate acestea, apariția Minei, tinăra vedetă a muzicii ușoare. După câteva încercări cinematografice șterse și anonime, în filmele mediocre, iscuita cântăreață și-a găsit în sfârșit Pygmalionul. Oricine a văzut-o la televiziune poate întui ce calități de actriță sînt ascunse în ea. Și oricine îl cunoaște, cit de puțin, pe Fellini, știe că Mina e unul din acele tipuri care pot stimula fantezia regizorului până la transformarea unui rol la început abia schițat, într-unul din personaele-

cheie ale filmului. Așa cum s-a întâmplat cu Sandra Milo, în *Opt și jumătate*. Cu Sandra Milo, Mina seamănă destul de mult, atât din punctul de vedere al caracterului și al temperamentului, cât și al înfățișării fizice: e o femeie înaltă, sculptată ca femeile de la începutul secolului, ca languroasele dive ale filmelor dannunziane din cinematograful italian mut, Lida Borelli, Pina Menichelli.

Protagonistul, domnul Mastorna, va fi un violoncelist care imprimă coloane sonore pentru filme; protagonistă — o hostess. «Are să fie un film foarte limpede, fără greutăți de înțelegere din partea spectatorului: totul va fi rostit în modul cel mai ușor». Dar atmosfera? «Un pic kafkiană, un pic brechtiană».

Și tema? «Cînd îmi vine ideea de a face un nou film sau atunci cînd — ca în cazul de față — un producător îmi propune să-l fac, eu nu mă instalez la măsura de scris și nu zic: acum abordez cutare problemă. As vrea să se înțeleagă că un artist — cel puțin în ceea ce mă privește — nu pornește de la motive raționale pentru a face un film. Nici indignări, nici raționamente. E vorba, cel mult, de umor, de fantezie. Un film poate să se nască, să zicem, dintr-un impuls de vitalitate. Bineînțeles dacă această vitalitate e autentică, dacă e viață, vreau să zic. Și dacă e așa, fantezia nu permite artistului nici un soi de schematism, ci trebuie să galoapeze liberă, împiedicînd încremenirea materiei în creierul său».

DIN NOU NESTABILITATE, DIN NOU NELINIȘTE

Răspunsul la ocolit întrebarea. Dar chiar din aceste jumătăți de frază nu e greu să descoperi că și în acest film, Fellini nu se va depărta de la tema sa de bază, care este tema instabilității și a neliniștii timpului nostru, chiar dacă va reinnoi complet modalitățile narative de care s-a slujit pînă acum pentru a-și exprima propriul univers.

Enrico ROSSETTI

UN SEMI- FESTIVAL

Berlin-vest 1966



Vulpile în libertate al regizorului Peter Schamoni, premiat nu pentru că merita, ci pentru că s-a discutat prea mult despre el.

Filmul olandezului Nikolai van der Heyden, O dimineată de 6 săptămîni, se reține pentru naturalețea tratării — fără a-l copia pe Antonioni — a modului «modern» de a trăi.



Mai puțin de o treime din filmele care au fost prezentate atît în cadrul cît și în afara festivalului din Berlinul Occidental (de altfel criticii în general n-au prea vorbit despre această manifestare decît ca despre un semifestival) merită să fie discutate. Unul din aceste filme — cel cu care a participat Republica Federală Germană — trebuie discutat nu pentru că ar merita, ci pentru că s-a vorbit foarte mult despre el în sensul că ar constitui un început de renaștere a cinematografului din R.F. Germană. În realitate însă filmul este slab și mă voi achita întîi de această obligație neplăcută.

PREMIUL DE CONSOLARE

Vulpi în libertate a fost realizat de Peter Schamoni. Este povestea a doi tineri germani în vîrstă de 25 de ani — unul aristocrat, celălalt un ziarist, de origine proletară, care se cunosc din întîmplare, descoperă în școală un trecut comun, și nu pot reuși în această viață de mecanizare și relații superficiale între oameni, avînd conștiința trecutului politic al Germaniei. Filmul are la bază un scenariu bun, scris de Günther Seuren, un autor german best-seller (*Fierăstrăul*), dar Schamoni, care înaintea acestui film de ficțiune a realizat cîteva documentare, nu este obișnuit să intervină în ceea ce se petrece în fața obiectivului; el a omis deci să-și îndrume actorii, care sînt rigizi, fără expresie, și în interpretează textul fără nuanțe. Astfel că întregul atac — profund și înspăimîntător așa cum l-a conceput Seuren, la adresa cruzimii, a sistemului social și a deprecierii individului — care caracterizează societatea vest-germană de astăzi,

este irosit, iar filmul este lipsit de semnificație. Inconștient față de acest defect, Schamoni își apără filmul pe baza ideilor conținute în scenariu, și tocmai pentru a nu dezamăgi total pe acest mîltuitor autodeclarat, juriul i-a acordat un premiu de consolare.

UN REALIZATOR DE FILME SERIOASE

Voi discuta cele șapte filme care mi-au plăcut, în ordinea preferințelor. *Masculin-feminin* de Jean-Luc Godard este oarecum o întoarcere stilistică la primul și cel mai bun film al lui Godard. *Cu sufletul la gură*. Din nou el amestecă ciné-vérité cu joc stilizat, și adaugă toate godardisme (deja banalizate) ca: citatele literare, montajul — în cadrul — al unor fragmente de reclame pentru a produce cuvinte noi și comice, filmarea oamenilor din ceață, uciderea protagoniștilor în mijlocul acțiunii, prin care disociază publicul de ceea ce se întîmplă pe ecran. Dar, chiar dacă majoritatea problemelor ridicate de acest film (povestea unui grup de băieți și fete și a relațiilor fiecăruia cu ceilalți) sînt tratate în ton ironic persiflant, deci într-o manieră lipsită de atracție pentru spectator, Godard pășește cu acest film într-o sferă nouă de idei: preocuparea față de ceea ce se va întîmpla cu generația viitoare. Deși nu dă răspunsuri, deși adesea nu dă o formă artistică, el este cu toate acestea un serios realizator de filme, sau mai degrabă și mai corect, un realizator de filme serioase.

URSUL DE ARGINT

Satyajit Ray a adus din India al doilea film realizat după un scenariu propriu — *Eroul*, unul dintre acele filme de călătorie (cu trenul), pe parcursul căreia, protagonistul, un renumit actor de cinematograf, este forțat de împrejurări să-și treacă în revistă viața, să se întrebze asupra sensului existenței sale. Frumoașa ziaristă căreia el îi spune povestea sa, este cuprinsă de milă și rupe notele luate cu scopul publicării unui articol revelator.

În ciuda banalităților esențiale ale acțiunii, Ray a reușit cu sensibilitatea sa profesională binecunoscută, să zugrăvească un om modern în criză de singurătate, hrănit la o cultură adesea considerată învechită, dar revelată prin acest studiu ca universală. Este un film simplu, direct, care merită pe deplin «Ursul de argint» ce i s-a decernat.

O VIAȚĂ MECANICĂ ȘI MECANIZATĂ

Al treilea, în ordinea preferințelor mele este un film olandez — debutul unui nou regizor, Nikolai van der Heyden, *O dimineață de șase săptămîni*, povestea unei idile moderne care începe bine și sfîrșește prost. Un alergător de curse întîlnește o fată dragoste, se naște și moare, legătura lor degenează în luptă pentru dominarea unuia de către celălalt, iar emoția se transformă în amărăciune; bărbatul este vizibil distrus, femeia, părăsindu-l, «învinge» și apropierea ei de o nouă dragoste este tot atît de superficială ca și prima. Forța acestui film stă în țesătura lui arhitecturală, ne-antonioniană, în descrierea de suprafață a vieții rapide, moderne, a vieții aeroporturilor, a cursei auto, a fotografiei de modă. Și în zugrăvirea emoțiilor ce le-au mai rămas fapturilor umane ce sînt obligate — după ce au construit-o — să trăiască în această lume. Într-o formă simplă, ușor verisată, dar vioale și sprintăre în ritm și imagistică, forța filmului se degajă din absoluta naturalitate cu care ne pune — fără surprindere — în fața unui mod de viață ce ni s-ar fi părut neobisnuit acum cinci ani, dar care astăzi înseamnă normalul pentru un întreg străt al societății industriale: o viață într-atît de legată de mașini și de mașinismul de fiecare zi, încît a devenit ea însăși mecanică și mecanizată.

DEVALORIZAREA CONVINGERILOR UMANE

Antotipurile dragostei noastre, realizat de italianul Fiorenzo Vancini, nu

este un film bun în sens filmic, dar este excelent din punct de vedere al subiectului și al tratării sale. Într-o regie și interpretare mediocre, dar cu îndrăzneală de a ataca o temă tabu, Vancini se ocupă de un om de 40 de ani, care simte că îmbătrînește și reflectează asupra vieții lui și a dragostei, asupra concepțiilor sale sociale de altădată ca și asupra foștilor prieteni — acum făcînd parte din mișcarea de centru — asupra posibilității de a se revolta. Nici una din problemele sale nu este rezolvată, și se simte că îndărătul personajului principal stă regizorul cu conflictul său, conflictul dintre a fi uman și bun pe de o parte — și a fi practic și crud pe de altă parte. Nu întodeauna balanța este în favoarea primului, iar inconsistentă personajului este slăbiciunea principală a filmului.

PARCIMONIE DE SIMBOLURI

Vînătoarea, un film spaniol de Carlos Saura, este evocarea unor conflicte omenești din vremea războiului civil, evocare ce se produce în timpul unei vînători de iepuri: pe un fost cîmp de luptă se întîlnesc prieteni și foști duș-

mani, care încep prin a trage în animale și sfîrșesc prin a se împușca unul pe altul.

Filmul este realizat cu parcimonie de simboluri, într-o lumină albă pătrunzătoare aproape ascetică, și filmat într-un cvasi-deșert — reprezentînd categoria sentimentelor umane de care se ocupă.

PREMIUL ÎNȚI

Fundătura de Roman Polanski a luat premiul I la Berlin. După cum bănuim cu toții înainte chiar de a fi fost prezentat, filmul ne-a dezamăgit. Jocul unui minunat actor — Lionel Stander, în rolul unui gangster îmbătrînit, lăsat pe o insulă unde întîlnește o nimfomană cu soțul ei, ce trăiesc rețrași de lume — constituie una dintre marile experiențelor celești din cinematografia actuală. Dar filmul ca atare, realizat de cel ce a creat *Doi oameni și un dulap* și *Grasul și slabul*, este un pas înapoi chiar față de *Repulse*.

LOCUL ȘAPTE

Două filme își împart locul 7 pe lista preferințelor mele, ambele fiind încercări nereușite de a spune ceva foarte important, ambele realizate cu o totală

și evidentă onestitate. *Înimi tinere* al francezului Edouard Luntz tratează cu delicateță și înțelegere problemele adolescenților din suburbiile pariziene, neizbită să prezinte ne reprezentabilul, în timp ce *Trup fierbinte*, un titlu stupid și derutant pentru sensibilitățile film brazilian realizat de Walter Hugo Khouri, este povestea unei femei căsătorite, care își dă seama de ariditatea societății în care trăiește, încearcă să evadeze în mijlocul naturii împreună cu copilul ei, dar acceptă pînă la urmă întoarcerea, solul, societatea, vidul și resemnarea.

CELE ȘAPTE AU FOST DE FAPT ZECE

O retrospectivă Ophuls și una a noului cinematograf brazilian au completat programul, în timp ce *Lubirile unei blonde*, *Cu pumnii în buzunar* și *Mina lui Trnka* erau proiectate în afara programului oficial; astfel, numărul filmelor din festival ce merită aparate, a ajuns la 10.

Gideon BACHMANN

KARLOV VARY

Iva Janzurova, protagonistă filmului *O căruță spre Viena*.

din ce în ce mai uzitată a filmului schei, compus dintr-o suită de povestiri dramatice, ca pelucula iugoslavă *Trei de Alexander Petrovic* sau redînd într-o compoziție liberă mișcarea capricioasă și fragmentată a amintirilor, cum procedea regizorul ungar Andras Kovacs, în *Zile înghețate*, tradus în film de aventuri tip western de producția lituaniană *Nimeni nu voia să moară* a lui Vitas Jakiaivici sau într-un film biografic — *Tar și general*, al bulgarului Valo Radev — ecoul cinematografic al ultimei confringerii mondiale, al evenimentelor care au precedat-o și au urmat-o, se diversifică, se amplifică și capătă noi modulații.

