

nr. 11  
revistă lunară  
**ci  
ne  
ma**  
de cultură  
cinematografică

Actorul Iurie Darie, pe care l-am văzut recent în *Pisica de mare* are o bogată filmografie: *Răsare soarele*, *Alarmă în munți*, *Pe răspunderea mea*, *Alo! ați greșit numărul*, *Băieții noștri*, *S-a jucat o bombă*, *Post restant*, *Vacanță la mare*.

**PAȘI SPRE FILM**

— interviu cu ION POPESCU GOPO

**DEBUTURI ÎN FILMUL ROMINESC 1963**

**PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR**

la primul tur de manivelă

Ov. S. CROHMĂLNICEANU vi-l prezintă pe **JEAN VIGO**

**FILMUL FRANCEZ ÎN 1963**

Citiți în acest număr





1 ACTORII SOVIETICI V. LIVANOV ȘI IRINA SKOBTEVA SUSTIN ROLURILE PRINCIPALE ÎN NOUA REALIZARE A STUDIOURILOR MOSFILM, JUDECATA NEBUNILOR.

2 ÎNPIRAT DUPĂ CUNOSCUTUL ROMAN AL SCRITORULUI GERMÂN BRUNO APITZ, GOL PRINTRE LUPI ADUCE PE ECRAN ATMOSFERA SUMBRĂ A LĂGĂRELOR NAZISTE DE CONCENTRARE, LUMINATĂ O CLIPĂ DE APARIȚIA UNUI COPIL.

3-4 ÎN TIMPUL ULTIMULUI RĂZBOI UN FIERAR DIN TAȘKENT ȘI SOTIA SA AU ÎNFIAT 12 COPII ORFANI DE RĂZBOI, EDUCÎNDU-I CU ÎNTELEGERE ȘI CĂLDURĂ. EMOTIONANTUL FAPT STĂ LA BAZA NOII PRODUCȚII A STUDIOURILOR UZBECE, INTITULAT NU EȘTI SINGUR. SCENARIUL APARTINE LUI R. FAIZI. REGIA: S. ABBASOV.



## JUDECATA NEBUNILOR

O producție a studioului „Mosfilm”. Scenariul și regia: Grigori Roșal. Imaginea: L. Kosmatov. Muzica: M. Vainberg. Cu: V. Livanov, Irina Skobteva, V. Hohlakov, V. Belokurov, V. Emelianov, A. Konecalovski, L. Suharevskaja, M. Kozakov, C. Cernovolenko, V. Balasov, I. Iakovlev, A. Șenghelala.

## CÎND VINE PISICA

O producție a studioului din Barrandov. Scenariul: Jiri Brdecka, Vojtech Jasný. Regia: Vojtech Jasný. Imaginea: Jaroslav Kučera. Muzica: Svatopluk Havelka. Cu: Jan Werich, Emilia Vasaryova, Vlastimil Brodský, Jirina Bohdalova, Misa Pospíšil, Jiri Sovák.

— La Festivalul Internațional al filmului de la Cannes 1968, filmul a obținut: Premiul Special al Juriului; Premiul celui mai bun film pentru copii; Premiul Comisiei Superioare Tehnice; Premiul Asociației Internaționale a tineretului.

## PISICA DE MARE

O producție a studioului cinematografic București. Scenariul: Petre Lutescu și Vladimir Popescu. Regia: Gheorghe Turcu. Imaginea: Jean Pierre Lazar. Muzica: Tiberiu Olah. Cu: Leopoldina Balanau, Victor Rebengiuc, Coela Răutu, Iurie Darie, Toma Dimitriu, Nicolae Sireteanu, Hara-lambie Borog.

## OMUL CU RICȘA

Scenariul: Mausaku Itami, Hiroshi Inagaki. Regia: Hiroshi Inagaki. Imaginea: Kazuo Yamada. Muzica: Ikuma Dan. Interpreți: Toshio Mifune, Hideo Takamine, Hiroshi Akutagawa, Chishu Ryu.

## GOL PRINTRE LUPI

O producție a studiourilor Defa-Berlin. Scenariul: Bruno Apitz. Regia: Frank Beyer. Imaginea: Günther Maczinkowski. Muzica: Bernd Gorwin. Interpreți: Erwin Gaschonnech, Armin Mueller-Stahl, Krystyna Wójcik, Fred Delmare, Viktor Avajuschie, Gerry Wolff. Filmul a fost distins cu Medalia de argint la Festivalul Internațional de la Moscova 1963.

## AGATHA, LASĂ-TE DE CRIME

O producție a studiourilor din R.F.G. Scenariul: Franz Geiger, Ștefan Gommermann, Dietrich Hauck, Franz Marischka, Eva Anger, Franz M. Schilder, Wolfgang Schnitzler, Hans Schewinkel, Gottfried Wegelohner, Hugo Wiener. Idei de R.P. Sillmann. Regia: Dietrich Hauck. Imaginea: Günther Senthleben. Muzica: Hans-Martin Majewski. Interpreți: Johanna von Koozian, Klaus-Jürgen Wussow, Elisabeth Flickenschildt, Peter Vogel, Hans Dieter Zeidler, Wolfgang Kieling.

## CAVALIERUL PARDAILLAN

Coproducție franco-italiană — ecran lat — Eastmancolor. Scenariul după opera lui Michel Zevaco. Adaptare și dialoguri: André Haguet și Bernard Borderie. Imaginea: Henri Farsin. Regia: Bernard Borderie. Muzica: Paul Murat. Interpreți: Gérard Barray, Giana-Maria Canale, Michèle Grollier, Kirk Morris, Jean Topart, Robert Berri, Guy Delorme, Claude Vega, Philippe Lemaire.

## UCIGAȘUL PLĂTIT

O producție a studiourilor „Europa-Cinematografica Galatea” Italia. Scenariul: Damiano Damiani și Cesare Zavattini. Regia: Damiano Damiani. Imaginea: Pier Ludovico Favoni. Muzica: Roberto Nicolosi. Interpreți: Bellinda Lee, Sylvia Kossina, Sergio Fantoni, Alberto Lupo, Pietro Germi, Lauro Gazzolo, Andrea Checchi.

## CU TOȚI ACASĂ

O producție a studiourilor italo-franceze distinsă la Festivalul Internațional al filmului de la Moscova 1961 „Medalia de aur” și „Premiul special al Juriului”. Scenariul și dialoguri: Age, Scarpelli, L. Comencini. Regia: Luigi Comencini. Imaginea: Carlo Esodi. Muzica: Francesco Lavagnino. Interpreți: Alberto Sordi, Eduardo de Filippo, Serge Reggiani, Martin Balsam, Alex Nicol, Carla Gravina.



# mai aproape de fafpte



Discuția inițiată de redacția revistei CINE-MA în jurul problemelor legate de scenariul cinematografic, poate fi utilă doar în cazul când obiectul discuției este de la început bine precizat, altfel riscându-se tatonări poate ne lipsite de valoare, dar oricum colaterale probleme fundamentale care frământă pe cinești. A începe o asemenea dezbateri (și unii așa au început-o) pornind de la necesitatea încadrării scenariului cinematografic într-un anumit gen literar sau a găsi elabiciunile (din păcate încă foarte multe în acest domeniu) în faptul că nu se fac suficiente ecranizări (Eugen Barbu), ele constituind singura sau poate una din serioasele cauze ale rămânării în urmă față de viață a filmelor noastre, a absolutiza ideea specificului cinematografic, ca o altă cauză importantă a bătăriei pasului pe loc (Iulian Mihu), mi se pare, în primul caz, a încerca să obiectivezi un punct de vedere subiectiv, iar în al doilea, a fetiziza (egal cu a speria pe unii) un domeniu de activitate și așa suficient de fetizizat. Mai mult, înseamnă a împinge discuția cu mulți ani în urmă, și ea s-a dovedit la fel de sterilă când în presa sovietică (păstrând proporțiile) și în presa noastră problemele legate de specific, de gen etc. au căpătat o amploare egală cu neputința, și neputința a fost mare, de a privi această problemă în față, de a o ataca tocmai din această direcție. Nu mi se pare de loc nefiresc a susține ecranizările, atunci cînd personal lucrezi la o ecranizare, după câteva încercări infructuoase în domeniul scenariului original și nici ne la locul ei exagerarea specificului atunci cînd ai devenit scenarist prea specific și consideri că ești ignorat de cei care nu prea cred în el. Rămânerea în urmă a scenariului cinematografic față de problemele vieții, față de ritmul general de dezvoltare pe toate planurile în care se găsește în momentul de față țara noastră, nu se poate explica, iar dacă se explică totuși, demonstrația este insuficientă, prin lipsa de ecranizări sau printro-o prea mare (deci dificilă) specificitate a acestui gen. Am întâlnit nu puține ecranizări cenusii, deși operele care le-au stat la bază au fost nelindoisibile bune și de asemenea suficiente scenarii cu certă valoare literară sau cu deosebite calități cinematografice care n-au ajuns niciodată să fie transpuse pe peliculă. A ecraniza o operă literară presupune retopirea materialului, de data asta în imagini (vezi *Setea*, *Străinul*, *Pădurea spinzuraților* etc.), presupune rescrierea operelor respective, la modul concentrat, într-o nouă viziune, cinematografică. Aici, textul dintre dialoguri, atât de necesar literaturii, se înfulește cu specificul cinematografiei care îl poate refuza total, și de cele mai multe ori îl refuza, sau fuzionează cu el luîndu-i partea vizuală. De ce, „Bătrînul și marea”, o carte atât de emoționantă și profundă, a dat naștere unui fetus cinematografic? Tocmai pentru că cinematograful n-a putut și-a vii greu să înlocuiască minunatele, dar atât de cinematograficele trîmuri interioare, pentru că imaginea nu începe acolo unde se termină cuvîntul, cum se petrec lucrurile cu muzica, ci se completează, de această simbioză depinzînd însăși reușita sau nereușita ecranizării. Imaginea fuge, are trîmuri de o clipă, ea nu poate explica (sau dacă explică se explică prin sine însăși) decît în metri limitați de peliculă, ceea ce în literatură poți face pe zeci de pagini. Desigur, cu aceasta problema nu a ieșit încă din latura formală a discuției, dar am făcut acest lucru pentru a arăta unde anume se unește literatura cu specificul cinematografic, ce va-

loare are opera literară atunci cînd stă la baza unui scenariu și ce rol are „specificul” în transformarea acestei opere în film. A porni de la premisa că este suficient să ai o idee cinematografică pentru a face un film bun este tot atât de neconvîngător ca și susținerea ipotezei că este de ajuns să ai o carte bună ca să o poți transforma într-un film cel puțin de valoare egală.

Nexistînd scenariști de profesie, cum n-am avut nici specialiști în multe domenii de activitate, astăzi aceste domenii ocupînd locuri importante în economia națională, Studioul cinematografic „București” și-a îndreptat atenția cu precădere asupra acelor oameni care la un moment dat erau cei mai indicați pentru a-și însuși specificul cinematografic. Acești oameni nu puteau să fie decît scriitorii, și în primul rînd prozatorii, date fiind marile afinități de gen, alți într-o parte cîit și în alta, avînd de-a face în ambele părți cu caractere într-o desfășurare epică, cu amănunte artistice etc. Se spune adesea despre un scriitor sau altul că ție să scrie scenarii pentru că el cunoaște cinematografia. A spune numai atîta despre el înseamnă a nu spune de fapt lucrul esențial, și anume că ție să muncască la un scenariu, că el consideră această trudă nu ca o stipendie între două preocupări mai importante, așa cum nu puțini scriitori raționează cînd își propun să colaboreze cu cinematografia. Cunoașterea cinematografiei nu numai sub raportul interesului personal, ci și din punct de vedere al marilor, așa spune imenselor cheltuieli, necesare elaborării și turnării unui film, ar ridica fără îndoială gradul de răspundere al scriitorului față de o muncă de multe ori superficială și nu îndeajuns de elaborată. Deci prima întrebare cere un prim răspuns legat de seriozitatea cu care scenaristul sau scriitorul privește munca asupra unui scenariu cinematografic, de răspunderea cetățenească, așa spune, față de cea de-a șaptea artă, considerată de unii nu numai la figurat ultimă.