Filmul românesc *Procesul Alb*, realizat de Iulian Mihu după un scenariu de Eugen Barbu, s-a integrat cu o notă specifică în tematica dominantă a festivalului și a fost urmărit cu atenție.

Ceea ce pare să se fi depășit definitiv — sau se cere a se depăși imperios — în tratarea temelor războiului, după sirul nesfîrșit al filmelor de această categorie, este ilustrativismul. Atît ilustrativismul narativ, sprijinit pe însăși liniea a unor momente care se ambiționează să reconstituie didactic pagini de istorie, cît și ilustrativismul tipologic, care reduce psihologia eroilor la câteva sumare scheme sociologice. Din acest punct de vedere, mi s-a părut că se detașează net deasupra celorlalte pelucule din concurs filmul lui Karel Kašina, *O căruță spre Viena*. El face dovada unei însușiri atît de adînc umane a temei (în ultimele zile ale războiului, nevasta unui ceh ucis e obligată să ducă cu căruța, prin pădure, doi nemți, spre Viena), încît am sentimentul că pentru prima dată un subiect despre ultimul război atinge simplitatea elevată și bogăția durabilă de valori a legendelor.

Este tot mai greu astăzi, cînd spiritul selectiv e cultivat de multitudinea experiențelor artistice acumulate în fiecare gen, specie și categorie de subiecte, să afirmi valorile la un nivel de minimă rezistență. Evocarea neutră, impassibilă, din punctul de vedere al unui timp nedeteminat, pierde definitiv terenul. Ilustrativismul se vadește a fi semnul unei condiții intelectuale și etice precare, trădînd abstragerea sterilă din timpul pe care-l trăim. Se impun în schimb operele care mărturisesc o angajare tot mai manifestă și mai precisă, dar nu mai puțin lucidă și critică, față de crezul eroilor. E ceea ce face din filmul *Războiul s-a sfîrșit* al lui Alain Resnais — prezentat în afara concursului — o operă afirmativă, închinată unui luptător anti-franșist. Filmul marchează un moment nou în evoluția regizorului care renunță tot mai mult la



ceea ce era uneori poate speculativ în filmele sale anterioare.

Războiul s-a sfîrșit, de mult, formele de viață s-au schimbat, oamenii nu mai sînt nici ei aceiași, ochiul nostru descoperă cu tristețe cicatricele, inerțiile celor care au rămas împietriți în ipostaze vechi sau, dimpotrivă, senilitatea celor care au uitat ce voiau — dar marea artă năște din același vlied neîntrerupt al marilor pasiuni rămase vii, din marea creștină umanistă a secolului nostru matur.

Alexandru SAVA

«INAINTE DE TOATE, FILMUL MEU ESTE UN PROTEST ÎMPOTRIVA DOGMATISMULUI DE ORICE NATURĂ AR FI EL; DAR ÎN ACELASI TIMP, ESTE UN FILM DESPRE DRAGOSTE ÎN CARE-MI AFIRM CERTITUDINEA CĂ DRAGOSTEA STĂ LA BAZA TUTUROR LUCRURILOR.»

JERZY KAWALEROWICZ

MAICA IOANA SE ÎNȘIRĂ DINTR-O ÎNTÂMPILARE REALĂ. ÎN FRANȚA, PE VREMEA LUI RICHELIEU, ÎNTR-O MINĂSTIRE DIN LOUDON, CĂLUGĂRIȚELE CUPRINSE DE ISTERIA IZOLĂRII SÎNT DECLARATE POSEDATE DE DIAVOL, VINA E ATRIBUITĂ PREOTULUI IOR, GRANDIER, CARE E ARS PE RUG, PENTRU CĂ N-A STĂVILIT PORNIRILE FIREFȘTI ALE FEMEILOR. SÎNT TRIMIȘI PREOȚI EXORCISORI. UNUL DINTRE EI, SURIN, SE VA ÎNDRĂGOSTI DE TINĂRA STĂREȚĂ, MAICA IOANA ȘI — AICI ÎNCEPE FABULATIA FILMULUI — VA CĂUTA O VREME SĂ LUPTĂ CU SENTIMENTELE, APOI CREZÎND CĂ NUMAI ASTFEL O VA PUTEA SALVA PE CĂLUGĂRIȚĂ, VA COMITE O CRIMĂ CA SĂ-ȘI ATRAGĂ ASUPRA LUI «DIAVOLUL».

MAICA IOANA, ÎNGERII ȘI DIAVOLII

Festivalul de la Cannes din acest an, cel puțin ca opinii polemice, discuții aprinse, scandal-manifest, n-a fost de loc o excepție. Cine își închipuie că vreun film, oricât de bun, a cucerit vreodată sufragii universale, se înșală. Prea rar aplauzele n-au fost acompaniate de fluierături, pe loc, în sala de cinema sau, după aceea, în presă. *Aventura* lui Antonioni sau *La dolce vita* a lui Fellini, cred că nici măcar nu sînt cazuri mai aparte. Cu cinci ani în urmă, regula funcționa ca și astăzi: în 1961, *Viridiana* lui Buñuel (Marele Premiu), împreună cu *Absență îndelungată*, alături de *Maica Ioana a îngerilor* de Jerzy Kawalerowicz (Premiul special al juriului) au împărțit, pe lângă distincțiile cele mai importante, tunetele și fulgerele opiniei publice catolice. *L'Observateur romano*, oficiul Vaticanului, care se ocupă îndeaproape de cinematografie, a notat indignat: «Poate pentru prima dată în istoria festivalurilor internaționale, obșnișurilor exhibiții li se adaugă un șir de reprezentări fără pietate și blasfematorii». Cardinalul Wyszyński a calificat filmul *Maica Ioana* drept: «o palmă dată bisericii». Însă biserica catolică, deși o forță, n-a putut împiedica filmul să aibă succes, să-și poarte mesajul său umanist în lumea întreagă. Pentru că ceea ce caracterizează opera lui Kawalerowicz este un umanism generos și profund, este meditația asupra naturii umane ce se dorește liberă de constrîngerii din afară, fie că este vorba de film cu temă contemporană ca *Adevărul sfîrșit al războiului* sau *Trenul de noapte*, fie că tratează sub un unghi istorico-filosofic evenimente petrecute acum 3 000 de ani, ca în *Faraoanul*, sau acum 300 de ani, ca în *Maica Ioana a îngerilor*. Jocul secolului nu este gratuit pentru realizatorul Kawalerowicz, nu înseamnă evadare spre o caligrafie situată în afara reflexelor vii, în ireal. Real e însuși temeiul faptelor povestite în *Maica Ioana*... În Franța, pe vremea lui Richelieu, într-o minăstire a Ursulinelor din Loudon, călugărițele cuprinse de isteria izolării sînt declarate posedate de diavol. Vina e atribuită preotului lor, Urbain Grandier care n-a vegheat și n-a stăvilit pornirile firești ale femeilor. Sînt trimiși preoți exorcisori. Unul dintre ei, Surin, este la rîndul lui contaminat. Grandier va sfîrși pe rug.

Scriitorul englez Aldous Huxley descrie istoria în cartea sa «Diavolii din Lou-

don». Arthur Miller dovedește prin «Vrăjitoarele din Salem» că fenomenul n-a fost izolat iar romancierul polonez Jarosław Iwaszkiewicz transmută cazul în țara sa, în aceeași epocă. Însă din filozofia religiei, marcată în secolele XVII—XVIII prin separarea dragostei profane de adorația divină, de exaltarea acesteia din urmă, autorii filmului nu rețin o poziție simplist-antifideistă, ci sondează natura umană, eterna natură umană, raportînd-o la abstracția credinței în supranatural, extrăgînd și etalînd adevărul viu al manifestărilor umane cele mai firești. Spun «etalînd» pentru că *Maica Ioana* nu e o demonstrație. E o operă artistică. În primul rînd, prin conținutul uman și nu prin expresia formală, cum au încercat să dovedească unii critici părtinitori în intenția lor de a detașa filmul de angajarea sa polemică. Kawalerowicz, pentru că e materialist sau numai pentru că e realist și artist, lasă personaje să se manifeste înainte de toate ca oameni, liberi prin naștere dar prin adopțiune socială constrînși la convingeri străine de propria lor natură, constrînși la minciună, conformism și dogmatism. Însă Kawalerowicz nu e rousseau-ist ci dialectician și analizează fenomenele înțelegînd influența determinantă a ideilor asupra naturii umane, cazul pe care el ni-l înfățișează fiind unul nefericit de contradicții fundamentale, ireductibile, între religie ca formă a conștiinței sociale și ființa umană. De unde și reacțiile contradictorii, iraționale, ale victimelor procesului de nefirească îngemănare. Preotul Surin ucide doi nevinovați și mărturisește soarelui Margarita credința că crimă lui o va salva pe maica Ioana. Gestul abatelui e revoltat, dar revolta rebelă izvorîtă nu din gîndire ci din alterarea instinctului de conservare prin falsă premeditare. Surin se autoflagează ca să-și înfrîneze propriile efluvii omenești; el realizează primedija tenației și instalează un grilaj între el și Maica Ioana pe care n-o înțelege. Nu poate sau nu vrea să creadă că în fața sa ar putea sta altceva decît un spirit pur. De aceea se adresează rabinului, ca propriei sale conștiințe și rațional își răspunde: «Esența demonilor? Poate nu e vorba de prezența demonilor ci de lipsa îngerilor. Îngerul a părăsit-o pe maica Ioana și ea a rămas singură numai cu ea însăși». Iată adevărul pe care judecata îl dezvăluie, dar judecata firească e de fapt inexistentă

și Surin nu poate pătrunde misterul uman. Maica Ioana dorește să fie salvată de preot. Îngenunchată în fața lui, mîngîindu-l printre gratii, îl imploră: — «Sfințește-mă, sfințește-mă!». Preotul se apără disperat, buimăcit de năvala unor sentimente adevărate, sentimente de dragoste. Și el care predică dragostea între oameni își reprimă inima. Dar Maica Ioana nu vrea să renunțe la demonii care o chinuiesc pentru că nu vrea să se lipsească de simțămîntele ei, oricît de dureroase ar fi. Cînd, în biserică, e supusă ritualului exorcisării, la porunca preotului: — «Leși, satana, din Maica Ioana!» ea strigă din răspuț: — «N-am să ies! Orică ați face... nu vreau să ies, nu vreau!»

A conchide — cum făceau unii critici — că autorii filmului *Maica Ioana a îngerilor* au redus problematica unei condiții speciale de existență, cum e cea monahală, la aspectul sexual, mi se pare fortuit limitativ. Cred că înhibarea sexuală în cazul de față este un fel de efect ultim, nociv pînă la maladiile mintală, la isterie, a altor aspecte mult mai primejdioase, primordial puse în discuție și infirmate: izolarea și fanatismul. Poate că izolarea, în toate dezolarea ei, e exprimată mai degrabă prin imagine decît prin narațiune. Dacă episodul cu sora Margarita care părăsește minăstirea, atrasă într-o aventură sentimentală de o noapte, și nefînd pregătită pentru viață, suferă o cumplită deziluzie, e destul de puțin elocvent, în schimb toată concepția plastică a filmului e pusă în slujba ideii care dovedește urciunea singurătății. Minăstirea e pierdută într-un tînut sterp, ars, inform, în care singurele urme de viață au rămas copiii preotului ucis pe rug, victime nevinovate ale morții suferite și fizice care stăpînește acea parte de lume. Copiii sînt ca niște grăunțe purtate de vînt în căutarea unui loc fertil vieții, loc aflat alături de parohul țărăn. Pentru că Jerzy Kawalerowicz nefînd un moralist nu se ridică împotriva credinței, poate nici măcar împotriva religiei, realități omenești generale, ci împotriva exaltării lor, împotriva fanatismului. În acest sens, autorul se exprimă simbolic prin înfățișarea unui caz-limită, petrecut aiurea în Franța sau în Polonia, protestul său tînzînd spre universal.

Intenția de simbol mi se pare netă regăsînd-o mereu în limbajul autorului. Am mai pomenit de amplasarea într-un spațiu mort al minăstirii, hanul din preajmă fiind ca o ultimă piatră de hotar a unei lumi care se termină. Regizorul a apelat numai la decoruri pe care le-a dorit stilizate după cum stilizate sînt și costumele, pînă la exprimarea simplificată a ideilor de claustre și uniformizare. Vorbînd despre *Maica Ioana a îngerilor* — și s-a vorbit mult — criticii au insistat mai ales asupra frumuseții formale a filmului, unii fiind de părere că vizualul în sine e pilonul forte pe care se susține opera. Nu împărtășesc integral această opinie pentru considerentele arătate mai înainte. Însă e imposibil să nu fi captivat, chiar sedus de măiestria regizorului și operatorului (Jerzy Wojcik) seducția (adaug cu rezervă) fiind, paradoxal, latura deficitară a filmului. Privind pe ecran, nu o dată m-am simțit decroșat, sustras de splendoarea jocului în alb și negru, de perfecțiunea compoziției, de abilitatea montajului. Dar să lăsăm Cezarului ce i se cuvine. *Maica Ioana* este opera unui regizor deplin stăpîn pe mijloacele și talentul său, format la școala europeană a marilor creatori, a unui Dreyer sau Bergman, dar depășînd prin forța maturității și a culturii stadiul influențelor. Kawalerowicz este fără îndoială un creator original, înscris definitiv ca exponent al școlii cinematografice poloneze.

Prezentat cu nejustificată întîrziere spectatorilor noștri, după ce a fost cunoscut și iubit de credincioșii Cinematicii, filmul *Maica Ioana a îngerilor* va întregi tabloul de valori cinematografice poloneze, mult apreciat în țara noastră.

Mircea MUREȘAN

MAICA



IOANA A ÎNGERILOR



CA O PARTITĂ DE BACH

Lumea lui Kawalerowicz este un peisaj închis, cu orizonturile apropiate și o simplă rotire de ochi o cuprinde cu totul. Nimic nu ne lasă să bănuim că dincolo de zare mai există alte lumi, alte zări. S-ar părea că lumina albă a cerului își consumă întreaga putere în acest perimetru, răsfriată egal și zadarnic de petele albe, ca de var, ale pământului pustiu, care desparte un han de o minăstire. Cele două așezăminte, singure centre vitale ale acestui țărm fără vegetație, rezumă universul uman și susțin un dialog surd și secret în care niciuna din părți nu-și poate revendica înțietatea, ca două cetăți juxtapuse, dar proscrise să nu comunice între ele.

O tăcere de început de lume, tot atât de albă și egală ca lumina zilei, estom-

pează sunetele clopotelor minăstrești, auzite ca de la mari depărtări. Puținii trecători zăriți arareori pe cărările scurte și nisipoase merg grăbiți, ferindu-se să infirzie în acest spațiu al nimănui, dominat de scheletul negru de cărbune al unui rug care ilustrează nu numai un hotar, dar și prețul oscilării nedecise între han și minăstire, amintind arderea de viu a unui preot.

Ambele așezăminte par zidite sub cupola înaltă, nevăzută, a unei uriașe catedrale, trăind sub semnul unei tiranice suzeranități care-și impune din afară voința pe căi neștiute, făcându-i pe oameni să nu se mai cunoască pe ei înșiși, să piardă sensul adevărului și al vieții. La han, oamenii petrec fără convingere, căutând ritualul uitat al bucuriei. Glumele sînt spuse cu vocea scăzută, risetele înăbușite în pumni, iar petrecăreții au întipărit pe chipuri sentimentul umililor al unei neînțelese vinovății. În jurul minăstirii plutește fără ecou melodia cîntată de maici într-o limbă moartă, străină. Siluetele lor albe, identice și frumusețea lor.

aceeași pină la confundare, le reduce la valoarea unui exemplar unic multiplicat. Uitîndu-ne la una, le vedem pe toate, ca în cadrul cînd maicile intră una după alta în biserică, într-un șir lung și drept: privite din față, par una singură — Maica Ioana, starea tină. Doar cînd ies din umbra coridorului și întîmpină cu fețele lor lumina unui soare îndepărtat și obosit, le distingem grația ascunsă și individualitatea oprimată.

Preoții necunoscuți, care nu știm de unde vin și unde-și au sediul, le primesc în biserică pe maicile certe cu dogma, ca să alunge din ele spiritul răzvrătirii. Maicile se ferece de aghiazmă și fug răspîndindu-se prin biserică pînă în amvon, tipînd și împiedicîndu-se în lungile lor străie albe, ca aripile unor păsări speriate lovindu-se de pereți de sticlă. Readuse la rugăciune, cu fețele la pămînt, mantile lor imaculate par să acopere trupuri fără viață, abandonate de zordonat pe dalele de piatră ale bisericii, ca victime ale unui masacru fără sînge. Opoziția dintre han și minăstire, oricît

◀ **Privirile maicii Ioana (Lucyna Winnickă) rămîn limpezi dar trădează pasiunea sufocată în vestmîntul monahal.**



Un spațiu al nimănui dominat de scheletul negru al unui rug (imaginea: Jerzy Wojcik).

ar putea fi de violentă, până la stridență, prin simpla vecinătate, trece astfel pe un plan secundar și se atenuează. Rugul înălțat între ele ca să le sancționeze complicitatea seamănă cu o înscenare sau o diversivă, fiindcă o suferință comună apropie toate ființele care trăiesc sub cupola nevăzută a acestei uriașe catedrale.

Grav și elevat, ca o partită de Bach.



Maica cea tinăra nu vrea să renunțe la demonii care o chinuiesc pentru că nu vrea să se lipsască de simțămintele ei, oricât de dureroase ar fi.

filmul nu cunoaște contrastul grotesc sau satira facilă. Totul este reductibil la două teme întrupate — una de stăreț tinăra, a doua de preot: pasiunea și dogma. Pasiunea, îmbrăcată impropriu în alb și dogma, în haina care i se potrivește — neagră, evoluează paralel și se confruntă în sălile înalte și severe ale minăstirii, traducând în spații și volume sonorități de orgă. Maica Ioana este «a Ingerilor», iar denumirea indică vocația ei pentru puritate și desăvârșire. În ochii și pe chipul actriței strălucesc, ca oglinzile unei ape limpezi, semnele sentimentelor făcute să întâlnească în spații vaste și libere un spirit generos și viu. Dar pasiunea și dogma nu-și urmează ca temele lui Bach, împreunate, sușul lor clasic, egal și sublim. Pasiunea e degradată până la starea de demență, mutilată de dogma pe care o neagă și care a devenit instrument de tortură spirituală. Privirile maicii rămân limpezi, dar sînt rătăcite, trădînd pasiunea devorantă, încorsetată și sufocată în vestmintul care-i învinge creștetul, figura, bărbia, gîtul, umerii și pieptul.

Preotul nu mai este apostolul senin și tutelar — credința s-a prăbușit și în el, iar persuasiunea sa rămîne pur verbală, contrazisă de ochii turburi, injectați și măriți, ca sub spaima unui spectru necunoscut. Diavolul pe care vrea să-l alunge din trupul maicii sînt pornirile și aspirațiile firești fără de care omul încețază de a fi om. E spectrul nefinței — finalitatea oricărei dogme — și filmul duce pînă la capăt analiza acestei evoluții: crima fizică. Înnebunit, preotul Surin ucide la întîmplare doi valeți, ca să cheme diavolul în corpul său și să o salveze pe Maica Ioana.

Ceea ce vizează aici Kawalerowicz nu este o religie. Adevărata cheie a filmului o aflăm în scena în care Surin, bintuit de ispită, cere sfatul unui rabin. Aflați față în față, oficialității celor două culte sînt astfel filmați, în planuri egale, încît succesiunea cadrelor creează senzația aproape halucinantă de identitate, pe care replica înfiorată a unuia, repetată de celălalt, o și exprimă: «Tu ești eu — eu sînt tu!» În chipurile hieratice ale celor doi preoți n-a mai rămas nimic omenesc, distinct, individual și numai cartea veche și uzată așezată între dinții — pe care aparatul coboară de cîteva ori — îi ajută să se mai delimiteze ca oameni, înainte de a respinge unul altuia cu groază masca mortuară a propriului portret. Polemica majoră pe care o dezvoltă filmul este astfel îndreptată împotriva oricărei religii, a oricărei dogme străine de viață.

Capodoperă a unei școli și expresie a experienței particulare a unui popor, *Maica Ioana* îl situează pe Kawalerowicz în familia spirituală și valorică a lui Dreyer și Bresson. Și aceștia au înfățișat, cu o gravitate și o pregnanță de același ordin, patimile unei Ioane — Jeanne d'Arc — fecioara din Orléans care era «a lui Dumnezeu» cum este Maica Ioana «a Ingerilor». Era însă — la Dreyer, o Ioană care nu-și pierde credința, iar la Bresson o eroină care cîștigase o credință nouă. În filmul regizorului francez se făcea simțit ecoul luptei eroice a rezistenței antifasciste. Un sentiment organic și vibrant, ilustrînd adevăratul omului la o cauză nobilă și firească, expresie superioară a demnității, potența filmului lui Bresson. Eroina regizorului polonez s-a închis ea însăși între zidurile de piatră ale minăstirii, devenind prizonieră a propriei sale neputințe de a-și cîștiga dreptul la dragoste, la viață. Suferința ei este de aceea fără glas, cum e clopotul care bate în ultimul cadru al filmului, fără să-i auzim dangătul, însoțind plînsul celor două maici părăsite. În legănarea sa mută, clopotul ne dezvăluie însă, intermitent, pentru prima dată deasupra acestei lumi — soarele.

Valerian SAVA



Fetița ajunsă fată de măritat (Marie-France Boyer) împreună cu logodnicul ei (G. Tinti).

MERIDIANE



Roger-la-Honte

adică Roger-Rușine, este un film realizat de Riccardo Freda după un roman de Jules Mary. Căsătorit al tatăl unei fete, Roger reușește să adune ceva avere după războiul din 1870. Nefiind însă prea priceput în afaceri, după puțină vreme se vede îndatorat și la discreția unui creditor din ce în ce mai insistent. Într-o zi, acest creditor este găsit mort. Asasinat se pare, iar cel acuzat de omor este Roger. Urmează procesul, Roger e condamnat la ocnă. În drum spre Cayenne unde trebuia să fie deportat, el reușește să evadeze. Pentru toată lumea trece însă drept mort. Cincisprezece ani mai târziu, Roger se înalță în Franța. E bogat, stimat. Singura lui dorință este însă — cum e și firesc — să se dezvinovățească. Și reușește să-l descopere pe adevăratul criminal.

Aici este de fapt vorba despre un film melodramatic, cam à la Dumas-tatăl. — De ce ați ales o melodramă, Riccardo Freda? — Pentru că — a răspuns fără ocol regizorul — este un gen care permite oricărui spectator să se identifice, să facă corp comun cu povestea, cu eroul.

În rolul lui Roger apare apreciatul actor de teatru (angajat la T.N.P.) — dar și de film, Georges Gêret.

Restul distribuției... în imagini:



Iubita lui Roger, Iulia — Irina Papas (ați ghicit: celebra Electra)

Sofia lui Roger — Anne Veron, cu fetița.



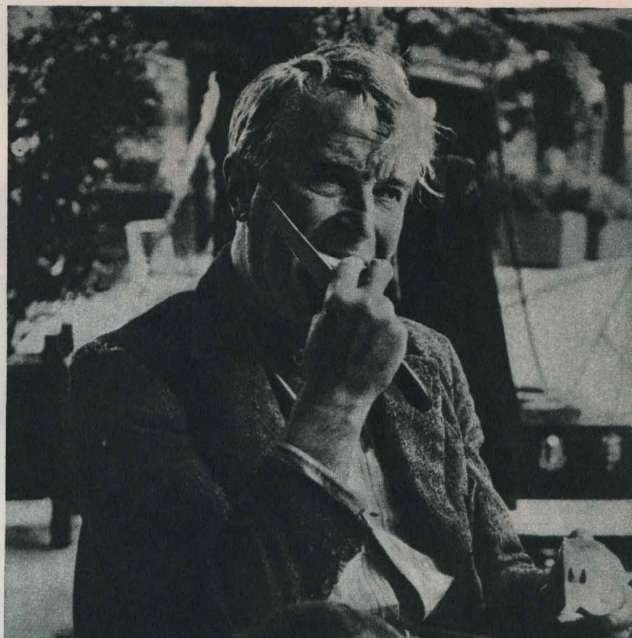
Ne întoarce m în urmă cu 15 ani: fetița depune mărturie la procesul tatălui.



TRECUT DE 70 DE ANI
DAR MEREU ACTIV

Maurice CHEVALIER

cel mai tânăr
dintre cei bătrâni



Fără a înceta să fie pe scenă un cîntăreț bulevardier, Chevalier a ajuns în film la roluri serioase, dramatice (Ma pomme, de Marc Gilbert Sauvajon).