Cinematografia este chemată nu numai să reflecte realitatea imediată, dar să o și ajute, dată fiind marea ei putere de pătrundere în mase. Dacă în literatură teoria perspectivei poate avea nu numai adepți, dar și o argumentație, în cinematografia lucrurile se schimbă. A admite o asemenea teorie înseamnă a admite imposibilitatea influențării imediate, ceea ce este egal cu a anula forța mobilizatoare a artei. Pentru a avea o cinematografie bună și, ceea ce este mai important, cu un adevărat specific național, nu cred că este necesar să reflectăm în film numai momente și fapte importante din trecut național istoric, însăși prin natura lor specifice naționale, ci să reflectăm această realitate care ne înconjoară, pe care o poate judeca oricine, pentru că o cunoaște oricine, pentru că fiecare, într-un fel sau altul, contribuie la statornicirea ei. Și totuși se fac filme de actualitate departe de așteptări. Dacă cineva, puțin cunoscător al dezvoltării spirituale a poporului nostru din ultimii douăzeci de ani ne-ar judeca pasiunile, frământările noastre, micile sau marile noastre necazuri, bucuriile, într-un cuvînt dacă ne-ar judeca viața noastră după filmele despre care pretindem că ne oglîndesc, am apărea într-o lumină incompletă. Viața noastră este cu mult mai complexă și mai bogată și foarte departe de felul limitat în care reușim să o oglîndim. Și pentru că o oglîndim așa, vina nu o poartă specificul cinematografic și nici lipsa de ecranizări (de altfel puține cărți bune avem despre actualitate), ci

însăși viziunea scriitorului sau a scenaristului, falsă sau schematică, asupra acestei realități, lipsa lui de atitudine, de participare, de suflu combativ, la care se adaugă factori exteriori absolutizați ca obiectivi de unii, dar în fond atît de subiectivi. Medicul care ține cu orice preț să vindece boala unui individ și nu îndăvîduie de boala respectivă nu va reuși, cu totă străduința lui, cu toate bunele lui intenții, să-l ajute decît minimal și asta pentru că față de factorul obiectiv, în cazul nostru medicamentul, natura celui cărui a se administra este subiectivă. Nu poți să ceri de la doi indivizi să aibă aceeași structură sufletească, aceleași gusturi, chiar și atunci cînd concepțiile lor despre viață sînt identice, pentru că atunci NATURA n-ar mai fi natură, ci o bandă rulantă care scoate motoare tip, pasibile de reparații capitale sau curente, similare, pentru fiecare în parte. Așa fi greșit să spun că un redactor de la cinematografie vrea să împună gustul lui cuiva, dar nu este mai puțin adevărat că el ține la părerea lui, cum ține la a sa și Consiliul Cinematografic, cu singura deosebire că (diferența fiind de calitate) peste gustul unuia se poate trece, pe cînd al altuia poate deveni lege. Cazurile acestea sînt rare, cu siguranță că ele vor înceta să mai fie, dar cînd vor înceta ce vor face scriitorii, subit vor începe să scrie scenarii bune? Mă îndoiesc. Sînt trăsături cu care omul se naște, altele le dobîndește pe parcurs prin educație, prin gradul mai mare sau mai mic de cultură pe care-l posedă, dar aceste ultime trăsături cînd ajung dintr-un motiv sau altul să se sedimenteze, pot fi considerate ca și înăscute, de aceea tot atît de greu de dezrădăcinat ca și primele. Ar fi complet greșit să considerăm că un scriitor pornește de la ideea preconcepută că vrea să scrie un scenariu cu un conflict fals, lipsit de autenticitate, cu relații supte din deget, dar nu este mai puțin adevărat că totuși el pleacă de la niște idei dinainte stabilite, adevărate, juste, și anume el ține ca arta lui să servească socialismului, ține să nu facă greșeli și, ce-i mai important, vrea ca munca lui să nu se irosească în zadar. Și atunci în locul autocontrolului conștient, patrinic, necesar oricărui scriitor militant, funcționează o autofiltrare exagerată, care face din creație de multe ori, și nu la puțini, un surrogat, din adevăratele probleme nerămînd decît niște enunțări, iar din viață niște clișee stereotipe. Scriitorul este răspunzător pentru epoca lui. Talentul nu este un bun care li aparține cu exclusivitate. El aparține aceluia care i-l au dat, poporului, și el trebuie redat poporului prin opere de artă valoroase, adevărate. Cinematografia este în momentul de față arta cea mai importantă, nu numai pentru că este cea mai răspîndită, dar pentru că are și cea mai mare putere de influențare. De aceea răspunderea scriitorului față de acest bun colectiv trebuie să fie incomparabil mai mare, străduința lui de a se face de floci acestor arte fiind o cerință cetățenească. Cea mai gravă lipsă care-l poate paște pe un scriitor în această epocă de grandioase descătușări de energii este călea minime rezistenței, călea automulțumiri și a blăzării. Călea cea mai grea este aceea a descoperirii noului nu acolo unde el s-a afirmat de mult, pentru că aceasta ar fi egal cu ilustrarea unor documente, ci acolo unde el nu s-a încă în ochi. Numai în felul acesta vom putea fi cu adevărat folositori, în fruntea vieții și nu în coada ei, pentru că din spatele evenimentelor nu vei putea avea niciodată perspectiva biruinței, ci doar un slab și foarte vag ecou al ei.

Petre SĂLCUCU ENU





Pădurea spînzuraților... Cumplită metaforă! Cumplită și de o întuneacă precizie. Nu mai e vorba de o pădure de spînzurați, nu trunchiurile de o monstruoasă geometrie amintesc arborii, ci trupurile oamenilor uciși, confundându-se cu lemnul, făcîli ale vieții, devenind brusc imagini simbolice ale sfîrșitului, ale morții.

● În 1917, pe front, printre alte zeci de soldați și ofițeri învinuți de trădare era spînzurat și locotenentul Emil Rebreanu.

● Cîțiva ani mai tîrziu, Liviu Rebreanu a pornit să-și caute fratele. A străbătut sate și păduri și într-o seară a ajuns la un mormînt sărac, fără cruce, cu locul îngropării însemnat — spre aducere aminte — cu un bolovan.

Mai tîrziu, în casa unor bătrîni, a aflat povestea morții tragice a tînărului cu trăsături delicate, cu ochi calzi și buni. La plecare scriitorului i-a fost încredințat — păstrat cu pioșenie — chipul celui ucis.

● În biroul scriitorului lampa cu abajur verde se stingea abia în zori. Pe masa de scris, printre tomuri și călimări, o fotografie decupată dintr-o revistă. Privirile ostente o căutau, în răstimpuri și pentru o clipă, penița rămînea în aer, departe de filă.

● În fotografie se zărea o pădure. O pădure de spînzurați...

● Astfel a început să scrie, în 1922, Liviu Rebreanu romanul care avea să sporească numărul marilor sale creații, cunoscînd (întîiul) o largă răspîndire dîncolo de hotarele țării. Cititorul și istoricul literar care recitește azi „Pădurea spînzuraților” recunoaște caracterul oarecum neobișnuit al acestei proze, urmărirea cu insistență a unui singur fir epic, renunțarea cu bună știință la figurile construcției în favoarea unei relatări simple, de o rară frumusețe. Rebreanu a ocolit acele implicații care ar fi dat narațiunii o desfășurare mai complicată și poate mai alertă, a scris absorbit exclusiv de descrierea vieții și morții unui tînăr în care recrea — pentru sine în primul rînd — chipul drag al fratelui asasinat.

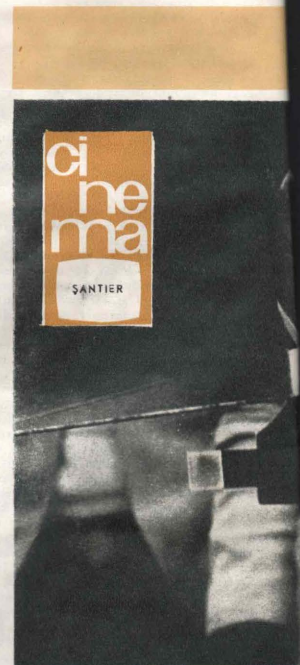
● Ce premise fac din „Pădurea spînzuraților” cea mai cinematografică operă a lui Rebreanu? Sim-

◀ REGIZORUL LIVIU CIULEI DISCUTÎND CU INTERPREȚII ÎNTR-O FAUZĂ DE FILMARE.

plitatea narațiunii, concizia dialogului, portretistica vie și mai ales stăruința cu care sint evocate tragicile peisaje ale războiului.

Era firesc ca Titus Popovici, autorul scenariului literar, și Liviu Ciulei, semnatarul decupajului regizoral, să dea o interpretare contemporană, profund veridică a ideilor cărții. Filmul își propune să dea răspuns unor mari întrebări, să condamne individualismul, propunînd integrarea omului în colectivitate, ca singura modalitate de împlinire umană, de conviețuire fertilă.

● Cu bună știință autorii *Pădurii* abandonează tentația de a realiza ceea ce se cheamă un *film de război*, care să condamne absurdul și brutalitatea acestuia ca mecanism social, de pe poziții umanitariste. Cele mai bune filme de război sînt cele în care este exprimată o atitudine precisă, dialectică față de fenomenele vieții, excesiva invocare a ororilor unor bătălii, alunecarea spre naturalism, diminuează mesajul artistic. *Pădurea* deci folosește mediul, atmosfera războiului ca fundal pentru descrierea unui context. Altfel vreme cît mecanismul războiului nu este în primul plan al narațiunii, considerăm că opera lui Rebreanu și-a propus înfinat mai mult decît ar



fi devenit o cronică de front: ea a deschis un proces solitudinii, încercării de a te sustrage realității prin lăsa indifferență. Bologa, eroul rebrean (prefigurîndu-l pe Emil) se încadrează ordinii și rigidității instituțiilor burgheze, luminarea sa interioară se produce extrem de lent (și poate niciodată pe de-a-ntregul profundă) și cînd, după ce întîlnește dragostea și recapătă înțelegerea pentru oameni, ajunge în pragul morții, cînd spectrul pădurii spînzuraților îl copleșește, ai certitudinea că retina sa e dornică de viață, de lumină solară, dar că e ostenit, aplăzizat de zădărnicia zilelor sale goale și

# PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR

SAU „ÎNȚRE SOLITUDINE ȘI MOARTE”



merge ca spre o eliberare spre loc executiei.

Interpretind modern textul lui Rebreanu, regia filmului intenționează să proiecteze drama lui Bologa pe coordonate sociale și etice mai largi. Sfârșitul lui Apostol Bologa nu este privit ca o consecință a unei erori de moment, ci a unui întreg sistem de gândire. Chiar izbucnirea finală a personajului — momentul în care se decide să dezerteze — e tot de esență individualistă. El nu se putea salva decât prin întreg, prin colectivitate. Astfel, *Pădurea spinzuraților* ambiționează să devină un film de problematică majoră, un film al reacțiilor omenești, într-un moment de criză a societății. Una dintre cuceririle scenariului literar, ilustrind sugestiv o modalitate creatoare de preluare a unor texte clasice, este realizarea personajului Varga, adversarul lui Bologa, din carte. Pentru ca linia de desfășurare a acțiunii să nu pară simplistă, pentru ca reacțiile lui Varga să nu se înscrie în sfera unor stări biologice bizare, nejustificate decât printr-o ură oarbă față de Apostol, în film se încearcă un lucru nou, Varga nu mai e implacabil, imutabil — un simbol al „răului” — ci e un Bologa în devenire. Cartea debutează cu execuția celui lui Svo-

**ÎN MULTE MOMENTE ALE FILMULUI REGIZORUL LIVIU GIULEI POARTĂ UNIFORMA MILITARĂ A CEHLUI KLAPKA.**



ARTISTUL POPORULUI GYÖRGY KOVÁCS, INTERPRETUL PERSONAJULUI KARG.

în urma unei fructuoase (și aproape pedante) documentări. În distribuție sînt cuprinși cîteva dintre cei mai buni slujitori ai filmului și ecranului românesc.

Karg: György Kovács  
Klapka: Liviu Giulei  
Petre: Ștefan Ciobotărașu  
Preotul: Costache Antoniu  
Doctorul: Nicolae Tomazoglu  
Caporalul: Mihai Mereuță  
Vidor: Ladislau Kiss

Echipa tehnică e, de asemenea, la înălțime:

Imaginea: Ovidiu Gologan  
Sunetul: Oscar Coman și A. Sallamarian  
Scenografia: Giulio Tincu  
Costume: Ileana Oroveanu  
Muzica: Theodor Grigoriu  
Machiaj: Jeanette Simionescu



boda, execuție urmărită și de Apostol. Filmul se sfîrșește cu un tablou aproape similar: Varga îl trimite la moarte pe Bologa, dar e de presupus că viața lui nu va mai curge ca pînă acum, că *pădurea spinzuraților* îl va cutremura — în sfîrșit — și pe el. E o perspectivă inedită care îmbogățește aria problematică a celei de-a doua ecranizări după Rebreanu (întîia a fost *Giulianura*, film de mare concesi artistică realizat pînă în război).