Maurice Chevalier este un fenomen unic în genul său. La 12 septembrie a intrat în al șaptezeci și nouălea an al vieții, dar acest semn vizibil al bătrîneții care se apropie (?) nu a influențat în nici un fel modul de viață al acestui actor. Ca și acum douăzeci, treizeci sau cincizeci de ani, neobositul Maurice apare pe scenă, cîntă, ba chiar dansează și nu numai în Parisul său de baștină, dar în toate capitalele lumii și pe toate continentele. Este poate mai activ și mai exigent cu sine decît era pe vremuri. Aplicînd formula «one man show», poartă pe umerii săi întreaga responsabilitate a spectacolelor în care apare. Își acordă o scurtă pauză ca să respire și apoi tot timpul cîntă și dansează, distrînd publicul. Poate doar batista albă să steargă acum mai des picăturile de sudoare de pe frunte, decît «illico tempore»...

MAURICE EDOUARD SAINT LEON

Chevalier este un om «par excellence» modern. Ce contează că și-a început cariera în epoca felinarelor cu gaz și a primelor automobile, că a văzut cu ochii lui primul zbor aviativ și primul spectacol de cinema? Toate acestea au fost odată, în timpuri trecute, aproape preistorice. Astăzi există televiziunea, automobile rapide ce fug pe șosele cu 180 km/oră și aparate super-sonice care în cîteva ore parcurg mii de kilometri. În avionul DC 8, la înălțimea de unsprezece mii de metri, undeva deasupra Atlanticului, popularul actor și-a serbat cea de a șaptezeci și cîincea aniversare. Tovarășii de călătorie au băut un pahar de șampanie în sănătatea reprezentantului Franței etern tiner. Iar sărbătoritul? — Iată ce a spus mulțimii de admiratori care l-au întîmpinat pe aeroportul de la Orly: «Aș vrea să joc într-un film alături de Brigitte Bardot». Zborurile transatlantice, interviurile la radio și televiziune, spectacolele în fața camerei de filmat sau de televiziune dovedesc că Maurice Chevalier este un om supermodern, că aparține fără rezerve zilei de astăzi. Dar fiind bine, am putea spune chiar tragic, ancorat în ceea ce numim prezent, acest rege neîncoronat al cîntecului bulevardier este totodată o cronică vie a trecutului. Pentru prima oară a cules aplauze sub Emil Loubet, președintele celei de a III-a Republici (1899—1906), iar ecourile nelincetate ale aplauzelor l-au urmărit pînă la a IV-a Republică și al doilea mandat prezidențial al Generalului Charles de Gaulle.

Dar să dăm înapoi arătătoarele ceasornicului. Ne aflăm în anul 1888, ziua de 12 septembrie, cînd vine pe lume un copil cetățean al Parisului, sau mai exact al cartierului proletar — Mémilmontant. Sărăcia familiei nu o împiedică să fie generoasă în alegerea numelor: conform certificatului de botez, tînrul născut se numește Maurice Edouard Saint Léon Chevalier. Amintirile din copilăria cîntărețului se citesc ca un roman sentimental de mîna a doua, care cuprinde toate formulele șablon: un tată bețiv, o mamă care adună ban cu ban muncind din greu ca lenjeră și spălătoareasă, un frate mai mare care întretine familia dar la un moment dat se răzvrătește fiindcă vrea să se însoare, și în sfîrșit inevitabilul accent final — un băiețel mai mic care visează să devină celebru. Epoca «café-concertului» și a spectacolelor în cafenele este în plin apogeu — și tocmai într-un asemenea local,

la Belleville, numit «Café des Trois Lions», apare pentru prima oară Maurice, la vîrsta de doisprezece ani. Poartă o bluză albastră țărănească și imită pe cîntărețul Dranem, foarte popular pe atunci. Și-a ales chiar și un pseudonim: Patapouf.

Calendarul marchează apariția secolului XX. Iar istoria muzicii ușoare franțuzești, debutul lui Maurice Chevalier.

MISTINGUETT

Primii unsprezece ani de activitate artistică înseamnă o perioadă laborioasă de ascensiune pe scara succeselor mici și mari, de la localurile de periferie de la Mémilmontant și Belleville, prin mici teatre de provincie, pînă la teatrele cunoscute și de succes din centrul Parisului. De la «Café des Trois Lions» pînă la Folies-Bergère unde, în ziua de 15 decembrie 1911, apare în primul spectacol ca partener al faimoasei Mistinguett.

Demarajul spre adevărata glorie, Chevalier îl datează lui Mistinguett. Stăpîna music-hall-urilor pariziene l-a văzut pe tînrul cîntăreț pentru prima oară în cabina ei de la teatrul «Eldorado», cînd Maurice avea ceva mai mult de cincisprezece ani. L-a privit scrutător, dar prietenesc. Verdictul a fost pozitiv: «Veți avea succes pentru că ai o mutricică draguță». La cea de a doua înfîlțire, Chevalier avea douăzeci și unu de ani. Numărul lor de dans — «La valse reversante» a fost înregistrat pe pelliculă de film, în anul 1914. De altminteri nu acesta a fost debutul cinematografic al tînrului actor, pentru că mai jucase, ca figurant, în filme cu Max Linder, încă din anul 1908.

Mistinguett s-a apucat să-l educe partenerul. «Maurice — scrie ea în memoriile sale — era un elev bun. L-am învățat cum să mînce, cum să umble, cum să se îmbrace. Primea toate sfaturile fără supărare. Avea în el ceva, iar eu am făcut din el «cineva». La rîndul său, Chevalier nu neașă. În memoriile sale, influența pe care a avut-o asupra-i personalitatea puternică a Mistinguett. Poate că nu atribuie chiar toate succesele sale sfaturilor și învățămintelor ei, dar nu-și ascunde recunoștința pe care i-o poartă. În anii douăzeci, Mistinguett și Chevalier sînt stăpîni Parisului. Se despart abia atunci cînd Chevalier este atît de celebru încît nu mai e de acord cu numele lui să apară în urma celui al lui Mistinguett. După aceste litigii «de afiș» au intervenit și altele, și asociația între cei doi actori se desface. Fiecare pornește pe un drum propriu.

Spre sfîrșitul anilor douăzeci Chevalier este angajat ca actor la Hollywood. Între anii 1921 și 1923, Chevalier apăruse în patru filme mute, realizate de Henri Diamant Berger, filme care însă nu au fost nici apodopsuri artistice și nici mari succese de casă. De aceea a ezitat mult timp dacă să semneze sau nu contractul cu Compania Paramount, dar dorința de a-și lua revanșa a fost probabil mai puternică decît teama de un nou eșec. Primul film american *Inocenții din Paris*, realizat de Richard Wallace, a fost o imitație neizbutită a melodramelor lacrimogene jucate de cîntărețul Al Jolson. Pellicula nu a trezit entuziasm nici în rîndurile criticii și nici printre spectatori, dar Chevalier a plăcut tuturor. Trebuia doar să se găsească cineva care să vrea să-l formeze pe acest actor «de mare clasă». Acest

cineva a fost cel de al doilea profesor al lui Chevalier, Ernst Lubitsch.

LUBITSCH

Cînd Lubitsch i-a propus rolul principal în *Parada dragostei*, Chevalier a protestat vehement împotriva... costumului: nu vroia să apară în uniformă militară motivînd că această îmbrăcăminte îl stînjenește la joc și, ceea ce e mai grav, îl ridiculizează. Totuși probele au ieșit foarte bine: Ernst Lubitsch nu mai avea nici o îndoială că Maurice este un print de operetă ideal iar actorul a acceptat rolul. Succesul *Paradei dragostei* a fost imens în lumea întreagă. După aceasta au venit *Locotenentul vesel*, *O oră cu tine* și *Văduva veselă*. Farmecul lui Chevalier era irezistibil — ușurința cu care spunea replicile, fermecătorul accent francez al englezilor lui impecabil, facilitatea de a trece de la textul vorbit la cel cîntat — iată elementele de bază ale victoriilor lui ca actor de film. Dacă pe scenă personalitatea lui Chevalier a fost formată de Mistinguett, pe ecran acest lucru l-a făcut Lubitsch.

În anul 1935, «notre Maurice national» cum îl numesc admiratorii lui francezi, a ajuns pe culmile gloriei și ale succesului. Își împărțea timpul între Hollywood, New York și Paris. Nu vroia să piardă contactul cu publicul din țară și întotdeauna se elibera de obligațiile sale contractuale americane, ca să apară cîteva săptămîni în orașul său natal. Ar fi putut să lucreze încă mulți ani la Hollywood. Istoria însă îl place să se repete și este uneori capricioasă. Sfîrșitul carierei lui cinematografice americane din anii treizeci amintește întru totul povestea cu Mistinguett din anii douăzeci... Irving Thalberg de la studioul «Metro Goldwyn Mayer» i-a propus lui Chevalier realizarea unui film cu cea mai populară cîntăreță a ecranului, Grace Moore, cu condiția ca numele partenerului să figureze pe primul loc atît pe afiș cît și pe ecran. Chevalier nu a putut să accepte un asemenea afront, a rupt contractul și a părăsit Statele Unite.

După ani buni, vin și ani răi. Poate este exagerat să vorbim de o «perioadă rea», nici un moment nu s-a pus problema greutăților financiare, dar filmele în care juca Chevalier erau slabe, iar în lumea teatrului apăreau concurenți periculoși care cucureau, treptat dar sigur, celebritatea. Publicul parizian îl aplauda acum pe Charles Trenet și pe Tino Rossi. Apoi a venit războiul și ocupația. Ele l-au dus lui Chevalier multe amărăciuni și griji.

CLAIR

Cea de a treia perioadă din viața artistului, care continuă și în zilele noastre, începe printr-o nouă metamorfoză: primul rol dramatic în filmul *Tăcerea e de aur* al lui René Clair. Pentru prima oară Chevalier nu mai este un amant victorios. Trebuie să cedeze locul... altora mai tineri ca el. Angajîndu-l pe Chevalier pentru a juca rolul unui regizor de film din epoca eroică a monopolului mondial al societății Pathé, Clair nu era sigur că făcuse o alegere bună. Se temea că interpretul acestui rol avea încă prea mult farmec... Cînd filmul a fost gata, toate temerile s-au arătat a fi fost gratuite. Maurice a creat un personaj cald, uman, lipsit de trucurile și efectele ieftine la care te puteai

MOSCOVA

unui poet

De vorbă cu
Igor Talankin

Convorbirea cu Igor Talankin a început destul de ciudat: prin niște versuri. Mai exact — cu un catren din Lermontov:

«Versurile tale, ca un spirit divin, pluteau deasupra mulțimii Ecoul gîndurilor tale nobile! Răsuna ca dangătul de jale în zile de restriște! Ca glasul de aramă în zi de sărbătoare».

— ???

— Nu te mira. Întregul nostru colectiv este obsedat de aceste versuri. Ele simbolizează filmul pe care-l turnăm în momentul de față, sensul său profund. Lucrăm un film despre un poet, după un scenariu scris de un poet. Ai citit «Stele de zi»? Roman, jurnal de zi, năvel autobiografică? — Cite puțin din fiecare. Autorul și-a împletit strîns propria sa soartă cu soarta eroului său, cu soarta întregului popor. Mai exact **Stele de zi** este însăși istoria vieții noastre, trecută prin inima poetului.

O POVESTIRE "DESPRE OM ȘI DESPRE VREMURI

— Într-un cuvînt, este confesiunea unui poet, care urmează să se întregască în film cu propria d-tale confesiune, confesiunea unui artist. Va fi o povestire «despre om și despre vremuri»!

— Dacă vrei. Confesiune, predică și în același timp tabloul unei epoci. Artistul și poporul. Artistul și timpul său. E vorba de izvoarele creației, care își trag seva nu numai din zilele noastre, ci și din adîncul culturii naționale. Îmi vei spune că problema nu e nouă. De acord. Dar această problemă apare în fiecare epocă într-o lumină nouă în fața creatorilor. În scenariul nostru ea este exprimată prin concepția poetului, a unui poet eminamente liric. Această notă lirică, această încercare de a înoda firul unei convorbiri, după cum spune Stanislavski, despre «viața spiritului uman», e foarte importantă pentru noul meu film.

— Ai dreptate, Igor Vasilievici. Această notă lirică personală caracterizează și filmele dumitale anterioare **SERIOJA** și **UVERTURA**. Și în aceste filme era vorba de formarea caracterului, de formarea personalității, despre epocă. După cum vîd, ești consecvent.