Echipa *Pădurii* realizează exterior-oarele în împrejurimile Brașovului, în sate și locuri căutate stăruitor,

Varga: Andrei Csiki  
Johann Maria Müller: Emerik Schäffer

Ilona: Ana Szeles  
Roză: Gina Patrîchi  
Martha: Mariana Mihut  
Mama Marthei: Eugenia Popovici

După cum se vede, acestea sînt toate personajele principale ale romanului (există chiar cîteva în plus). Dar lipsește interpretul lui... Apostol Bologa. Liviu Giulei ne-a rugat să nu-i dezvăluim (deocamdată) numele. Nu pentru a realiza un efect de publicitate, ci în scopuri... pedagogice: interpretul e foarte tînăr și are nevoie de liniște pentru a-și compune rolul.

Oglindă a unei lupte pentru desăvîrșire, *Pădurea spinzuraților* va răspunde — sîntem siguri — întrebărilor privind modul în care omul își poate realiza entitatea morală în raport cu lumea, cu mediul istoric.

Evoluția personajului central Bologa (departe de a fi un erou), drumul lui sinuos, plin de zbatări, încriminează căutarea solitară a împlinirii. Între solitudine și moarte, Apostol Bologa parcurge un drum învăluit într-o lumină tragică. Dar la capătul drumului se întrezărește Adevărul.

Gheorghe TOMOZEI

ci  
ne  
ma  
SANTIER

## PERSPECTIVE

FRANCISC MUNTEANU, autorul filmelor *Soldați fără uniformă* și *Cerul n-are grație*, înainte de a fi terminat mixajul pentru *La vîrsta dragostei* scria deja scenariul pen-



tru un nou film dedicat tineretului.

— Acțiunea, ne spune el, se va desfășura la Poiana Brașov unde un grup de studenți vin să petreacă o zi de odihnă, de simăbătă pînă duminică seara.

— Și ce se întîmplă?

— Nu se întîmplă nimic...

— Se întîlnesc totuși niște oameni care nu se cunoșteau înainte.

— Unii se cunoșteau, alții nu...

— Se întîlnesc simăbătă și se despart duminică. Asta poate să fie pentru unii trist.

— O fată va fi tristă, dar filmul îl vreau vesel, optimist.

— Va fi poate o replică la filmul englez intitulat *De simăbătă pînă luni?*

— Nu vreau să fac nici o comparație. Dar am să arăt cum se trăiește în țara noastră, cum își petrec tinerii timpul liber și ce preocupări au, fiindcă toți cei din casa de odihnă vin de la un loc de muncă.

— Obişnușiți să aveți concomitent mai multe proiecte.

— Nu sînt un visător. Filmul ăsta îl voi face neapărat în această iarnă. Vreau să-l termin pînă în primăvară, pentru ca apoi să mă apuc de altul...

JULIAN MIHU (coautor al filmelor *La mere*, *Viața nu iartă* — împreună cu Manole Marcus — și realizator al filmului *Poveste sentimentală*) va regiza în cursul anului viitor *Șoseaua Nordului*, după romanul lui Eugen Barbu.

— Filmul, ne spune regizorul, va povesti în

(Continuare în pag. 4)



(Urmare din pag. 3)

acțiuni ample perioada din preajma lui 23 August 1944. Spectatorii vor regăsi pe ecran eroii cărții îndrăgite și multe lucruri noi. Autorul scenariului s-a dovedit foarte dornic de-a se apropia de cea de-a șaptea artă. În ceea ce mă privește, urmăresc atent stilul scenariului literar. Datori-



tă colaborării cu scriitorul, aveam filmul clar în minte încă înainte de a face decupajul. Sper că spectatorii vor regăsi vie pe peliculă imaginea realității și a oamenilor care au servit romanului ca sursă de inspirație.

MANOLE MARCUS (coautor al filmelor *Lă mare* și *Viața nu iartă*—alături de Iulian Mihu—și realizator al filmelor *Nu vreau să mă-nor* și *Străzile au amintiri*) se pregătește să transpună pe peliculă un scenariu scris împreună cu Ioan Grigorescu.

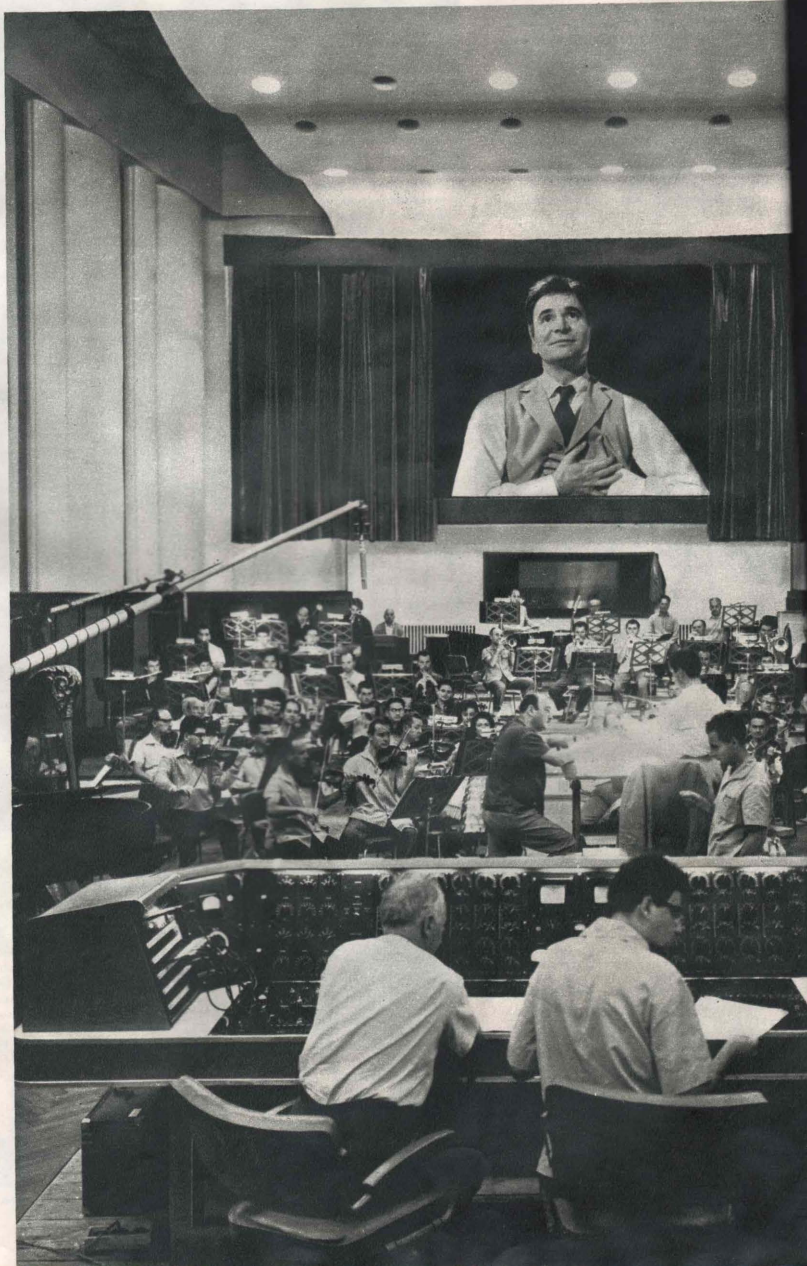


— *Cartierul veseliei*, scenariul la care am colaborat cu scriitorul Ioan Grigorescu, prefigurează un viitor film realist — ne-a declarat Manole Marcus. El va povesti despre o familie de muncitori dintr-un cartier bucureștean, reflectând — prin intermediul întâmplărilor din viața acestora — epoca anilor treizeci.

Ampla poveste cinematografică are la bază întâmplări și personaje care au existat aievea, povestite de veterani ai mișcării muncitorești din țara noastră. Pantezia și-a spus însă cuvântul în dezvoltarea artistică a faptelor. Mă străduiesc să simt încă de pe acum atmosfera viitorului film, să-i definesc stilul. Alături de Ioan Grigorescu, am reușit o desfășurare cursivă a povestirii, un dialog viu, antrenant. Stilul filmului va decurge, implicit, din aceasta.



# PASI SPRE FILM





GOPOLA PUPITRUL DE COMANDA (DREAPTA) ÎN SA-  
LA DE MIXAJ A  
„TONSTUDIOULUI”  
DE LA RUPEA. SE  
REALIZEAZĂ SIN-  
CRONIZAREA MUZI-  
CII LA FILMUL PAȘI  
SPRE LUNĂ.

Ion Popescu Gopo a terminat de curînd filmul *Pași spre lună*. Recent, numărul premiilor obținute peste hotare de filmele sale anterioare a depășit cifra de 30.

— *Așadar, din nou un film cu actori. Cînd vă veți întoarce la desenul animat?*

— De ce o „întoarcere”? Următoarele mele două filme vor fi cu actori. Iar desenul animat se află și el „înaintea” mea. Cînd voi avea o idee bună pentru un film desenat, voi face desen animat, cînd voi avea o idee bună pentru film cu actori sau documentar, voi face documentar sau film cu actori.

— *Unii critici și chiar istoricieni ai filmului v-au „repartizat” însă în domeniul desenului animat și afirmă că dumneavoastră, chiar atunci cînd faceți filme cu actori, aveți de fapt idei pentru desene animate. Ei se referă în special la S-a furat o bombă, pe care pretind că îl vedeau foarte bine rezolvat, după tradiția Scurtei istorii, în șapte minute.*

— „Repartizarea” aceasta corespunde filmelor desenate pe care le-am realizat. Cu timpul însă, pe măsura completării filmografiei mele, cred că „repartiția” va fi alta. De aceea aș propune acestor critici și chiar istoricieni a lăsa istoria să se desfășoare.

— *Din ceea ce ați făcut pînă acum rezultă că drumul dumneavoastră merge oarecum alături sau în alte direcții decît producțiile care definesc formula actuală a filmului. Refuzați dialogul, căuțați probabil altceva. Poate o îmbinare a desenului animat cu alte genuri, poate...*

— S-ar putea ca într-o zi să găsesc un drum nou. Dar eu nu evit „formula actuală” despre care vorbiți. N-am ajuns încă la ea, dar voi ajunge și după părerea mea filmele pe care le realizez s-au apropiat mult de această „formula”.

— *Asta înseamnă că veți face cîndva filme obisnuite, cu actori, vorbite...*

— Mulți cred probabil că intenționez să fac toată viața filme fără dialog. Vreau să precizez că această perioadă de filme mute este doar o fază de trecere. Nu am să mă feresc de cuvinte și nu consider că imaginea „spune totul”. În *Pași spre lună*, eroul, înainte de a zbura spre lună, își aduce aminte de primele încercări de zbor, încercări ale lui pătrund în tainele, calitățile și defectele, pentru a putea înțelege pe deplin epoca înaintată în care trăiește. Eu, făcînd pași spre un film așa cum îl doresc, am procedat și procedez la fel. Am început cu preistoria filmului și am făcut desene animate, întocmai ca pionierii dinaintea lui Lumière. Desemnînd mișcarea, am căutat s-o înțeleg, studiînd-o pînă la al 24-lea fragment dintr-o secundă și astfel am descoperit gesturile simple care exprimă mult. După primele desene animate credeam că am aflat totul despre mișcare. Am început să fac filme cu oameni, dar mi-am dat seama că mai sînt multe de studiat în desenul animat. Am făcut în 1955 *Fetița mincinoasă* cu actori, cu desene animate și cu dialog; după ce am terminat filmul, am observat că mă cam grăbisem, ajunsesem la filmul sonor fără să fi studiat suficient filmul mut. M-am întors înapoi și am început studiul filmelor vechi.

— *În desenul animat ați ajuns la un stil al dumneavoastră, pe cînd în filmele cu actori se pare că încă îl căutați. De pildă, S-a furat o bombă...*

— S-a furat o bombă a fost pentru mine un film care, ca și celelalte, mi-a prilejuit studiul practic al vechilor maestri. Cunoșcătorii



GOPOLA, ȚINÎND ÎN MÎNĂ UN VOLUM ÎN TITLULAT „ARTA DESENULUI ANIMAT”, ȘI AUTORUL ACESTEI CĂRȚI, WALT DISNEY, CONVINS CĂ ARTA SA... SE AFLĂ ÎN MÎINI BUNE.