— Desigur. Nu consider că **Stele de zi** este un pas în afara acestei orbite. Căutările mele merg pe aceeași direcție și atașamentele mele sînt trainice. De astădată însă scenariul îmi dă posibilități mai largi. Mă aflu în fața unei probleme foarte interesante. După părerea mea, scenariul de film — excepție făcînd poate doar filmele lui Fellini (8 1/2) și Bergman — mai e tribut, pe plan mondial, vechilor scheme și canoane. Să-l comparăm cu literatura. Cu Heinrich Boll, de exemplu. Cu acest scriitor literatura a învățat să urmărească foarte atent procesele psihologice, să se poarte extrem de liber dar și de precis în același timp cu materialul tratat, lăsînd astfel cu mult în urmă cinematograful. Încă de mai multă vreme subiectul nu mai este în literatură redus doar



Primul rol dramatic: regizorul din Tăcerea e de aur, filmul lui René Clair.

Chevalier și Mistinguett în Parisul dansează, unul din marile lor succese de pe vremuri.

Maurice Edouard Saint Léon — Patapouf — la 12 ani.



asteptă de la un «amant» de music-hall și operetă. Filmele următoare ca **Mărul meu** (1950) regizat de Marc Gilbert Sauvaion și **Dragoste după amiază** (1957) regizat de Billy Wilder, au confirmat pe deplin această metamorfoză. Fără a înceta să fie pe scenă un cîntăreț boulevardier, Chevalier a ajuns în film la roluri serioase, caracteristice și dramatice.

Maurice Chevalier nu se teme de bătrînețe. Este unul dintre puținii oameni din lumea teatrului și a filmului care poate să spună despre el, cu toată sinceritatea, fără umbră de falsă modestie: «Traversez bătrînețea, fără să fiu nefericit sau uitat». Cînd ziaristii îl întreabă dacă regretă anii tineretii, le răspunde: «Da, dar nu anii tineretii mele. Sînt mulțumit că nu mai sînt tînăr. Simt că acum, la 78 de ani, mă bucur de mai mult succes ca oricînd în viața mea.» Este oare laudă vană, dorința de a face «mină bună la un joc prost» sau spune adevărul? Fără îndoială că este sincer. El nu are nevoie de autoreclama, în viață fiind a și devenit o instituție și o legendă.

Chevalier spune despre el: «Cîndva am fost cel mai tînăr dintre cei mai tînari, apoi cel mai tînăr, apoi — pur și simplu tînăr, puțină vreme am devenit — cel mai mare dintre cei tînari, și acum sînt, și aș vrea să rămîn pînă la sfîrșitul zilelor mele, cel mai tînăr dintre cei mai bătrîni». La realizarea acestei dorințe, îl ajută publicul. «În ei găsesc izvorul energiei mele și al vitalității. Cînd intru pe scenă am 78 de ani, iar cînd mă întorc în culise simt că am iarăși 15 ani». Maurice Chevalier este un adevărat și unic recordman — el a cîștigat cursa cu timpul.

Jerzy TOEPLITZ



CONFESIUNEA și a unui artist



Spitalul din Leningrad. Olga — Demidova recită versuri.

la fabulă și intrigă. El este de fapt redarea caracterului uman în mișcare. Mai exact — este însuși «viata spiritului uman». În centrul artei de pretutindeni se află omul contemporan, pentru care lumea de azi a devenit prea strimțată. Ritmul de viață s-a accelerat. Legăturile omului cu societatea au devenit mai complexe, mai multilaterale. Prezentul pentru om este acel punct în care se întretaie căile trecutului și ale viitorului, ziua de ieri cu ziua de mine. Boll reușește în mod admirabil să situeze tocmai acest punct. Fellini merge pe aceeași cale. De aici și complexitatea construcțiilor sale cinematografice. Dacă însă găsești o cheie la aceste construcții, ele devin extrem de logice și de simple.

La prima impresie filmul nostru este și el complex. E vorba doar despre un poet, care gîndește în imagini, în asociații. De aceea încercăm să realizăm filmul întocmai ca pe o poezie, în care lumea înconjurătoare este concepută cu ajutorul imaginii și nu a logicii. De aici redarea acțiunii prin salturi în timp: de la blocarea Leningradului la ziua de azi, de la 1918 și deceniul al treilea la secolul al XVI-lea. Mă vei întreba de ce a fost nevoie să facem incursiuni în secolul al XVI-lea? Pentru că adevăratul artist nu poate fi conceput rupt de Rusia străveche, de istoria țării sale, de eroii săi, atât de apropiați de noi. Talentul său se formează în contact strîns cu istoria. Ne-am hotărît să redăm meditațiile poetului, incursiunile lui lirice nu printr-un monolog, ci printr-o formulă plastică, în însăși acțiunea filmului. Aceasta este maniera în care încercăm să redăm viața unui poet, a unui poet comunist, a unui poet cu un temperament tragic, cîntăreț al anilor de reprimare, a unui poet ale cărui rădăcini sînt adînc implantate în istoria și literatura rusă.

— În această simfonie complexă de gânduri, sentimente și imagini, ce rol rezervați culorii?

CULOAREA ȘI PSIHLOGIA

— Imaginile din film sînt făcute de operatoarea Margarita Pilihina. Cred că nu mai e nevoie de alte recomandări. Aminteste-ți de cadrul transparent al filmului *Am 20 de ani*. Turnăm pentru prima oară un film în culori pentru ecran lat. Poziția noastră principală este următoarea: în receptarea poetică a lumii, culoarea joacă un rol primordial. Nu e vorba doar de latura emoțională. Cu ajutorul culorii poți scoate la iveală însăși latura psihică a omului. Dar toate acestea sînt extrem de complicate. Nu numai din cauza imperfecțiunii tehnice. Cred că în cinematografie nu a fost încă înțeles adevăratul sens al culorii. Se folosesc doar posibilitățile sale picturale. Cinematograful nu are nimic comun cu pictura. Compoziția în pictură este statică, ochiul fie că o cuprinde în întregime, fie că se mișcă pe pînă — creîndu-se astfel ritmul culorii. În cinematografie culoarea trăiește prin timp. Ritmul culorii nu se concentrează într-un singur cadru, ca pe pînă pictată, ci, dimpotrivă, apare din mișcarea cadrelor, în secvența lor, în trecerile de montaj. În pictură cred că doar freștele lui Siqueiros redau culoarea în mișcare și în timp.

— Igor Vasilevici — îl întrerupe pe Talankin directorul de film, năvălind ca un uragan în biroul regizorului. Ce faci?! Peste o jumătate de oră pleacă trenul!

— Iată cruda realitate — zîmbește Talankin. Trebuie să te rupi de vis și să te reîntorci la realitate, să pleci la Suzdal, să filmezi bisericile durate în piatră albă — secolul XVI. De altfel întreg filmul este făcut după natură: Leningrad, Kostroma, Suzdal, Uglich. Doar 200 de metri de peliculă realizați în decor construit. Așadar visul — sînt ideile noastre.

Elena AZERIKOVA

MERIDIANE



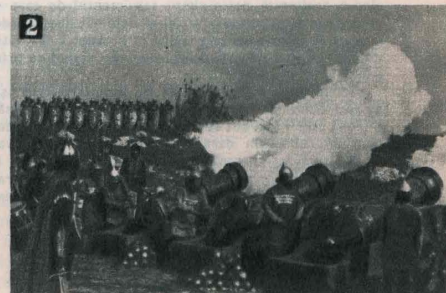
Povestea țarului Saltan

ci
ne
ma

Să transpui pe ecran basmul lui Pușkin nu e o treabă ușoară. Cunoscutul realizator Alexander Pușko, creatorul unei cine-anatologii de povestiri populare ruse, spune despre noul său film: — «Va fi un basm-comedie lirică, cu multă muzică și elemente de pantomimă. Știu că e greu, dar cinematograful dispune de mijloace plastice suficiente pentru a transpune pe peliculă poezia lui Pușkin. Toate povestile sînt convenționale. În viață, o lebdă nu se poate transforma în prințesă. E de ajuns însă o lovitură a baghetei magice pentru ca să apară «reizicii și trei de cavaleri îmbrăcați în armură strălucitoare» sau «o căsuță din cristal» sau... și așa mai departe. Recreînd această lume pe pînă nu vrem, nu să-l uimim pe spectator, ci să-l facem s-o accepte ca pe o realitate. Povestile sînt făcute să exprime fericirea omenească, simplă și adevărată».

1. În rolul Prințesei-Lebdă, apare Xenia Rînbînkina, balerină la Balșoi Teatr.

2. O scenă de luptă din *Țarul Saltan*.



Emil GÎRLEANU

și „cazul“

CETATEA NEAMȚULUI



Destul de îngrată situația celor ce se străduiesc să limpeză problemele istoriei filmului românesc. Vremea care s-a scurs — deși doar de ordinul deceniilor — nu a cruțat nici oameni, nici documente; martori prețioși au dispărut, filme importante au pierit în incendii și inundații sau pur și simplu au fost inconștient distruse de proprietarii lor; jocul relativ al memoriei sau vechi amozități fac și ele ca multe dintre măturile de epocă să fie privite cu toată circumspecția; sursa de informare pe care o constituie presa trebuie și ea luată sub beneficiu de inventar știute fiind interesele comerciale și publicitare care nu în rare ocazii deformau optica gazetărilor, îl făceau să lanseze ca certitudini, probabilități, sau și mai rău, să pună în circulație neadevăruri. Și totuși, cercetarea amănunțită, confruntarea atentă a informațiilor și depistarea de noi surse fac ca pe zi ce trece «petele albe» de pe harta istoriei filmului în România, «cazurile» nelămurite să se împuțineze. Un asemenea caz este cel al filmului *Cetatea Neamțului*.

TREI SEMNE DE ÎNTREBARE

«Un film istoric. Cu înțepere de ieri marele nostru cinema Clasic din București ne reprezintă un admirabil film istoric *Cetatea Neamțului*, întocmit de domnii Gîrleanu și Moldovanu! Noticia aceasta lapidară prin care «Universul» anunța în ianuarie 1914 premiera *Cetății Neamțului* se află la originea celor trei semne de întrebare sub care Ion Cantacuzino — în scrupuloasă sa cercetare consacrată filmului românesc¹ — pune participarea lui Gîrleanu la realizarea filmului. Pentru istoric acest «întocmit de» este prea puțin. Și asta cu atât mai mult cu cât celălalt — să-i zicem pentru moment «întocmitor» al filmului — Corneliu Moldovanu, într-un interviu din 1925² își atribuie în întregime realizarea, citindu-l pe Gîrleanu doar ca director al Teatrului Național din Craiova în perioada în care s-a făcut filmul. Există oare un interes mai vechi pentru cinematograful, care să-i fi adus pe prozatorul și iubitorul de teatru Emil Gîrleanu la film? A participat el realmente la realizarea filmului sau contribuția sa e doar aceea a unui simplu sprijin acordat antreprizei lui Leon Popescu? A colaborat doar la redactarea scenariului după piesa lui Alexandru sau contribuția sa este mai amplă? Acestea sînt de fapt întrebările cărora trebuie să li se răspundă.

«NIMERESC LA CINEMATOGRAF; NICI NU SE PUTEA ALTFEL»³

notează undeva ca despre o fatalitate, Gîrleanu. Puținele rînduri despre cinematograful pe care ni le-a lăsat scriitorul ni-l arată ca pe un spectator sensibil, copleșit de revelația învingerii timpului pe care i-a oferit-o filmul. Pentru el cinematograful este în primul rînd invenția miraculoasă care fixează clipa, reproducînd-o nealterată peste timp; sentimentul de care e copleșit în fața ecranului și cel al depliniei libertății de mișcare în istorie, emoția trăirii în prezent a realității de mult consumată. Iată două însemnări datînd de prin anul 1911:

«Serile după masa, așa cum îți aștepti sfârșitul așa aștepti ceasul de cinematograful. E o modă priincioasă, o modă care a început să tiranisească ca toate celelalte, dar are cel puțin darul să-ți folosească instructiv. Dacă s-ar trezi un străbunic al nostru și, fără nici o pregătire, l-ai duce în fața unei pinze de cinematograful ar cădea mort de surprindere. Căci, invenția cinematografului e într-adevăr miraculoasă.»⁴

PRITENII ȘI DRUMUL SPRE CINEMA

Drumul apropierii lui Gîrleanu de film nu trece

doar prin sala de proiecție, prin cinematograful. Prientiile gazetărilor și scriitorului Gîrleanu — pe vremea aceea principal animator al Societății Scriitorilor Români, al cărei președinte fusese ales în 1911 — din lumea actorilor și tinerilor scriitori l-au îndreptat și ele către film. Printre cei apropiați lui Gîrleanu se numără Corneliu Moldovanu (pe atunci secretar al lui Leon Popescu) și Liviu Rebreanu despre ale cărui încercări cinematografice am scris altcînd în această pagină. Actorii ca Nottara, Radovici, Iancu Petrescu, Marioara Voiculescu — întîmi legați de începuturile filmului românesc, îi sînt bine cunoscuți lui Gîrleanu. Numit director al Teatrului Național din Craiova (iunie 1911) Gîrleanu este preocupat «să facă din teatru pe care îl conduce un mijloc serios de creștere națională a societății noastre românești»⁵. Cel ce înnoiește repertoriul Naționalului craiovean dînd locul cuvenit piesei românești, cel care pentru prima oară introduce aci realist decorul adecvat reprezentății («pină la el Ofelia murea în decor Louis XIV»)», cel care monta în 1912 «*Mihai Viteazul*» de Nicolae Iorga, a fost imediat sensibil la eforturile celor care voiau ca prin film «să ne arate nouă și lumii întregi vitejia demnă de pildă a străbunilor și părinților noștri»⁶. Succesul *Războiului pentru independență*, apelurile pe care le face Leon Popescu către scriitori pentru a colabora la film și neîndoios legăturile lui Gîrleanu cu Moldovanu și ceilalți tineri scriitori bucureșteni îl aduc în cele din urmă la film. Asta se întîmpla pe la jumătatea anului 1913.