„au descoperit” în el mai multe stiluri sau genuri și s-au revoltat, dar „epigonismul” meu a fost voit. Începutul — căldurile din material plastic ale soldaților atomici, asemănătoare cu căldările de fier de pe capetele soldaților teutoni din *Alexandr Nevski*, compoziția cadrelor erau inspirate de Eisenstein. Bruce — secvența următoare era realizată pe gustul lui Mack Sennett, cu multă frișcă, alergări, bătaii, etc.era. Erau în *S-a furat o bombă* secvențe de studiu în maniera lui René Clair, Chaplin, Jacques Tati și... pe ici pe colo, Gopo. M-am bucurat mult cînd am văzut filmul terminat. Lucrarea mea de extemporal a fost privită ca un film întreg pe care unii s-au și grăbit să-l premieze de trei ori.

— *Ce v-a plăcut mai mult în Bombă?*

— Am încercat spectacolul de-o oră confecționat dintr-o acumulare de scurt metraje care, deși erau foarte variate, aveau o idee comună — mesajul de pace. Nu-mi plac multe secvențe și poate tocmai aceasta îmi place, pentru că din aceste secvențe am învățat cel mai mult.

— *Bombă corespunde deci etapei filmului mut. Dar Pași spre lună?*

— Mă aflu cu studiul meu tocmai în momentul cînd s-a inventat sonorul și unii regizori se începău să facă filme mute. Totuși, citeva cuvinte se vor rosti. Nu va exista însă dialog.

— *Cum vi se pare filmul?*

— E cu totul altfel decît mi-l imaginam acum... nouă luni, cînd scriam scenariul. Cred că a ieșit mai bine. Totuși, revăzîndu-l, mă gîndesc din nou cum s-ar fi putut face „un film”... din acest film.

— *Vă nemulțumește?*

— O mamă îmi spunea că oricine poate constata cu ușurință că miezul pe care îl iubesc mai mult decît orice pe lume are urechile clăpuge, că e crăcănel și că, deși a trecut de mult de doi ani, încă nu vorbește. Dar mama îl strînge în brațe, îi netezește pe acune urechile, îi pipăie pîrlul cu moț, și-i pune panglicuțe, ca să semene, așa cum ar fi vrut ea, cu cel mai frumos copil din lume... Așa fac și eu cu filmul și sper că va fi cel mai... Dar poate aveți altă întrebare.

— *Este ceea ce se numește de obicei un film științifico-fantastic?*

— Este și nu este. În *Pași spre lună* nu veți vedea o rachetă cu pînănteni care descoperă o planetă stranie, cu munți de butasorie, și populată de ființe cu tentacule, retribuite pe listele figurăției cu cite 25 de lei pe ziua de filmare. Nu ne-am propus să descoperim o lună imaginată de poeți sau arhitecți. În filmul nostru, deși ne aflăm în anul 2000, cînd se circula în mod curent între pămînt și lună, eroul face o incursiune în trecut, amintindu-și de încercările oamenilor de a zbura spre lună, cu poezia, cu basmul, cu legende, cu aparate din ce în ce mai perfecționate. Eroul filmului nostru pleacă spre lună de-abia o dată cu terminarea filmului.

— *O întrebare — standard: cum ați lucrat cu actorii?*

— Vă place Jean Renoir? În unul din numerele revistei GROSPLAN, el spunea cam așa: Cred că fiecare ființă umană este o părticică dintr-un mic univers; dintr-un univers determinat de calitatea, de genul indivizilor care-l compun. Pe ecran ca și pe scenă sau într-o carte este foarte necesar să se arate individul în relațiile sale cu acest univers, nu singur, ca și cum ar trăi închis într-un frigider... Am încercat și eu să înțeleg pe fiecare actor, să-i descopăr miezul său univers, să-l apropii de condițiile subiectului meu, lăsîndu-l totodată să se simtă liber în creația sa.

— *Sînt regizori celebri care socotesc actorul un „obect” asemenea celorlalte care intră în cadru.*

— Eu de multe ori am schimbat secvențele pentru a le adapta actorilor și, în primul rînd lui Radu Beligan, interpretul rolului principal. Modificam sau completam uneori scena, chiar în timp ce aparatul mergea, și jocul actorului era în plină desfășurare. Descoperisem la Beligan o neobișnuită forță de improvizație și o încurajam. Intuism „universal” său actoricesc și cred că și el înțelesese „universal” meu, ne acordăm reciproc o asemenea încredere, încît îndrăznesc să spun că dacă în timpul turnării unei scene umoristice i-aș fi spus

(Continuare în pag. 6)





OMUL CU FLOAREA, OMUL CU BOMBA, OMUL... CU FOCUL SÎNT „CUPULURILE” FILMELE LUI GOGO DE PÎNĂ ACUM.

pe neașteptate: „Plîngi!”, Beligan ar fi avut lacrimi în ochi și scena ar fi fost perfect reușită.

Pentru secevența „Galileu”, Marcel Bogos imaginase un decor compus din siluetele inehizitorilor, un maldăr de vreașcuri și un stîlp de care era legat Demetru-Galileu. Toate pregătirile erau terminate, Beligan-Omul (care zbura) trebuia „să pice” pe rug exact în momentul cînd Galileu era pentru ultima dată somat să spună că pămîntul nu se învîrtește. Se pusesse lumina, se stabilise locul actorilor. Cînd Beligan a sosit de la machiaj, mi-a spus, privind decorul: „Știi ce? Mi-ar place să stau acolo, pe colțul rugului.” Acolo și trebuia să stea. Cu cîteva minute mai devreme, Horvat pusesse în acel punct lumina pe dublura lui Beligan... A jucat excelent. Sînteam o bucurie nouă. Începeam, abia începeam să cunosc bucuriile meseriei de regizor. Interpretul nu mai era interpret, era însuși personajul.

— Se pare că aveți multe personaje legendare în film: Prometeu, Mercur, Cupidon... Oamenii din zilele noastre suspectează însă fiecine, convenșia.

— Și eu. Cînd am văzut primul costum al micuțului Cupidon, m-am îngrozit. Îscălisem schița de costum, dar acum mi se părea odios să văd ieșind din umerii goi ai unui copil o aripă cu pene. Neli Grigoriu a imaginat atunci un fel de vestuță care să fie confecționată din același material ca și aripile. Cupidon arăta ca un copil costumat pentru serbarea de sfîrșit de an școlar. Mi-a fost însă teamă ca această convenție să nu fie falsă. Mă gîndeam că spectatorul o să spună: „Asta nu e Cupidon, e un copil costumat!” Atunci, pentru a afirma că acesta e totuși Cupidon, în timpul filmului, el își dezbracă vestuța cu aripioarele.

— Deci afirmarea convenșiei prin negarea ei.

— Și pentru decor am folosit aceeași metodă. Cînd primul spăcie sosește pe lună (oricît de bine ar fi fost realizată tehnic, luna rămînea pentru spectator un decor), sputnicul cercetează cu lupa foiața de poleială cu care este învelit scheletul de lemn și cuie.

Am învățat multe, după cum vedeți, și în acest film. Încă n-am învățat totul și sînt unele lucruri pe care poate n-am să le învăț niciodată. Totuși, cele pe care le-am studiat le cunosc bine sau pur și simplu le cunosc. În următoarele două filme, conform unui plan bine stabilit, voi mai învăța și-mi voi ajunge din urmă colegii.

— De obicei aceste planuri nu se desvîluie.

— Mi-ar fi plăcut să vă răspund peste doi ani. Am făcut comedie pornind de la genurile cele mai naive, am încercat o evoluție și am făcut comedie din ce în ce mai serios, pentru a ajunge cîndva la comedia dramatică. Asta e planul, în mare.

— Se vorbește mult despre filosofia filmelor dumneavoastră. Sînteți un filosof?

— Nu. Dumneavoastră, spectatori, sînteți filosofi. E adevărat că filmele pe care le-am făcut au dat prilej de meditație și, cîteodată, datorită contribuției spectatorilor, au fost scoase la iveală unele idei frumoase. Într-o vreme aveam o deosebită pasiune pentru formă, pentru conturul lucrurilor, în special ca desenator. Poate că această... „gratuitate” sau „golicune” m-a ajutat să descopăr mai tîrziu frumusețea și importanța continuului. Stilizarea și conștientizarea artei populare a fost și în această privință pentru mine cea mai bună școală. Voi face într-o zi, cînd voi cunoaște bine meseria, *Harap Alb*.

— Există însă ceva care leagă toate filmele dumneavoastră.

— Acest „ceva” ar fi, poate, optimismul, dragostea de om și optimația lui asupra naturii; este ideologia materialistă, care conduce filul scenariilor. Mai este trăsura caracteristică stilizării din folclorul nostru, care îmi inspiră desenele simple, fără prețiozitate și împodobiri inutile și mai este gluma muciilită în aparență, cu rezonanțe adînci, specifică poporului nostru. Aș mai adăuga o observație făcută de Francisc Munteanu. Personajele din filmele mele (desenate sau vii) se întrebă, la o vîrstă matură, cu încăpăținare de copii: Ce e aia? De ce?

— Pe cînd filmul cel mare?

— Abia l-am terminat!

— Cred că va fi cel de-al cincilea. Mai am încă trei de făcut pînă atunci. Aș vrea ca mai tîrziu gazetarilor viitorului să scrie în cronicile lor: „Înainte de acest film (al cincilea), a mai realizat cîteva, printre care și unele desene animate.”

Valerian SAYA

OV. S. CROHMĂLNICEANU

vi-l prezintă

pe



jean

ci ne ma  
PROFIL

Întrebarea este dacă Vigo a fost într-adevăr un artist de geniu, o apariție fulgurantă pe carul cinematografiei anilor '30, sau în jurul scurtei și tragice sale existențe s-a jucat doar *mitul* creatorului blestemat să nu fie înțeles de contemporanii lui și să piară înainte de a-și putea îndeplini întreaga-i operă revoluționară.

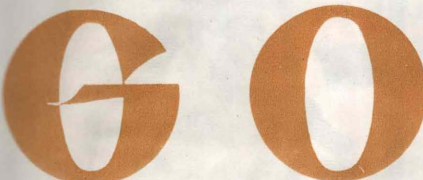
Acestea sînt gîndurile cu care am urmărit după trei decenii singurele filme de lung metraj pe care a izbutit să le facă: *Zero la putare* (1933) și *Atlanta* (1934). Impresia finală înclină mai degrabă către prima ipoteză. Pe Vigo, cineastul reputat l-a apropiat nu o dată de Rimbaud. Un Rimbaud al celei de-a șaptea arte, nu e puțin spus! Și totuși Vigo nu descalifică afirmația. Întîi prin chiar viața sa plină de determinări tulburătoare. Tînărul iese din murea la 35 de ani pe un pat de spital ca Rimbaud tot cu trupul umflat de puroi, s-a născut în 1905. Era fiul a doi militanți anarhiști, obișnuți să-și schimbe peste noapte domiciliul spre a scăpa de urmărirea poliției și să-și petreacă zilele în cafele obscure unde luau parte fie la intruniri conspirative, fie la nesfîrșite dezbatări politice înflăcrate. Tatăl lui, Miguel Almeréya, redactor la „Libertarului” se povestește că-l ducea pe „Nona” cu el la mitinguri și îl interuptea intervențiile furtunoase, scotînd din buzunar biberonul spre a hrăni fiul. Copilăria, Vigo și-a trăit-o mai mult prin curțile închisorilor, în care erau reținuți cînd unul, cînd altul din părinții săi. Primele daruri din pomul de Crăciun aici le-a primit. În 1917, acuzat de trădare, Miguel Almeréya, ajuns între timp directorul gazetei „Le Bonnet rouge” (Cușma frigiană) a fost depus la Fresnes, ca după cîteva zile autoritățile să anunțe că l-au găsit strangulat, în celula sa, cu ștergurile de la ghețe. Sinucidere sau asasinat, faptul a rămas nelămurit, dar e marcat pentru totdeauna existența lui Vigo, care el a trăit s-a chinat să adune probe spre a demonstra că o crimă politică mîrșavă l-a lăsat orfan. La colegiul din Millau, unde l-a trimis să-și facă studiile bunicul său căruia autoritățile burgheze i-au încredințat acest copil de „dusmani ai ordinii”, Vigo a cunoscut toate mizeriile școlare, răzvrătirile, înduioșările și visurile secrete cîntate de Rimbaud în „Les poèmes de sept ans” și evocate pe ecran în *Zero la putare*. Ca micuțului erou din filmul lui, i se strîngă „afu de trădător” și se pare că n-a înțeles o atmosferă prietenească decît mai tîrziu la liceul din Chartres, unde și-a continuat studiile. Deși extrem de dotat, harnic, cu o pasiune fără margini pentru cinematografie, Vigo a găsit foarte greu de lucru. S-a zbat într-o permanentă jenă materială, pe care o înfrunta cu curaj, dar care l-a sleit înainte de vreme și l-a împiedicat să-și pună în aplicare proiectele. Numai cîteva rînduri din scrisorile lui definesc înspăimîntător de exact această situație: „sînt gata să merg oriunde”, „un mic post de asistent operator, dacă veți avea bună-voință”, „sînt gata să strîng și murdăria stărilor, numai...” (Correspondența cu Frenis Jourdain). A fost unul dintre cei mai entuziaști susținători ai mișcării de cineamatori. A întemeiat clubul „amicii filmului” și l-a dat o orientare de avangardă, prezentînd aici pentru întia oară operele lui Eisenstein: *Crucișătorul Potemkin* și *Linia generală*, *Ultimul Om* al lui Murnau ș.a.

Primul documentar pe care a izbutit să-l facă în 1929, *A propos de Nice*, l-a prezentat publicului precedat de o pledoarie pentru „cinematograful social”. Filmul a fost interzis de

JEAN VIGO — 1938







cenzură. Același lucru s-a întâmplat și cu *Zero la purtare* în 1933, ca urmare a protestului „taților de familie organizați”. Apare aici o altă trăsătură, dovadă totuși a apartenenței sale la familia blestemată din care descinesc și Rimbaud. E vorba de Vigo insurgentul, Vigo refractar, Vigo adversarul neîmpăcat al ordinii. A *propos de Nice* are o descriere în spiritul cin-verit-ului născocit de Dziga Vertov. Totul prins pe viu cu întreruperea turnării atunci cînd personajul aflat în obiectiv observa că e filmat. Dar indiferenței opace a aparatului Vigo îi dădea vioiciunea și inteligența ochiului, prin montaj, după exemplul lui Eisenstein și Pudovkin. A *propos de Nice*, sub aparența unei pelicule de propagandă turistică, devenea o diatribă violentă împotriva lumii burgheze. Planurile îndelungi luate pe „Promenade des Anglais”, locul unde și plimba „spleen”-ul toți îmbuibaiți lumii demontau cu o minuție răzbuțătoare întreg edificiul de lux inutil, de trîndvie și stupiditate al unei lumi. Milionarii urmăriți cu indiscreție în fiecare gest apăreau ca niște făpturi oribile, degustătoare, absurde și fără rost. În contrast, Vigo filma pe măturoții de stradă, pe șomeri și, ca un avertisment, coșurile amenințătoare ale uzinelor care încercuiau orașul.

În conferința-manifest despre cinematograful social, arăta că a șaptea artă, după el, suferă nu atât de lipsa cit de vicul gîndirii. Există un fel pueril de a interpreta lumea, explică Vigo. Cinematograful vorbește cu publicul ca părinții aceia care își înfățișează sugaci. Lucrurile trebuie privite cu îndrăzneală, devoluind ce sînt cu adevărat îndrăznilor aparențelor — spunea tîndrul regizor membru al „Asociației artiștilor revoluționari”. Amuzant e că exemplul pe care-l dă se referă la Carol al II-lea, pe atunci la Paris, unde ținea așful aventurilor scandaaloase. Obiectivul trebuia să pătrundă prin gaura cheii în camera lui de hotel și să-l surprindă în cămașă de noapte (en liguette). „Cinematograful e dator să ne deschidă ochii” proclama Vigo. A *propos de Nice* — preciza el — „tînde la generalizarea grosolanelor satisfacții plasate sub semnul grotescului, cîrni și morții, arătînd că acestea sînt ultimele suferinți ale unei societăți care se uită pe sine plină a inspira privitorului sclărb și a-l împinge să devină complice la o soluție revoluționară”. Dar dacă o astfel de atitudine recurge doar la soluția cam simplistă a antitezei, în documentarele sale, în *Zero la purtare* dătează însăși structura filmului, îi imprimă tonul general purtat de o nemărginită repulsiu și ură împotriva instituțiilor burgheze, opere lor de „îmbecilizare” sistematică a individului. Aici se simte bine că în pinzele lui Vigo bate vîntul aspru, necruțător, cu care se simțea fard Jean Arthur cînd scria:

„Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les vagues de rage, sanglot, de tout enfer renversant Tout ordre; et l'Aquillon encore sur les débris”.

(„Ce-s pentru noi, inimă, pinzele de sînge Și de jărătic, și mi de crime și țipele lungi De turbare, hohot de iad în stare să răstoarne

Întreaga ordine; și Aquilon-ul pe de-a-supra, peste ruine”.)

*Zero la purtare* nu cuprinde altceva decît niște scene dintr-un internat (farsile făcute profesorilor, pedepsele încastrate, jocurile din recreație, plăcerile secrete: fumatul încoșet și sfîrșește cu o răscoală a-elevilor. Aceștia îl

răstignește pe supraveghetor pe un pat din dormitorului comun, organizează înaintea lui o procesiune sub ploaia de fulgi iscați de o epică bătaie cu perne. Apoi, puștii se retrag pe acoperișul internatului și, fortificați acolo, înalță steagul negru al anarhiei, declarînd război autorităților școlare. Gestul se concretizează în manifestarea de irepect total arătată sărbătorii de sfîrșit de an. Notabilitățile (directorul, prefectul, episcopul, comandantul garnizoanei) sînt bombardate cu ce le cade răzvrătîrilor sub mîna și se prăbușesc ca niște popice inerte izbite năprasnic de o bilă abil aruncată. Filmul e un pamflet susținut cu vervă neobosită și aliază tulburător tandretea cu atrocitatea. Totul rămîne dintr-un punct de vedere în cadrul tradițional al divergențelor care opun clasa corpurilor militare. Directorul e un pitic bărbos cu ambiții compensatorii, deci cu apucături tiranice, nu dincolo însă de limitele autorității sale. Alt profesor îi spionează pe elevi, le umblă prin pupitre, se ridică pe virfuri și încearcă să vadă prin fereastră ce fac în dormitor. Supraveghetorul stă între ciocan și nicovală. Directorul îl bănuiește că ține cu clasa, aceasta îi face tot felul de farse răutăcioase. Deși atmosfera de internat provincial, cu obișnuitele evenimente, întoarcerea din vacanță, recreațiile, plimbările pe stradă, ceremonialul culcărilor și trezirii e reconstituit exact, fără exagerări, aproape înduioșător, un spirit de irepect mai grav circula pe dedesubt. Cenzura burgheză nu s-a înșelată interzicînd filmul. Pe nesimțite, cu un radicalism extrem, elementele viciilor școlare sînt transformate în simboluri ale autotităților de stat, ale unei ordini detestabile. Scena crucificării supraveghetorului pe patul ridicat în piciora care o ușă de altă devine o parodie a slujbei religioase, a pompei ei tradiționale. Școlari, în cămăși albe, dansează filmați cu înecîntorul și par copii de cor, iar victima lor, adormită, un preot în sutană, pe fața căruia se citește extazul mistic. Dormitorul s-a prefăcut în paradis deoarece plutește ireal sau o ninsoare immaculată. Dar totul nu e decît o imensă luare în deridere a acestor noțiuni sacre. Îngerii, se știe, sînt niște pușmalale obraznice. Sfîntul răstîgînt, un pierde-vară laș, care se chinuiește în secret să imite mersul lui Charlot. Ninsorile, puful din pernele și saltelele desfundate. În ultima scenă, iarși, invitații de marcă la serbare devin simboluri ale statului burghez. Bombardamentul de pe acoperiș răstoarnă personaje țepene, cu zimbele înghețate, pășuie de ceară, dar pe care regizorul le-a filmat prin altele detalii ingenioase să sugereze stilpii societății capitaliste: biserica (o mîtră), academia (un bicorn), armata (o capelă) etc. Substituirea manechinelor în locul flîmțelor, vii, rîzletele hidoase ale doamnelor distinsă, totuși această viziune rimbaudiană dă farsei școlărești o cu totul altă semnificație, așa cum se întîmplă și în *Ubu-roi*.

În *Atalanta* (1934) își le iva leale calități ale lui Vigo. Interesul pentru social nu dispare, deși trece într-un plan secundar. Tema filmului (modificat și el pînă la urmă de producători, prezentat sub titlul *Le Chaland qui passe* — „Sleul care trece” — spre a lansa gîgăritul introdus fără voia autorului) e mirajul exercitat asupra existenței banale zilnice, într-o lume a muncii aspre, de aventură. Jean și Juliette se căsătoresc. Sînt niște oameni de rînd, el are un slep cu care face cărușie pe Sena ajutat de Moș Jules, un fel de gorilă blajină și de muș-ul ambarcațiunii, o gîgărită ascultătoare. Tîndra mireasă e înconjurată de atenția echipajului. Acesta compune o mică înșură de pace și afecțiune amicală, un bizar falanster plutitor. Dar Julieta vrea să vadă Parisul, o cheamă luminile, vitrinele strălucitoare. A cunoscut într-o circumscripție un vînzător ambulant scamator, care i-a făcut curte. Soții intră în conflict: Julieta coboară fără țireală, lui Jean pe mal. Sleul pleacă. Urmează suferințele sufletești ale celor doi soți despărțiți, căntăa fîcărui, pînă cînd omul tuturor surprizelor, Moș Jules, o descoperă pe Julieta și o aduce înapoi pe punte. Comunități relativ libere de pe slep, Vigo îi opune lumea crîncină de pe malurile fluvului. Rămășă singură, Julieta caută de lucru, apar coșurile de șomeri la porțile uzinelor, fetele pe care le-a împietrit într-o expresie terifiantă, disperarea. Un hot îi fură eroinei poezeta, dar e prins și omorît în bătaie. Vigo alunecă în *Atalanta* mereu de la planul visului la cel al realității duioase, dure, nemiloase. Julieta, care descoperă lumea, coboară în cabina lui Moș Jules și a cunoștință de strania colecție a acestui bătrîn lup de mare. Un șir de obiecte

eteroclitice, fotografii de indigene din Sud, instrumente muzicale, arme, jucării cu resort, o mîină în spirit defilăză înaintea ochilor ei umiți ca spectacolul să deruleze la urmă trupul în întregime tatuat al marinărului. În cabina strîmă, unde oamenii abia se pot mișca (Vigo a realizat admirabil această senzație de reducere a spațiului, adesea fiind nevoit să spargă decorul spre a introduce proiectoarele, atît de puțin loc existînd) pătrunde deodată o lume nebanală, figurată prin vestigii derizorii, dar evocatoare de țărături exotice, de păduri tropicale și de porturi îndepărtate. În lipsa Julietei, Jean, chinuit de dor, își scufundă capul într-o căldare cu apă. Elementul lichid îl transpune într-un fel de mediu oniric marlin. Aici soția dispărută apare ca un uriaș pește fluturînd în rochia-i de mireasă, plutind printre bule de aer. Dar, în altă parte a filmului, Vigo prezintă lucrurile cu o precizie realistă, aproape halucinantă. Procesunea de nuntă a eroilor e descrisă cu o forță de incizie satirică în cea mai bună tradiție goguescă. Zeci de amănunte neașteptate dau senzația vieții de fiecare zi. Moș Jules stringe pisici vagabonde, acestea umplu slepul, sar fără un rost anume, deodată, așa cum se întîmplă și așa cum va face Jean Renoir peste ani de zile să sară iepurii în celebra *Regulă a jocului*. Vigo descoperă cu mult înainte filmul de atmosferă care va face carieră în cinematografia franceză și mondială cu *Quai des brumes*. În *Atalanta* sînt filmate din unghiurile cele mai insolite malurile Senei, puntea slepului, apa, norii de pe cer, obiectele familiare. Vigo a înțeles cu atîtă vreme în urmă de lucrurile pot fi în cinematografie expresii ale stărilor sufletești, adică pot sugera sentimentele cu care sînt privite. Ceea ce face azi cu atîtă strălucire Antonioni sau cu mai puțin, după opinia mea, Alain Resnais, Vigo a schițat cu eteace decenii mai devreme, înfățișîndu-l pe directorul pitic așa cum îl vede elevul speriat, chemat la cancelarie sau lucrurile din cabină lui Moș Jules așa cum îi apar Julietei, cu alte cuvinte introducînd perspectiva subiectivă a diverselor scene, descripția indirectă a mișcărilor sufletești prin înzestrarea cadrului exterior cu elocință. De Rimbaud îl apropie așadar și calitatea de a-și fi dus sensibilitatea artistică la impresionalitatea extraordinară care i-a făcut opera terenul celor mai îndrăznețe experiențe. Unele sînt părăsite pe drum, altele alunecă în automatismul supra-realist, dar punctul de pornire e bun și poate fi reluat cu succes aproape în toate cazurile.