SPICUIRI DIN PRESA VREMII

1 iunie 1913 «Artiștii Teatrului Național din Craiova au jucat într-un film cinematografic. Acțiunea extrasă din piesa lui Vasile Alecsandri *Cetatea Neamțului* de către Emil Gîrleanu și Corneliu Moldovanu. Filmul va avea o lungime de 1 000—1 500 m. și va face parte din programele casei Leon Popescu din București, programe care se vor pune în circulație în luna februarie?»

11 iunie 1913. La cinema «Clasic» Leon Popescu prezintă în fața unui public de invitați, gazetari și artiști, în avanpremieră, filmul *Amorurile unei prințese*. Printre invitați se află: domnul Emil Gîrleanu, director Teatrului Național din Craiova, domnii N.D. Cocea, Corneliu Moldovanu, Liviu Rebreanu, A.D. Herz, Victor Eftimiu, Mihail Sorbulu»⁷

12 iunie 1913. Într-un interviu Leon Popescu anunță printre viitoarele filme ce constituie un stoc de aproape 10 000 m peliculă și *Cetatea Neamțului* filmată de Societatea Dramatică din Craiova.⁸

1 august 1913. Leon Popescu publică un «Memoriu asupra unui program cultural cinematografic». Detaliind cel de al treilea punct al programului său intitulat «Cunoașterea trecutului de care se leagă paginile glorioase ale neamului», autorul se referă direct la un film inspirat de *Cetatea Neamțului* motivînd pe larg interesul unei asemenea întreprinderi. Cităm: «Cunoașterea istoriei unui neam de către filii lui e tîria celui neam. Din faptele trecutului se trag mari învățăminte și pe discernerea lor se clădesc simțămîntele sufletului. Cartea neamului nostru e plină cu aceste învățăminte. Crea cinematografică poate învia scene înălțătoare din trecut...»

UN MONUMENT DE ARTĂ!! (?)

Așa cum arătam la început filmul *Cetatea Neamțului* este prezentat în premieră bucureșteană în ianuarie 1914 la cinematograful «Clasic» de pe bulevard și reluat apoi pe alte ecrane ale Capitalei.⁹ Cite susținu- te de Corneliu Moldovanu cum că «filmul ar fi între-

cut toate așteptările și a colindat toate provinciile obținînd pretutindeni succes» sînt confirmate și de alte mărturii. O singură sursă arată susține că ceea ce s-a prezentat pe ecran nu reprezintă realizarea integrală a proiectelor anunțate ci doar o încropeală de circa 600 metri peliculă, filmul *Cetatea Neamțului* nefiind de fapt niciodată terminat. Din nenorocire filmul nu a ajuns pînă la noi iar în afară de clișee foarte slab reprezentîndu-l pe «Stănescu, artistul societății din Craiova în rolul Soiman, conducătorul celor 18 plășii care au apărut vitejește *Cetatea Neamțului*» publicat în «Universul»¹⁰ nici o altă imagine din film nu ne-a parvenit. Singura cronică identificată pînă azi subliniază (poate exagerat dar nu nesemnificativ) meritele filmului; deși nu dă detalii ample despre film, nu ar fi putut trece cu vederea o situație ca cea semnalată mai sus. Tot astfel actorii care au jucat în film, care l-au văzut și care-și reamintesc despre aceasta nu puteau să nu observe și să nu rețină amputările de subiect ale unei piese cunoscute lor. Pînă la proba contrarie trebuie deci să respingem ca nefondată ipoteza după care filmul prezentat nu ar fi fost o lucrare terminată. Iată în continuare cîteva importante referințe privitoare la *Cetatea Neamțului*. Mai întîi cronică, una dintre primele cronici cinematografice românești intitulată ca atare:

«Săptămîna artistică pentru bucureșteni este fără îndoială reprezentarea admirabilă reușită a filmului românesc «*Cetatea Neamțului*» cum și vederea pitorștilor castele Peleș și Pelisoar. Virtutea strămoșilor noștri glorioși au fost minunat redată în acest film care sfidează prin măiestria execuției cele mai pretențioase filme străine. Casa de filme Leon Popescu a realizat un adevărat monument de artă prin executarea acestui film care marchează un succes colosal pentru marea și vechiul cinema «Clasic» care nu cruță nici un sacrificiu cînd e vorba să-i mulțumească pe numeroșii săi spectatori»¹¹.

MĂRTURII ACTORICEȘTI

Neamțu Ottonel: «Prin 1912 ne-a chemat Gîrleanu și ne-a spus că vom juca într-un film finanțat de Leon Popescu. Am interpretat rolul unui țăran, la nunta care a fost filmată pe șoseaua Brăteșului, în comuna Leomea. Se filma în plină vară. La Craiova, nu l-am văzut nici pe Gîrleanu, nici pe Moldovanu. Rebreanu a fost pe la filmări ca și Gîrleanu. Totuși nu cred că Gîrleanu a condus efectiv filmările: avea foarte multă treabă în teatru și pe deasupra era și foarte bolnăvicios. Cred că tot operatorii francezi care au filmat făceau și munca de regie. În 1915 eram mobilizat la Focșani. Acolo am văzut filmul.

Mișu Fotino: «Cred că pe Gîrleanu l-a inspirat *Cetatea din parcul Craiovei* cînd a scris scenariul la *Cetatea Neamțului*. A făcut distribuția. Pe mine mă distribuise în Farcaș. Ceilalți interpreți erau Pandele Nicolau care-l juca pe Sobiecki, Stănescu-Papa (Soiman), Remus Comăneanu (Potocki), Mihalache Ionescu, Coco Dumitrescu, toți actorii de la Craiova care erau pe timpurile acelea, tineri și bătrîni. Tudora era Miha Teodorescu, actriță foarte bună, chiar mare actriță a timpului dar era un decalaj de vîrstă: ea avea vreo 40 de ani și eu doar 23—24. Și atunci, ca Farcaș să se amoreze de Tudora și să fie verosimil, Gîrleanu a spus să mă grimeze pe mine, să mă mai maturizeze ca să fiu mai aproape de vîrsta Tudorei... Se vorbește de Corneliu Moldovanu. Eu nu l-am văzut niciodată la film în Craiova. Știu de Gîrleanu, știu de Rebreanu, știu de regișorul «Pierre» (?) — un franțuz. Noi am început repetițiile numai cu Gîrleanu.»¹²

B.T. RÎPEANU

- 1) Universul din 15.1.1914.
- 2) Ion Cantacuzino «Momente din trecutul filmului românesc».
- 3) C. Moldovanu «Părerii despre cinematograful în «Filmul» nr. 33/1925.
- 4) E. Gîrleanu «Priveliști din țară» — volum postum (1925) de schițe și memorii. «Însemnări de duminică» (IV) pag. 214.
- 5) «Cinematografele» în «Tribuna» din Arad nr. 2 din 4/17 ianuarie 1911.
- 6) «Almanahul Patria», Craiova 1913.
- 7) «De vorbă cu doamna Marilena Gîrleanu» de Radu A. Stănescu în «Universul literar» din 19.XI.1938.
- 8) «Curierul artistic» din 25.III.1912.
- 9) «Ramurii Craiova nr 10—11 din 15.V.—1.VI.1913.
- 10) «Ramurii» 14.VI.1913.
- 11) «Ramurii» 12.VI.1913.
- 12) La 5 februarie la Cinema «Clasic» din Calea Moșilor; la 31 Martie la Cinema «Excelsior».
- 13) 17 ianuarie 1913.
- 14) L.I. «Cronica cinematografică» — în «Universul» din 16.1.1913.
- 15) Ancheta Comisiei de istorie a Arhivei Naționale de Film.

73 DE FILME DE ANIMAȚIE

Cinemateca a consacrat o săptămână filmelor prezentate la Festivalul internațional al animației care a avut loc la Mamaia. Ceea ce a văzut spectatorul a fost fructul unei triple selecții: din 140 de filme înscrise la Festival au fost alese 104; din acestea, Cinemateca a reținut 73; din ele, 24 au fost premiate. Premiate provizoriu. Căci un juriu este un tribunal. Și judecățile au totdeauna cel puțin două instanțe. Filmele premiate în prima instanță la Mamaia sînt susceptibile de apel. A doua instanță e Sala Carpați, spectatorul. Pe lângă această înaltă Curte vin ca avocat să-mi susțin modesta mea pledoarie.

Din 5 filme premiate cu Pelicanul de aur, două merita acest verdict: **Zidul și Cîntecul unui nebul**. Cu premii mai secundare au fost premiate filme de o valoare majoră, unele din ele superioare chiar celor două «pelicanizate» aur. Aleg printre ele pe unul deosebit de interesant pentru tendințele noi din cinematografia de animație. Succesul lui Disney, atotputernica sa domnie de 30 de ani, agasa pe mulți artiști care, trecînd ușor peste marile lui calități, au atacat simplismul naiv al fabulelor sale. Atac de altfel justificat, căci Disney, realmente, n-a putut niciodată ieși din infantilismul istorioarelor morale. Lungile lui metraje (**Pinochio**, **Albă ca Zăpada**) au adesea secvențe plicticoase. Chiar filme ca recentul **50 de căței**, care este o capodoperă, rămîne pe lista povestioarelor pentru copii. Ceea ce-i mai mult o infirmitate personală a lui Disney decît o imposibilitate a genului însuși. Căci **Parisul vesel** al lui Lewitov, lung metraj cu tehnică 100% disneyană, cu personaje animale toate, a fost nu numai o delicioasă reușită picturală, dar și o foarte consistentă satiră a moravurilor contemporane privind viața de noapte din marile metropole. Ceea ce înseamnă că acuratețea, grația, simplitatea și armonia disneyană sînt perfect compatibile cu teme importante, cu teme «pentru adulți» și că nu este neapărat nevoie, cum fac adesea animatori foarte talentați din «nou val», să schimonosim figurile, să pocim mutrele. Ei invocă farmecul stîngăciei din desenele de copii. Dar nu e oare o contradicție să lauzi tocmai această simplitate infantilă pe care o reproșezi fabulelor lui Disney?

Un alt reproș e simplitatea mișcărilor din vechile **Silly Symphonies**. Nouă val cere «animație rarefiată», cu imagini puține, ba chiar fixe, ca în cărțile cu poze sau în jurnalele ilustrate amuzante. Pare cam contradictoriu să faci animație (adică mișcare) cu imagini imobile. Totuși lucrul e posibil. Gîndiți-vă la acel miracol care se cheamă **portret**. Pictorul alege o singură, numai una din expresiile posibile ale chipului pictat, dar acest moment fizionomic trebuie să exprime întreaga fire, caracterul, ba chiar și biografia toată a modelului. De ce n-ar face asta și desenul cinematografic? Desigur, e greu. Dar nu imposibil. Iar cînd reușește — este poate cea mai strălucită izbîndă a noului val. O asemenea strălucită victorie a reușit-o filmul englezului Halas, **Orchestra Palm-Court**. Un

taraf de muzicanți pasionați continuă să cînte în cele mai vitrege momente (cînd localul ia foc, cînd vaporul se scufundă, cînd muzicanții sînt înghițiți în burta încăpătoare a unei balene). Violonistul are două expresii, două mutre și numai două: una, cînd sfîșiat de emoție se culcă languros pe vioară și-i smulge dureroase suspine; alta cînd, redresat semeț, trage viteaz aprige verticale arcușuri. Aceste două figuri revin mereu; dar simțim că nu avem nevoie de o a treia mină și mimă. Cele două exprimă întreg sufletul muzicanțului. El exprimă **mereu altfel**. Căci contextul de decor și de obiecte ambiante face ca aceeași atitudine a obrazului și gesturilor să aibă altă semnificație de cîte ori împrejurările exterioare se schimbă. Este acel miracol numit: **portret**. Este unul din drumurile la care a ajuns noua animație: mișcare prin imagini fixe. Așa ceva trebuia pelicanizat nu în aur, ci în platină, ba chiar în diamante.