Cea mai rimbaudiană trăsătură a lui Vigo rămîne însă sentimentul poeziei. La el niciodată ceva nu pare căutat, făcut în vederea unui efect. O desăvîrșită grație îl îngăduie să treacă patînd de la detaliul indicat cu umor, ba chiar cu tandrețe, la imaginea-șoc, de la notația exactă de extrema autenticitate realistă, la generalizarea filozofică în ordine social-morală și existențială. Un exemplu edificator e începutul filmului *Zero la purtare*. Două liceeni se întîlnesc într-un compartiment de tren, pe o bancă, unde alături doarme o mătăhală. Băieții încep să-și arate diferite trucuri, scot din buzunar tot felul de drăci, într-o delirantă dorință infantilă de epatare reciprocă. La un moment dat trenul se oprește brusc, voiajorul adormit cade de pe bancă și se întinde pe jos cit de lung. Cei doi trec peste trupul lui grăbiți și coboară strigînd „a murit”. Scena sugerează coexistența univerșurilor paralele, care nu pot comunica între ele, cel al copilăriei și cel al maturității. Totul e tratat cu umor, cu intuiția psihologice răstărești, cu amuzament, și duioare, dar și cu o reteneză atroce la sfîrșit. Tandrețe și violența se împletește într-o urzală perfectă și surprinzătoare în figura Moșului Jules, iniția mare creație a lui Michel Simon.

Dintre nenumerabilele scenarii, după care Vigo se pregătea să facă filme amintesc cîteva titluri reventatoare: *La Cafeneza*, *Linile minii*, *Sovinism*, *Lourdes*, *La Camargue*, *Metro-ul*, *Contrabandistii*, *Adieu Cayenne*, *Clovn din dragoste*. Cîte capodopere virtuale! Încercînd să mi le imaginez, îmi vin în minte ca o concluzie amară cuvintele lui Rimbaud: „Eram copt pentru a muri, și pe un drum plin de primejdii slăbiciunea mea mă conducea la capătul lumii și al Cimmeriei, patria umbrei și a furtunilor.”

Jean Vigo filmografie:

A *propos de Nice* cu B. Kaufmann (documentar — 1929), *Taris* (Taris roi de l'eau sau Jean Taris champion de natation) documentar (1931), *Zéro de conduite* (1933), *Atalanta* (1934).



1 ÎN MOSTENIREA, REGIZORUL JAPONEZ MASAKI KOBAYASHI (AL CĂRUI FILM HARA-KIRI S-A BUCURAT DE UN MARE SUCCES LA FESTIVALURILE DE LA CANNES ȘI MOSCOVA) DEMASCĂ, CU MULTĂ FINETĂ, LĂCOMIA ȘI LIPSA DE SCRUPULE DIN „LUMEA BUNĂ” JAPONEZĂ.

2 ÎN PREAJMA ANULUI NOU, BĂTRÎNA ORIN SE DUCE LA PELERINAJUL DE PE MUNTII NARUYAMA, PURTATĂ ÎN CÎRCĂ DE FIUL EI. E O DATINĂ VECHIE, SINUCIDEEA COLECTIVĂ A BĂTRÎNILOR NEPUTINCIOȘI, DIN FAMILIILE MURITOARE DE FOAME. EI ÎȘI AȘTEAPTĂ PE VIRF DE Munte, RESEMNAȚI, MOARTEA.



3 DRAMA HIROSIMEI RĂMÎNE MEREU ACTUALĂ ÎN VIAȚA POPORULUI JAPONEZ — ACEASTA ESTE TEMA FILMULUI HIROSIMA, CARE FRÎNGE INIMILE. POVEȘTEA TRISTĂ DE DRAGOSTE A TINĂRULUI REPORTER KAMIYA ȘI A FRUMOASEI AKIKO, ATÎNSĂ DE BOALA ATOMICĂ.



4 O IMAGINE APARTINÎND FILMULUI JAPONEZ CEE ȘAPTE SAMURAI DATORAT REGIZORULUI DE MARE PRESTIGIU AKIRA KUROSAWA. NUMELE LUI S-A IMPUS ATENȚIEI MONDIALE CU ZGUDUTORUL RASHOMON, DISTINS ÎN 1951 CU MARILE PREMII AL FESTIVALULUI DE LA VENEȚIA.





# O interpretă a speranței

## GIULIETTA MASINA



... E plină de farmecul ascuns al neînsetatelor arderi sufletești. Te privește mult în ochi și ai impresia că vrea să-ți dezvăluie întreg universul. Mică de statură, de o extraordinară vioiciune, în gesturile ei precise și largi se înscrie una din însușirile ei de bază: forța temperamentală. Am întâlnit-o la Moscova în 1959 și apoi, încă o dată, după patru ani. E neschimbată. Giulietta Masina nu este o femeie frumoasă. Există însă în privirea ei atita strălucire și în întreaga ei ființă atita trăire, că alungă cu ușurință o obișnuită frumusețe. Nu-i suficient să vorbești despre temperamentul Giuliettei ca despre al unei italiene. Cu siguranță că această mignună însumează temperamentele cele mai aprinse a cel puțin trei dintre compatrioții săi.

Am urmărit-o cu atenție. Mă temeam că impresia puternică pe care mi-o făcuse jocul ei să nu mă îndemne s-o apreciez altfel decât este de fapt. Am stat de vorbă cu marea actriță. Voiam să descopăr cât a dăruit Giulietta atit Cabiriei cât și Gelsominei. I-am descoperit o ușoară umbră de tristețe în privire. Tristețe pentru neputința eroinelor sale, pentru viața lor lipsită de sens, pentru frământările lor sterile. Discutam. Vocea aspră a Giuliettei capătă rezonanțe intime și catifelate. „— Aș vrea să pot spune în cuvinte cât de mult o îndrăgesc pe Gelsomina, eroina din *La strada* și cit li datorresc ei! O iubesc pentru naivitatea, pentru visurile ei, pentru dorința ei de viață. Îi port dragoste și totodată recunoștință că m-a făcut cunoscută publicului din foarte multe țări.

— Cabiria?

— Tot atit de mult o iubesc și pe Cabiria din *Noptile Cabiriei*. Am vrut să dezvălui spectatorului prin intermediul acestei femei la străzii, căreia ei din jur îi spun Cabiria după numele unui cartier de prostituate, zbuciumul femeii care-și dorește o viață mai bună și o dragoste adevărată. Cabiria pierde totul: omul pe care-l iubeste, banii, viitorul. Și totuși speră. Mie mi se pare că tocmai în continuarea luptei cu viața, în licărirea de nădejde a Cabiriei stă forța eroinei mele. Cele două eroine, Gelsomina și Cabiria, au foarte multe trăsături comune. Principalul este că nici una nici cealaltă nu se poate realiza pe plan uman.

— Ce alte roluri ați interpretat?

ACTRIȚA ITALIANĂ GIULIETTA MASINA, LICENȚIATĂ ÎN LITERE, ȘI AUTOAREA MULTOR STUDII VALOROASE, INTR-UNA DIN REALIZĂRILE EI CINEMATOGRAFICE: PETIȚIUNEA XAIVĂ, AFUNSA DIN INTIMPLARE LA ÎNCHISOARE, ÎN FILMUL ÎNFERNUL ÎN ORAȘ.

UN PORȚRET RECENT AL GIULIETTEI MASINA.

— Îmi amintesc cu plăcere și de rolul Erna din filmul *Ianson și Erna*, rol foarte diferit de celelalte două pe care le-am amintit.

Totuși eu exist ca actriță în primul rind prin cele două roluri realizate în filmele *La strada* și *Noptile Cabiriei*. Prin aceste roluri am devenit cunoscută și prin ele aș dori să-mi aprecieze munca, publicul.

Vreau să transmit din inimă, din partea mea și din partea soțului meu, regizorul Federico Fellini,

multe salutări tuturor spectatorilor romini care m-au cunoscut.

O inegalabilă sensibilitate și o mare forță artistică, așa se recomandă Giulietta Masina. Am urmărit-o dansând. Câtă pasiune și câtă forță temperamentală! Giulietta știe să danseze, să iubească, să strige, să alerge, să sufere și să sper. Ca și Chaplin (s-a spus adesea că Masina e un Chaplin feminin), ea unește tragicul cu comicul, pe o singură coordonată, aceea a speranței.

Silvia NICOLAU





## CORRESPONDENȚII REVISTEI „CINEMA” de vorbă cu:



**eva  
ruttkay**

ÎN TIMP CE MEGAFONUL DIN CABLĂ  
NĂ O POFTEȘTE ÎN SCENĂ PE RUTTKAY  
EVA EA SCRIE ÎN GRABĂ PE  
FOTOGRAFIA TRIMISĂ: „CU DRAG  
CITITORILOR REVISTEI CINEMA”

IMPREUNĂ CU SOTUL EI GABOR  
MIKLÓS ACTRIȚA A APĂRUT DE  
CURÎND PE ECRANELE NOASTRE ÎN  
COPRODUCȚIA CINEA-MAGHIARĂ  
CONCERTUL MULT VISAT.

— În fond nu-mi place filmul.  
— Tocmai dumneata epui lucrul  
acesta?!

Este de înțeles întrebarea uimită  
a reporterului: actrița Ruttkay  
Eva a susținut rolurile principale  
în nu mai puțin de 25 de filme  
maghiare.

— Și totuși... Dacă nu aș iubi  
filmul, aș fi ca pictorul care nu

pe care mi-o oferă mă simt atrasă  
spre film. De altminteri sînt adepta  
evoluției artistice lente, gradate,  
dar totale. La vîrsta de doi ani  
am pășit prima oară pe scena  
Teatrului de Comedie din Buda-  
pesta și de atunci (cu o scurtă între-  
ruperă) am jucat tot în acest teatru.  
Abia învățasem să fac cîțiva pași  
și am „interpretat” rolul unui



folosește vopseala de ulei și e  
dispus să picteze numai acuarele.  
Dar cu adevărat acasă nu mă simt  
decît pe scenă.

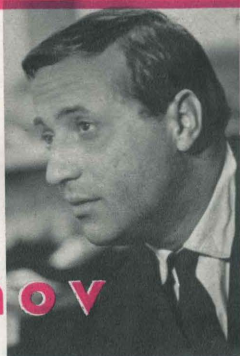
— Creațiile de cinematografice vă  
contrazic. Știți că datorită lor ați  
devenit atît de populară în lumea in-  
treașă?

— Desigur. Dar în formarea  
personalității artistice acest lucru  
e lipsit de importanță. Nu pentru  
popularitatea pe care mi-o creează,  
ci pentru dificultatea și emoția

îngerăș în piesa lui Thornton Wilder  
„Micul nostru orașel”. Dar abia  
după terminarea războiului am  
devenit actriță, cu toate că nu am  
absolvit niciodată vreo școală de  
actori. Ceea ce știu am învățat  
de la regizori și de la colegii mei  
de scenă.

În privința rolurilor mă socotesc  
norocoasă. Am susținut un reper-  
toriu pe care și-l visează orice  
artist: Nina din „Pescărușul” de  
Cehov, „Sfînta Ioana” a lui Shaw,

**și  
ranghel  
vîlceanov**



Retras în spatele ușii care poartă  
misterioasa etichetă „Inspectorul și  
noaptea”, regizorul filmelor Voci  
în insulă, Prima lecție și Soare  
și umbră, fumează liniștit.

— Ce se întîmplă cu acest „inspec-  
tor” al dumneavoastră?

— E un inspector-criminolog.  
El descoperă un cadavru și pînă  
la sfîrșitul filmului ezită: e vorba  
de un asasinat sau de o sinucidere?  
Dar nu acesta e lucrul cel mai im-  
portant. Esențialul sînt oamenii  
vii și foarte diferiți.

— Inspectorul și noaptea va fi  
decît ceea ce se cheamă un film po-  
lițist?

— La prima vedere toate ele-  
mentele filmului polițist sînt pre-  
zente: o moarte misterioasă,

noapte, ploaie, lămpi de buzunar,  
revolvere și mulți oameni bănuți.  
Dar noi vrem să întrebuițăm toate  
acestea pentru o dramă psihologi-  
că, să apreciem anumite calități ale  
contemporanilor noștri, să deven-  
nim pe alocuri satirici, să confrun-  
tăm rămășițele trecutului cu noile  
virtuți cultivate de societatea noas-  
tră.

— Și cine va fi protagonistul?

— Mă gîndesc să încredințez a-  
cest rol unui actor de comedie:  
Gheorghe Kaloiancev.

— Iar celelalte personaje?

— Toate evoluează — sper că a-  
veți nervii tari — în jurul cadavru-  
lui. Eroina e Jana, o femeie fru-  
moasă, care ar putea fi asasinul,  
ținînd seama că ea a căzut victimă



Rodica LIPATTI



# SOSEȘTE FANTEZIA

ci  
ne  
ma  
CRONICA



O FATĂ, O  
PISICĂ, O  
MIRACULOASĂ  
DIRECTORUL  
UNUI CIRC  
ȘI DREPT  
FUNDAL CLĂ-  
DIRILE ME-  
DIEVALEALE  
FRUMOASEI  
CEHOSLOVA-  
CII (CADRU  
DIN FILMUL  
A FOST ODA-  
TĂ O PISICĂ)

Wojtech Jasny, cunoscutul regizor ceh care a realizat prin primul său film *Dorința* una din cele mai frumoase creații poetice cehe, s-a înfățișat în vara aceasta exigentului juriu de la Cannes cu o descoperire miraculoasă: o pisică cu ochelari, stăpînită de o fată în tricou roșu, una și alta artiste într-un circ ambulant dintr-o epocă imaginară. Pisica aceasta are însă o rară calitate: cînd ochii ei eliberați de ochelarii negri privesc la oamenii din jur, aceștia se colorează din cap pînă în picioare în conformitate cu natura și caracterul lor: ipocriții în violet, îndrăgostiții în roșu, geloșii și invidioșii în galben etc. *Sosește pisica!* (titlul original) s-a parafrazat imediat după proiectie în *Sosește fantezia* și, prin factura sa plină de lumină și de poezie, filmul lui Jasny s-a impus imediat publicului.

Dar pisica aceasta miraculoasă, provocată pe lingă bucurii, numeroase încercături. Pierzîndu-și ochelarii într-o aventură amoroasă cu o altă pisică, eroina patrupedă revine în tirgul unde a pōsosit circul ambulant și, prin puterea sa magică, colorează pe toți locuitorii care îi cad sub privire. Desigur,

numai cei ce iubesc sînt fericiiți de etalarea simțămîntelor lor printr-o culoare unică. Dînd cu ochii de Diana, stăpîna pisicii, tînărul profesor Robert își împurpurează chipul și hainele și, imediat, aceeași culoare o acoperă pe fată. Îndrăgostiții sînt pretutîndeni, indiferent de vîrstă. Doi bătrîni septuagenari cad sub privirile pisicii fermecate și rubinul care îi acoperă nu e mai palid decît culoarea fericirii ce învalăie doi școlari îndrăgostiți.

Întregul tirg cuprins de panica dezvălurii celor mai tînuite sentimente, agitat de cei ce nu se pot colora decît în galbenul geloziei, în violetul ipocriziei, în cenușiu sau în albastru, pornește la vîntoarea pisicii.

Aici, toate artele care își pot da înlînire pe pelicula cinematografică, se înfrățesc. Muzica, dansul, pantomima, acrobația de circ, opera, poezia, se conjugă în crearea unei atmosfere de feerie, în care sentimentele omești, jōsnice sau înălțătoare, se înfruntă într-o luptă simbolică. Pisica fermecată e salvată de școlarii tirgului plecați de acasă și intrați în grevă pînă în momentul cînd primese toate asi-

gurările din partea celor ce căutau să ucidă pisica cu ochelari, că nu le vor atinge cu nimic protejată și că circul care a adus atîtea bucurii, dar și atîta panică, poate părăsi nestîngerit orașul. Oamenii își vor recăpăta culorile de mai înainte în care predomină cenușul. Dar îndrăgostiții s-au descoperit reciproc și, mai ales, au fost dați la iveală cei ce nutreau sentimente nu prea înălțătoare.

Filmul e o alegorie muzicală, o incîntătoare poveste la care simbolismul, uneori prea ermetic de care face uz Jasny nu reușește să alambicizeze simplitatea narațiunii. El aduce în granițele genului cinematografic atît de răspîndit al comediei muzicale o notă aparte, plină de originalitate, în care elementele de domeniul fantasticului se împletesc ostentativ cu tablouri de un realism cotidian din actualitate. Muzica de fond, coregrafia, pantomima, toate acestea sînt subordonate jocului culorilor devenite în intruchiparea lor — oamenii multicolori — simboluri în care abstractul se amestecă cu concretul.

Dincolo de o simplă comedie muzicală, *Sosește pisica* îmbogățește astfel un gen rar uzitat în

cinematografie. Filmul lui Jasny dovedește din plin existența posibilităților remarcabile pe care le oferă genul nu numai din punct de vedere tehnic. Dar o utilizare mai dozată a acestor posibilități se impunea și lui Jasny. Autorul se lasă deseori furat de atracția truceajelor cinematografice, feeria culorilor îl face neglijent cu măsura, și deseori efectul obținut e invers celui scontat. Repetarea efectelor de imagine cu o prea mare insistență, într-o formă prea puțin evolutivă, face ca entuziasmul stîrnit la prima apariție să degenereze în comun, și chiar în anost, la a doua și a treia repetare.

Jasny poetul, Jasny moralistul, se combină uneori prea mult cu Jasny prestidigitatorul. Simțul spectacolului, atît de util creatorului de cinema, e în unele secvențe abuziv folosit. Totuși, dacă din acest film nu ne-ar rămîne decît secvența plimbării nocturne a îndrăgostiților pe cîmp, care poate fi considerată unul din cele mai remarcabile momente de poezie cinematografică închinat purității iubirii, ieșim din sala cinematografului ceva mai bogăți decît am intrat.

Ioan GRIGORESCU



Filmul regizorului Carl Bayer, după romanul cu același titlu al lui Bruno Apitz, aduce pe ecran atmosfera ultimelor zile ale lagărului de concentrare Buchenwald, zile în care prăbușirea fascismului german era evidentă și conducerea SS a lagărului tot mai îngrozită în fața hărții și a comunicatelor de pe front.

Aparent, viața marii fabrici de moarte și tortură continua parcă neschimbată. Dar la rîndul lor, deținuții așteptau și ei... Cît mai poate dura? O lună... o săptămînă... sau doar cîteva zile pînă la libertate.

Eroii filmului lui Bayer sînt în majoritatea lor oameni pe care tortura morală și fizică îndurată uneori ani de-a rîndul, n-a reușit să-i frîngă, care și-au păstrat demnitatea și voința de luptă.

Ascunzînd copilul evreu, Andrei Hôfel comite o greșală politică pînă în pericol organizația ilegală a deținuților. Dar umanismul adînc al gestului său, înțeles și susținut de ceilalți, se ridică la un simbol al afirmării unei vieți adevărate care n-a putut fi nimicită nici între zidurile păzite cu strășnicie ale lagărului.

Una din reușitele regizorale indiscutabile ale filmului este personajul copilului. Băiețușul acesta de cîteva anișori transportat într-un geamantan, apoi cărat din loc în loc, cu un obiect, privește cu ochi mari, luminoși, în care strălucesc atît înțelegerea grozăviilor prin care a trecut, cît și sentimentul că acești oameni care-l ascund în lăzi, îl transportă în sac peste acoperiș sau îl urcă în horn încearcă cu riscul vieții lor să-l salveze. Copilul înțelege mai mult intuitiv decît rațional că trebuie să tacă, n-are voie să scin-



## GOL PRINTRE

cească atunci cînd îl doare ceva, să țipe cînd e speriat, n-are dreptul să-și exprime bucuria cînd după foamete îndelungată i se dă lapte. Fața aceasta de copil, imobilă, care aparent nu-și schimbă expresia, imbatrinită înainte de vreme, creează o sinteză artistică poate mai convingătoare și mai profundă a censei criminale a fascismului, decît scenele de tortură din bucurarul lagărului sau de la gestapo.

Nuanțarea psihologică a fiecărui personaj pe baza scenariului bine extras din carte a dat posibilitate unor actori cunoscuți ca Erwin Geschonnek, Fred Delamare, Viktor Avdiuşco, Gerry Wolff și Krystyn Wójcik să realizeze tipuri expresive.

Firul povestirii cinematografice urmează cu precizie romanul (binecunoscut și la noi) al lui

PRIMUL ZÎMBET AL ACESTUI COPIL CHINUIT A CĂRUI VIAȚĂ A FOST SALVATĂ DE COMUNIȘTI LA CĂRULUI DIN BUCHENWALD CU RISUL VIEȚII LOR (CADRU DIN FILMUL GOL PRINTRE LUFII).

Bruno Apitz. De altminteri scriitorul este și autorul scenariului. Dar prea marea fidelitate față de text se poate transforma dintr-o calitate într-o lipsă. Negăsind formula cinematografică corespunzătoare unui material epic atît de vast, creatorii realizează episoade interesante disparate poate, bine făcute, dar „în sine” neesențiale pentru conflictul central. Filmul pierde deseori ritmul și tensiunea dramatică existentă în materialul literar.

Regizorul povestește scenariul profesional, corect, dar evită folosirea unor accente cinematografice, scontează mai mult pe dramatismul acțiunii propriu-zise, în care în mod voit n-a vrea să se amestece și pe care o înregistrează pe peliculă ca un observator atent, dar „din afară”. Această manieră obiectivă, aproape documentară în redarea unor scene profund zguduitoare face ca unele din momentele filmului să pară reci și — cu toată veridicitatea interpretării și a cadrului — nu îndejuns de convingătoare. Aceste slăbiciuni scad din valoarea filmului *Gol printre lufi*, care rămîne, totuși, în ansamblu, o realizare serioasă a cinematografeiei din R.D.G., meritind distincția acordată la ultimul Festival internațional al filmului de la Moscova.

Gh. TURCU

## 1991 DE CĂMILE

„SEHEREZADA”

*Seherazada* marchează intrarea Franței pe arena concurenței cinematografice cu filme „mamut”. Pierre Gaspard-Huit, autor de filme comerciale prin excelență, semnatul *Căpitanului Fracasse*, recent prezentat publicului nostru, nu trece cu *Seherazada* ambiția primei superproducții franceze pe peliculă de 70 mm, în „Eastman-color”, cu ample scene de masă, cu lupte între beduini și oștirile califului din Bagdad, cu cavalerie arabă și o mie și una de cămile, totul brodat pe canavaua destul de firavă dramaturgică a unei povești la propros de mirificale „O mie și una de nopți”.

Spre deosebire însă de alte filme de acest gen, *Seherazada* se bucură de o mai mare acuratețe profesională, de încercarea unei apropieri de legendele orientale care au inspirat scenariul, de o scenografie în care cartonul cu pospai auriu e mai bine vopsit și, ceea ce e mai important, de o distribuție de talent.

Anna Karina, tînăra daneză care a devenit actriță în Franța,

descoperită de Jean-Luc Godard între manechinele vii ale unei case de mode, creează o *Seherazada* sensibilă, cu mare forță de interiorizare, cu un larg diapazon de trăiri sufletești care, chiar dacă nu e eroina nemuritoarelor legende și nu aparține anului 809, se apropie mult de clasică Izoldă. Tristan, în această poveste orientală, realizată după maniera Occidentului, Renaud de Villecroix, solul împăratului Barbarossa la Bagdad, e interpretat de Gerard Barry, apariție de nivel mediu, dar care, în unele secvențe din traversarea deșertului (de altfel cele mai bune din film), realizează un portret interesant. Antonio Vilar în rolul lui Harun-al-Rașid și Jorge Mistral în rolul marelui vizir Zaccar, susțin greutatea acestei pelicule „mamut” prin eforturi actoricești fructuoase.

Un film închinat veșnicei izbinzi a dragostei, realizat la atîta exigență cît își poate permite o producție pur comercială.

R. P.



ANNA KARINA CARE S-A FĂCUT REMARCATĂ ÎN *VIVRE EN VIEUX* (FILM REGIZAT DE SOTUL SĂU JEAN-LUC GODARD) APARE PE ECRANELE NOASTRE ÎN ROLUL EXOTICEI SEHEREZADE.