De altfel a da un premiu secundar unei opere capitale este poate mai nedrept decît să nu-i dai niciunul. Și asta, de asemenea, s-a întîmplat.

Un pelican de aur s-a dat unui film francez care suportă comparație cu unul românesc, care tratează aceeași temă. (Adică nu chiar aceeași, căci în **Balena** lui Musteștea problema este mai complexă decît în **Melcii** lui Laloux). Tema din **Melcii** era rinocerismul, adică răvagiile unui invadator de tip nazist. Racila are două aspecte: brutalitatea cotropitorului și unanimitatea adieziunilor. Cruzimea și lichelismul. În sfîrșit, mai există și un al treilea aspect: tăria omului adevărat, virtutea de fier a «rezistentului». În **Melcii** se începe cu povestea unui biet grădinar care plînge fiindcă zarzavatul lui nu vrea să crească. Dar unde au picat lacrimile, leguma crește brusc și uriaș. Atunci bătrînelul se înarmează cu o ceapă și-i lăcrămează conștiința toată grădina. Legumele gigantice sînt mîncate de melci, care devin și ei giganți și încep să distrugă oameni și case trecînd peste toate în formă de tancuri. **Melcii-tanc**, după ce au distrus tot, mor din lipsă de obiect. Ceea ce n-are iarăși nici un sens. Cotropitorul, după ce lichidează un sector, trece la cel vecin. În sfîrșit, nici sfîrșitul nu e mai reușit. **Melcii** au murit. Bătrînul grădinar își propune s-o ia d'a capu cu ceapa și lacrimocultura. Atunci ni se arată doi iepurași care-și propun, la momentul potrivit, s-o facă ei pe melcii, pe Hitler, pe tancul, etc... Morală: de ce ți-e frică, nu scapi.

Și filmul a fost premiat (poate și pentru desen, care nu e excepțional). Iată acum filmul românesc care n-a fost premiat. E vorba de un creator care, pentru a nu fi deranjat în munca lui de creație, se instalează pe o insulă în mijlocul oceanului. Dar vai, la orizont se arată o balenă, cu un bot imens și pretenții egale. Metafora e mult mai potrivită decît aceea a melcului-tanc. Mult mai «rinocericească». Filmul cuprinde o mulțime de mici idei complementare. De pildă ideea conviețuirii pașnice. Eroul

încearcă să se înțeleagă cu năvălitorul; să ducă tratative. Îi dă să mînce un scaun, o masă, un dulap. Dar tiranul tot mai vrea. Cere pianul. E dureros, dar ce nu face omul pentru asigurarea păcii? Îi va da chiar și statuia care era aproape terminată. Culmea sacrificiului pe altarul păcii. Dar monstrul îi face cunoscut că acum îl vrea chiar pe el, în carne și oase. Avem aici exact momentul cînd cel mai convins pacifist pornește la un «război just». În care va învinge. Căci **homo faber**, capabil cu bombele sale H să apese pe un buton și să facă să sară în aer întreaga planetă, foarte lesne îi va prepara musafirului nepofit un mezelic, pipărat cu nițică dinamită, și balena noastră va exploda ca o bombă. Altă idee. În secvența următoare îl vedem pe **homo faber** că și-a refăcut inventarul, mobilierul, sculele, și-a cumpărat statuie și ei ea aproape gata. Dar, la orizont, se arată o altă balenă...

S-ar părea că filmul se termină la fel cu al franțuzului. Dar nu. Finalul este exact invers. În **Melcii**, morala era că oricît ne-am căzni, tot se vor găsi cotropitori care să ne tulbure liniștea și civilizația. În filmul românesc, din contra,

se arată că oricît s-ar căzni rinocerii să ne distrugă, omul — regele creației — va birui mereu și mereu. Mereu și mereu. Filmul se termină nu cu vorba **SFÎRȘIT**, ci cu cuvintele optimiste și viteze: **ETC., ETC...**

Am vorbit de **homo faber**. Este titlul unui foarte frumos film unguresc. Ni se arată reversul medaliei, partea de umbră a civilizației, celălalt tăis al acelei arme care se cheamă inteligență, iscusință, invenție, cultură. Este o savuroasă satiră a proastei întrebuintări pe care oamenii o dau uneori civilizației. Filmul a fost un regal de umor fin; o diatribă de un haz enorm și amar.

Din cele 100 de filme, 24 au fost premiate. E probabil că le vom vedea și pe ecranele comerciale. Dar mai există multe nepremiate și care sînt de o mare valoare, pe care nădăjduim să le vedem.

Pentru moment însă ne exprimăm recunoștința față de Arhiva de filme care ne-a înlesnit această luare de contact «cu o artă nouă, ajunsă la un moment nou al evoluției sale», cum am numit eu întîlnirea de la Mamaia.

D.I.S.

cinemateca în noua stagiune

Fiind în prag de stagiune nouă și dorind să cunoaștem — măcar în linii mari — organizarea programului Cinematecii, ne-am adresat tovarășului Dumitru Fernoagă, directorul Arhivei Naționale de Filme.

— Din ce în ce mai numeroșii cinefili bucoreni sînt dornici să afle în ce măsură programul Cinematecii din stagiunea 1966—1967 se apropie de dezideratele lor, mai ales că au avut prilejul să-și exprime aceste deziderate în ancheta întreprinsă lunile trecute de către Arhivă.

— Vom căuta să ne abatem de la programul rigid care a caracterizat pînă acum spectacolele organizate la Cinematecă. Vom da posibilitatea

spectatorului să-și aleagă într-o măsură mai mare filmele pe care dorește să le vadă (sau să le revadă). De altfel vom consulta opinia publică, ca să zic așa. Arhiva va întocmi un plan trimestrial de vizionări; el va fi supus votului abonaților care își vor putea indica preferințele. Astfel, se va putea stabili numărul de spectacole necesar vizionării fiecărui film.

— Critica din presă ca și ancheta întreprinsă printre spectatori au relevat unele deficiențe de organizare a spectacolelor și, mai ales, de stabilire a repertoriului. S-a ținut seama de aceste revendicări?

— Desigur și iată rezultatele: pentru a nu mai exista un ciclu unic care să cuprindă

o întreagă stagiune, pentru a prezenta deci o cît mai mare diversitate de genuri cinematografice, ne-am gîndit să programăm filmele după următoarele criterii:

a) filmele prezentate în premieră în urmă de cinci ani vor face obiectul unui ciclu intitulat «Ultima şansă» (de vizionare, bineînțeles) deoarece după această perioadă peliculele ies din exploatarea obișnuită;

b) comedii se vor integra în ciclul «Cele mai bune comedii ale tuturor timpurilor». Un amănunt: la sfîrșitul stagiunii, spectatorii vor putea participa la referendumul organizat cu ocazia Expoziției mondiale din Canada pe tema care a dat și titlul ciclului nostru. Ciclu în care vor intra lucrările de lung și scurt metraj din perioada mută și sonoră, valorificîndu-se astfel fondul existent în Arhiva noastră precum și unele filme obținute de la arhivele altor țări;

c) ecranizările cinematografice vor forma cel de al treilea ciclu intitulat «Filmul și literatura». Vom alege aici cele mai reprezentative opere literare transpuse pe ecran.

Ne propunem de asemenea să inițiem două retrospective complete (atît cît ne va sta în putință, unele copii fiind distruse sau improprui proiectiei) închinată unor cinești cu o bogată activitate, ca de pildă Erich von Stroheim și Jean Renoir. Retrospectiva von Stroheim va fi organizată în comun cu aproape toate arhivele membre ale F.I.A.F., în vreme ce retrospectiva Renoir se va face în colaborare numai cu arhiva franceză.

În luna decembrie, cu prilejul celui de al doilea festival balcanic, care se va ține la Brașov, spectatorii Cinematotecii bucureștene vor avea posibilitatea să vizioneze cîte unul-două filme reprezentative din cinematografia fiecărei țări balcanice.

— **Însemnă că publicul care se va abona la programele Cinematotecii din această stagiune, va avea prilejul să vizioneze atît filme clasice (inclusiv cele din perioada mută), absolut necesare cunoașterii istoriei cinematografiei, cît și filme recente sau foarte recente. Ceea ce este foarte bine. Dar criticele ce vi se adresaș referenț în bună parte și la condițiile — tehnice să le zicem — de vizionare. Vor rămîne ele oare aceleași?**

— Cu toate că în anul acesta nu a fost posibilă o renovare capitală a sălii de spectacol (acest lucru se va face spre sfîrșitul stagiunii 1967) totuși, unele îmbunătățiri vor exista. Printre acestea, sistemul de sonorizare și de traducere. Un număr tot mai mare de filme vor fi subtitrate în limba română, iar altele vor fi prezentate printr-un sistem de proiectie de titluri asemănător cu cel

folosit la televiziune.

— **Înțelegem totuși că va mai rămîne în picioare traducerea «pe viu»?**

— Din păcate nu se poate desființa acest sistem la toate filmele. Dar ne gîndim să introducem și o altă metodă: cea a prezentării filmului în versiunea originală cu distribuirea gratuită a subiectului expus pe larg.

— **Să putem și noi asculta vocile marilor actori «în original», nedublate de traducători. Pasionații de cinema din provincie vor rămîne oare și în anul acesta la stadiul de cenusăreș?**

— Împreună cu Direcția Rețelei Cinematografice de Difuzare a filmelor, în ultimul trimestru al anului 1966 se vor prezenta în principalele centre culturale din țară programe de cinematografie cu filme care au rulat și la Cinematoca din București.

— **Pentru că s-au făcut auzite — cu ocazia faimoasei anchete — și voci care se întrebau de ce nu «învață» de la cei mai în vîrstă, adică de ce nu profită și de experiența unor cinemateci veterane; am vrea să vă întrebăm: într-adevăr, de ce?**

— Dar acest lucru l-am făcut. Și era firesc s-o facem. Programul nostru trecut — ca și cel de acum — a fost întocmit în conformitate cu toate regulile de activitate, cu toate normele de cultură cinematografică pe care le au și alte arhive, membre ale F.I.A.F. Numai că întotdeauna ce-i al vecinului pare mai bun. Mai ales pentru cei care, de fapt, nu știu cum e la vecini... S-ar putea însă să se petreacă altceva. Gusturile unei mici individualități nu pot fi satisfăcute — nici la noi nici în altă parte — fie că filmul solicitat nu există în colecția noastră și nu poate fi obținut, fie că filmul există dar producătorul nu acceptă să fie prezentat public (el avînd drepturi de autor integrale), fie că... nu putem — și nu se poate în general — să-i mulțumim pe toți. Cîți oameni atîtea gusturi. Dar, încercînd să împăcăm pe cît ne stă în puteri cît mai multă lume și mai ales să răspundem necesității de a face cultură cinematografică, vom căuta să prezentăm ce e cel mai bun din cele bune.

— **Judecarea de valoare individuală, chiar dacă este recunoscută, poate fi subiectivă în comparație cu gustul și criteriile de valoare ale unei colectivități.**

— Altcum zis, este de preferat ca programul Cinematotecii să se facă ținînd seama de experiența cîștigată de arhive cu 20 pînă la 40 și 50 de ani de activitate, decît în funcție de gusturile unui cronicar cinematografic sau ale unui cinefil.

— **Val, așa este!**

Rodica LIPATII

La data lăurii interviului — n.r.

CARTEA DE FILM



„Western“ de Iordan Chimet

„Cinematografia japoneză“ de Erwin Voiculescu

Cele două cărți cu care s-a îmbogățit, în ultimul timp, «Biblioteca cinematografică» — *Western* de Iordan Chimet și *Cinematografia japoneză* de Erwin Voiculescu au accentuat conturul neașteptat de echilibrat și elevat al colecției (cu ediții minuscule, departe de volumul-ideal). Două cărți de factură total diferită, însă amîndouă tratînd teme de mare prestanță, cu reală aplicație.

Western-ul lui Iordan Chimet își denunță autorul drept un sentimental, cartea fiind o evidentă demonstrație «pro domo». Acest îndrăgostit de western este un purist, intransigent în subiectivismul său, cu nostalgia implicită a «vîrstei de aur». Un nume cavalierism, moștenit de la eroii preferați, este motivul nemurimării la aceste pledoarii pentru genul cel mai constituit (pînă acum!) al cinematografiei, dar și cel mai pîndit de extremele periculoase ale inculturii: snobismul și vulgaritatea.

Fiind vorba de un gen, ne-am fi așteptat în primul rînd la o istorie a lui. Cartea lui Iordan Chimet nu este însă opera aridă a unui filmograt, ci un elegant și original (structural) eseu, în care obiectul analizei îl constituie nu atît evoluția cronologică sau statistică a genului, ci elementele disparate care compun întregul, privite în forma lor rotundă, fixată prin acumulări istorice. Dintre acestea, cele adiacente (descrie cu minuțiu, dar și cu enormă plăcere) — armele, îmbrăcămintea, calul, cîinele, boul, bizonul, natura — concurează, toate, la definirea celui principal, care acordă specificul inalienabil genului: eroul, westman-ul. Discutîndu-l, Iordan Chimet reușește în cîteva pagini să-l definească toate nuanțele, reconstituind, dintr-un puzzle uriaș de filme, cărți sau simple erasuri, o imagine fascinantă, cu sonorități de legendă.

Georges Charensol: Le cinéma

Iată dar că anul 1966 ne-a adus printre noutățile editoriale și îneditul unei prime enciclopedii cinematografice. Nu dicționar, nici istorie, nici așm-pă introducere în tainele tehnicii studiourilor — ci toate acestea la un loc este volumul semnat de cunoscutul istoric și critic de film francez **Georges Charensol**. Publicată în colecția în-quarto a editurii Larousse, cartea este impozantă la prima vedere prin dimensiunile ei, prin sutele de pagini și chiar prin greutatea în kilograme. Dar dincolo de acestea, volumul redactat de Charensol (și de cîteva colaboratori ai săi) are, credem, o importanță aparte. Pentru prima dată, dacă nu ne înșelăm, se publică — într-o colecție enciclopedică de mare tradiție — o reală enciclopedie cinematografică de aceste dimensiuni. Cartea se intitulă generic «Le Cinéma» (asa cum celelalte apariții ale colecției poartă titluri ca «La Terreur», «La Musique» sau «La Vie») și își propune să înfățișeze toate aspectele lumii filmului. Se ridică aici așadar o dublă dificultate: aceea a selecției și cea a sistematizării. Selecția are, desigur, un inevitabil caracter

subiectiv — «este o lucrare vie, în care nu ne-am oprit de a face aprecieri mărituriste autorul — iar sistematizarea este evident pornită din strădania de a adopta un plan de mare suplete, care să facă ușor accesibilă pentru orice consultare acest volum».

Judecățile de valoare — din care se naște această selecție și pe care ea le exprimă implicit — sînt, bineînțeles, discutabile. Ceea ce mi se pare însă important aici nu este absolută corectitudinea a unor păreri despre un cineast sau altul, nici ponderea acordată fiecăruia. Esențială este sistematizarea lucrării. Charensol stabilește următoarea schemă a volumului: *Invenția* (un capitol despre originea tehnică ale cinematografului), *Organizarea* (problemele de producție și de difuzare), *Tehnica* (o largă explicare, foarte sistematică, a problemelor tehnice ale filmului), *Filmul artistic* (la 1895 la 1940), (succintă istorie a filmului din această perioadă); urmează capitole redactate în aceeași manieră enciclopedică despre: *Documentar*, *Filmul științific*, *Filmul de animație*, *Muzica*,

Ca orice mitologie (căci este o mitologie, cu situații și personaje aproape imuabile, ca în cea greacă — cow-boy-ul, șeriful, prostituata, banditul, barman-ul, indienii etc.), westernul își are premisele sale reale, pe care Iordan Chimet le urmărește cu indiscutabil discernămint într-o detaliată «westernografie» (reluată la sfîrșitul cărții, sub formă de sinopsis).

Iar în final, autorul relevă cîteva din aspectele teoretice ale western-ului și consecințele sale moderne. Aici, cred că dorința de justificare a genului, ca și purismul de care vorbim mai sus, forțează întrucîtva realitatea. Vorbind despre «abstracțiunea morții», Iordan Chimet găsește că «în westernul clasic... moartea este convențională și cu desăvîrșire abstractizată. Singele nu sperie, rana nu îngrozește». De fapt, conștiința morții există, este o realitate dureroasă care generează permanentul sentiment tragic al eroului, (pe care, de altfel, autorul îl menționează cu cîteva pagini mai înainte). Și tocmai existența acestei drame în westernul clasic legitimează schimbarea centrului de greutate în westernul modern, «psihologic», pe care Iordan Chimet îl consideră «refractor spiritului genului».

Spre deosebire de western, gen prin excelență popular, realmente tentant pentru criticul cu vocație, încercarea lui Erwin Voiculescu se anunța de la început anevoioasă. Condițiile europene de informare, totuși reduse și nelipsite de o oarecare doză de aproximație, fac însă din cinematografia japoneză o adevărată «terra incognita». În plus, înseși coordonatele întregii arte nipone fiind diferite, mai ales prin tradiție, de cele familiare nouă, dificultățile de apropiere de una din ramurile ei erau cu atît mai mari. Din pădășire, în parte, a acestor dificultăți, rezultă și valoarea cărții lui Erwin Voiculescu. *Cinematografia japoneză* este mai ales un prim și util volum de referință, a cărui principală calitate este efortul de documentare.

Ne aflăm în fața unui miracol, ne avertizează autorul de la început. Și într-adevăr, un miracol cantitativ, de producție (prima din lume) și un miracol calitativ, de aderență la gustul european (probă numeroasele premii la festivalurile internaționale), aderență care confirmă în fond superioara împlinire artistică a multor filme japoneze. Erwin Voiculescu descrie cu răbdare și precizie drumul ascendent al acestei cinematografii, insistînd justificat în relatarea punctelor sale de răscruce. Necesare profiluri de regiori (clasicile, «agenția mijlocie» și «enoul val») ca enumerarea principalelor lor producții, precum și relatarea succintă a celor două categorii tradiționale — *jidai gheki* (filmul istoric) și *gendai gheki* (filme cu subiecte moderne) — completează această schiță istorică. Din păcate însă, «miracolul» propriu zis rămîne mai puțin explicat, fiind rezumat, în ultimă instanță, într-o singură frază: «Subtila înțelegere și adaptarea organică a particularităților prodigioasei culturi naționale nipone la exigențele ecranului, constituie secretul filmului japonez...» Deficiența era poate greu de evitat în această primă fază și în acest redus spațiu editorial. Sînt convins că un studiu ulterior (care nu va mai fi, desigur, simplele etichetări de «umanist» sau «progresist» drept judecări de valoare) o va înălțura.

Aceste două studii vin să confirme încă o dată, stadiul de maturitate atins de critica noastră de film.

Dinu KIVU

Filmul de amatori și în sfîrșit ur. capitolul intitulat Filmul de astăzi (1940—1965), continuare a secțiunii istorice precedente. Cartea mai conține o bibliografie și o filmografie a principalelor o mie de filme realizate între 1895 și 1965. Fidel spiritului colecției, Charensol a acordat o atenție specială iconografiei: 1000 de ilustrații, dintre care multe în culori, au fost alese cu un mare spirit de discernămint.

Cartea, adresată publicului larg este într-adevăr ușor de consultat. Cele cîteva greșeli de informație — supărătoare pentru că ar fi fost ușor evitabile cu o atenție în plus — par a contribui la impresia că există un fel de fatalitate care introduce erori în orice lucrare de referință. Oricum, aceste mici (dar neplăcute) umbre nu alterează valoarea de mare utilitate a acestei cărți a cărei calitate principală mi se pare că rezidă în caracterul real enciclopedic pe care Charensol a reușit să-l dea fiecărei secțiuni în parte și totodată întregului.

Ion BARNA

* Librairie Larousse, Paris, 1966.



STEUA FĂRĂ NUME

COPRODUCȚIE ROMÂNĂ-FRANCEZĂ după piesa lui MIHAIL SEBASTIAN

Adaptarea și dialogurile:
HENRI COLPI, ALEXAN-
DRU MIRODAN

Regia: HENRI COLPI, în
colaborare cu JASMINE
CHASNEY

Muzica: GEORGES DELE-
RUE

Decoruri: ION OROVEANU
Interpretează: MARINA
VLADY, CLAUDE RICH,
CRISTEA AVRAM, GRIGÖ-
RE VASILIU-BIRLIC, MAR-
CEL ANGHELESCU, EUGE-
NIA POPOVICI.



Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

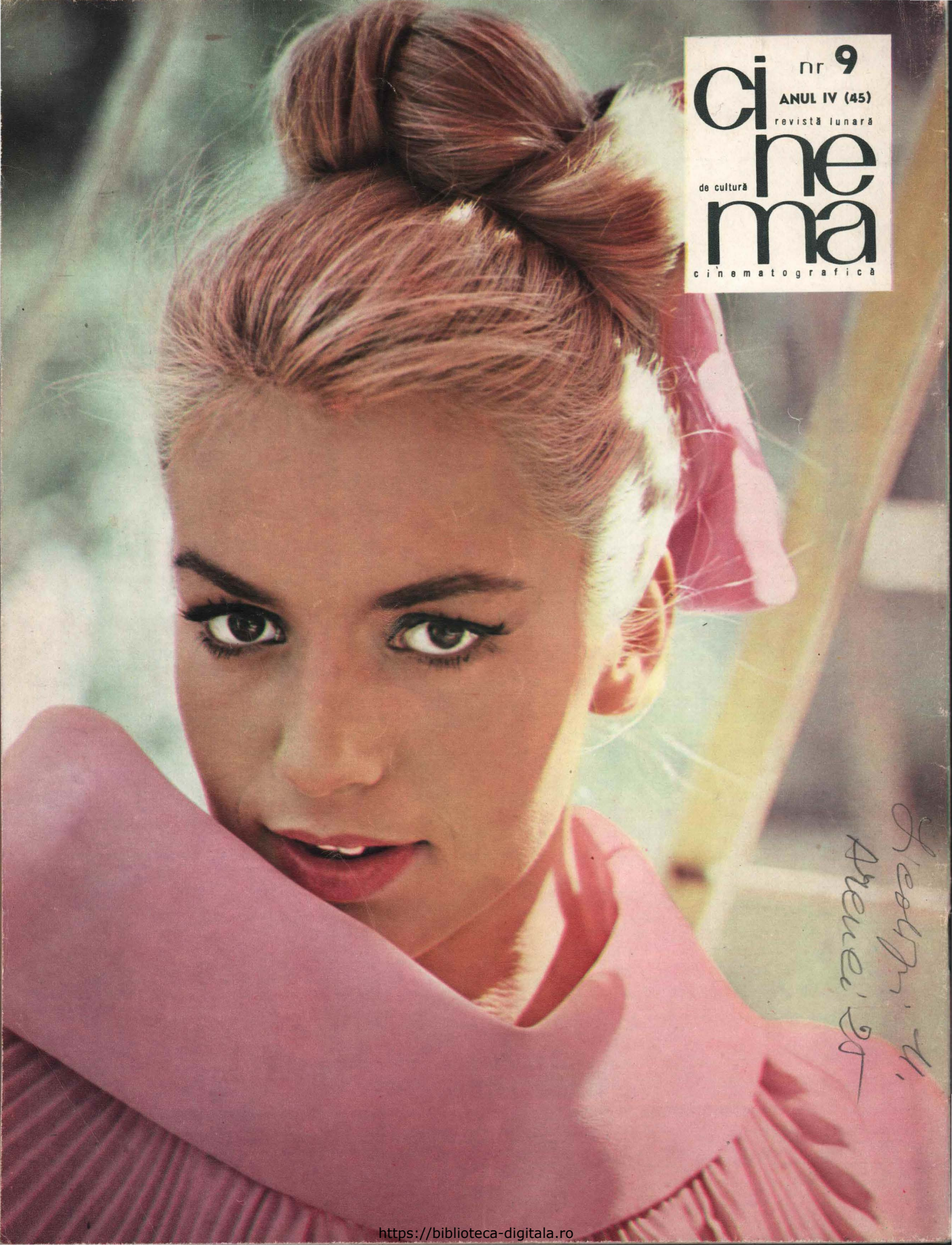
Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

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

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scintell” — București

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

41.017



nr 9
ci ne ma
ANUL IV (45)
revistă lunară
de cultură
cinematografică

*Iscoala 4.
Avenue 25*