## DRAGA OLTEANU și DEM. RĂDULESCU

în vizită la revista

### CERINȚA DEPLINEI VERIDICITĂȚI



Draga Olteanu și Dem. Rădulescu sînt, de pe acum, talente care și-au aflat consacrară, tineri îndrăgostiți de teatru și film.

**DRAGA OLTEANU:** Tocmai pe noi ne-ați chemat? Alții mai frumoși nu găseați? (Urnează un potope de impreciații, ofuri și „disperări” ca în teatrul „veselului” Alecsandri. Ce Coană Chirița ar putea fi Draga!...)

**DEM. RĂDULESCU:** Teatrul nu se poate face fără „urîți”. Junii primi se găsec mai ușor, nu-i vorbă, dar un obraz frumuseț poate fi uneori o povară pentru un actor pe care o intensă trăire interioară nu-l transfigurează și căruia nu-i cristalizează emoții.

— În cîte filme ați jucat?

**D.R.:** În cinci: *Secretul cifrului*, *Telegrama*, *Furtuna*, *La vîrsta dragostei* și *Un surt în plină vară*, acesta din urmă aflat încă în plin filmare.

— Și Draga Olteanu joacă în acest film. Ce rol interpretează?

**D.R.:** Un rol „greu”: nevasta mea.

Ne adresăm Dragăi Olteanu cu aceeași întrebare și ea ne răspunde:

**D.O.:** Aparițiile mele pe peliculă au fost sporadice. Asta pînă la *Selec*. Acolo am interpretat un rol care m-a atras. Apoi a fost *Lupeni 29*. În aceste filme, în care am fost distribuită de colegul meu din Institut Mireea Drăgan, a trebuit să-mi reconsider structural mijloacele de interpretare de care uez în mod curent în teatru. Mă tem că mă pîndește manierismul, rolurile încredințate mie cam seamănă și galeria posibilă de eroi pe care vreau să-i joc se îngustează îngrijorător. În teatrul romînesc există, printre alte tipuri caracteristice, unul cu totul aparte, înfățișînd o femeie optimistă, de un umor popular, molipsitor, o femeie care domină scena, „terorizîndu-și” — masivă — partenerii. E tipul pe care l-a ilustrat cu neasemuită strălucire pînă în anii noștri regretata Sonia Cluceru. Am îndrăgit de la început carierei aceste roluri, dar vreau să încerc

și altceva. De aceea am fost tentată să îmboğătesc rolul nevastei lui Varga (*Lupeni 29*) cu trăsături menite să „complice” puțin linia personajului. Femeia lui Varga trebuia să semene cu femeile moilor, de o minră frumoșe, femei dinamice, cu gesturi aparent dure, lipse de gingășii, dar trădînd de fapt un zbucium sufletesc copleșitor, putînd de a exterioriza cu decizie sentimente, de a cîștiga încrederea spectatorului. Am fost în case de miner, am stat la masă cu gazdele, le-am ascultat cîntecele, am străbătut drumuri minunate, și, mai ales, am coborît în mină. Rolul, a cărui interpretare o imaginam în trenul cu care am ajuns la *Lupeni*, îmi devenea cu fiecare clipă mai apropiat și mai... altfel de cum îl „văzusem”. Cum a ieșit, asta numai omul din fața ecranului poate s-o spună...

— Pentru că veni vorba, spune-ne, Draga Olteanu, ce părere ai despre modestia actorului? Subiectul nu e lipsit de interes: din pă-

cate, figura „artistului” rece, bordabil, care atunci cînd răspunde la salut pare că face un gramaci caritabil, tînrul, de o învingătoare patetică că spectacolul este prin el (deși nu are destulă apariție în care dialoghează mai silabic) nu este încă o raritate.

**D.O.:** Adevărat, există asemenea amiei. Cum să vă spun, îmi place ca oamenii să viseze lucruri strălucite, să creadă în ei. Cine nu vrea să fie mare actor? E firesc să te așezi spre măiestrie și îl desfid pe actor care ar spune că nu vrea, că nu își dorește să fie un mare artist. E ca și cînd ți-ai spune: Vreau să fiu mediocru! Că ajungi sau nu ajungi un Storin sau o Maria Lotti, asta e altceva. Interviu: alți factori pe lîngă talentul înalt: capacitatea de înnoire, perseverența, îmboğățirea universului intim etc. Dar trebuie să ai veți să te privești din afară, să aperi un gînd sau un gest în care crezi, să nu te renești cu ipocrizia modestiei, dar să nu intrîzi în cuvintele de mustrare, oricît de aspre ar fi ele cînd înlegi că ai motive să fii nemulțumit de tine. În plus, în cazul nostru, al tînrilor actori, trebuie să ne ferim de ipostaze deșuate: prețiozități vestimentare, „tabieturi” de cafea, conversații alambicate, ori autografe penibile pe poze „ciudate”. Trebuie să fim firești!

— Are dreptate Draga, interviev Dem. Rădulescu, în meseria asta e ușor să devii ridicol. Trebuie să înțelegem că în arta interpretării scenice (și în film) au intervenit lucruri structural noi: a dispărut jocul fanfaron, interpretarea mediocră, cîntînd pe fațila emotivitate a unor spectatori slabi de înger, pe care voi cutremurînd pereții, ochi bulbucați și căderi spectaculoase pe podea îi impresionașă teribil. Astăzi cele mai mari succese de actorie le înregistrează actorii cu cele mai simple mijloace de expresie, de felul lui Ciubotărașu, care „vorbește” sufletului omnesc cu niște cuvinte care sînt numai ale lui. El trăiește vibrînd și e crezut, convinge, deși nu pare tentat să-și eclipseze colegii utilizînd „trucuri” de atelier. Publicul nou, pe care trebuie să-l privim și să-l judecăm într-o schimbare perpetuă, e azi mai predispus ca oricînd să învețe, să se instruiască, și e cel mai competent public din întreaga istorie a teatrului și filmului nostru. Actorul mediocru e tentat să „traducă” publicului ideile, să „gîndească” pentru public și devine impersonal, didacticist, rece. „Lasă-mă dom” le — zice spectatorul modern — nu-mi dumica mie ca puilul de euc, vezi-ți de treaba dumitale și dacă pomenesci de o pasăre nu e nevoie să dai din minci ca să te înțeleg, iar dacă te-ai părăsit iubita nu e nevoie să sfârmi mobilierul ca să te cred!?” Și are dreptate, nu? Omul, în scrisori sau în replici cotidiane, nu spune nicodată „tot”. El nu e inuțit explicit, sînt nuanțe care se subînțeleg, e totdeauna ceva care rămîne, o notă vagă de incertitudine care — în meseria noastră — dă frumusețe dialogului. E impresionant cît de mult sugerează, cît de mult comunică, mari actori (Jean Gabin, de pildă) care tac și care joacă de fapt, aproape numai în aceste momente intermediare, de aparentă tăcere. În „Puterea



# „con massima esigenza“!

Intunericului“ de Tolstoi l-am văzut pe Igor Ilinski tăcând 8 minute în șir, cocoțat pe un cuptor, fără să facă nimic. Dar tăcerea te silea să intuiești rapid atmosfera, să-ți organizezi impresiile. Efectiv, Ilinski putea fi ascultat... tăcând.

Filmul dispune de mijloace tehnice „îngrijorător“ de perfecționate. Spun îngrijorător, gândindu-mă că datorită lor și datorită talentului cu care ascund defectele, mulți confrăți nu muncesc cu suficient simț al răspunderii și al măsurii, nu se depășesc, devin spectatori în studio, nu interpreți. Reflectoarele, creind efecte rare, pot să dea ochiului o strălucire intens-obsesivă, placidă ori pasionată, vicleană ori resemnată, dar nu aceasta e totul. E datoria sfântă a artistului să-și lumineze ochii din interior, cu flacăra unei trăiri adevărate. Aparatele nu filmează statui, imagini inerte și trebuie să le dominăm, să creăm senzația deplinei veridicități în tot ce facem.

— Vă gândiți și la o înnoire a mijloacelor de lucru cu actorul?

D.R.: Da, cred că trebuie întreprinsă o reconsiderare de metodă: și pentru film e nevoie de pregătire prealabilă, de repetiții cu actorii. A te baza exclusiv pe spontaneitate e o aventură. Sintetizări și roluri; poate că interpretind un personaj episodic îmi e de ajuns să știu pe dinafară replica pe care trebuie să o rostesc și modul în care se cere să mă mișc, dar ce fac într-un rol de întindere? Convine simetriei filmului interpretarea mea? Comunic, nuanțându-le firese, ideile regiei? Nu alunece în gol ori nu fac un recital de poante care e în afara filmului și care distrage atenția?

Sugerarea conflictului nu ține numai de datele generale ale acțiunii. Să nu căutăm conflictul numai în evoluția personajelor-cheie; furați de deznoadămint, există și alte conflicte, între idei abia schițate, între o culoare și o altă culoare, să zicem, sau între un sentiment și altul. Îmi place să cred că în „Rombo și Julieta“ mai e un conflict în afara celui de familie, deci de mentalitate a epocii: și anume — se înfruntă caracterul și trănicia a două iubiri. Ești chemat să te întreb: care din ei îl iubeste mai mult pe celălalt, cu pasiune mai matură, cu dăruire și curaj romantic.

— Căutați un cuvânt, o exprimare a ceea ce trebuie să fie întâlnirea cu filmul pentru un tânăr actor...

D.R.: Un cuvânt? Iată-l: cristalizare! O cristalizare a mișcărilor, o echilibrare, posibilă datorită miraculoasei șanse de a te vedea cu ochi străluciți, de a te urmări lucid.

— Nu ne-ați vorbit despre... filmele în care ați apărut!

D.R.: Am preferat să vă mărturisesc niște gânduri, niște idei în care cred și care cred că sînt ale generației noastre. Despre filmele mele — ce solemn sună! — vom vorbi altădată.

— Ce-ar fi dacă ați pune mina pe condei și ați scrie despre toate acestea un articol pentru „Cinema“?

D.R.: Adică să „debutez“ în presă?

— Da!

D.R.: E o idee...

Gheorghe TOMOZEI

ci  
ne  
ma  
DOCUMENTAR



**George Georgescu**, o producție a Studioului „Alexandru Sahia“. Scenariul și regia: Paul Barbăneagră. Imaginea: Sergiu Huzum.

Cu permisiunea redacției revistei „Cinema“ aș dori să încep aceste câteva rânduri despre filmul *George Georgescu* cu formularea unui principiu — mi se pare esențial — de la care ar trebui să pornească orice fel de analiză, fie ea cit de sumară. Nu mi-aș permite vreodată să dau cuiva lecții — și bineînțeles nici tovarășului Petru Cornarescu, autorul cronicii din numărul 7 închinată filmului meu *Rădăcini* — dar cred că ori și ce menține critici despre un film ar trebui făcută neapărat numai vis-a-vis de intențiile autorului. Tocmai de aceea voi cita în întregime nota ce precede scenariul literar: „Filmul va încerca să dezvăluie gândirea artistică a maestrului George Georgescu. Urmărind munca de adâncire a unui text (finalul simfoniei a IX-a de Beethoven), filmul, va încerca să pătrundă în profunzimea gândirii dirijorale, analizând capacitatea dirijorului de a influența altă interpretă cit și publicul“.

Pentru aceasta, Paul Barbăneagră și-a împărțit filmul în trei capitole mari, pe care le-a intitulat — parafrazând obișnuitele indicații date de compozitor la începutul fiecărei părți dintr-o bucată muzicală: „Con massima esigenza“, „Con cento mani“, „Con anima di tutti“. În linia mari, el a reușit să realizeze „cu maximă exigență“, căutând „cu cele... 20 de mini“ ale colaboratorilor săi să cîștige „inima tuturor“.

Primum dintre aceste capitole („Con massima esigenza“) este închinat partiturii sau mai bine spus luptei pentru cucerirea ei. Citez din nou din scenariu: „repetiția are semnificația unei reanimări făcute cu singele dirijorului“. Autorul și-a ales ca mijloc de realizare mult discutată filmare prin surprindere. Cu alte cuvinte, mai multe aparate de filmat au urmărit, concomitent, cu ajutorul teledirectivelor altă orchestra, cît și dirijorul și au fixat pe peliculă și pe banda de magnetofon câteva minute din desfășurarea acestei importante etape a muncii de creație. Deși filmate frumos montate, cu nerv, avînd o mare intensitate, imaginile și sunetul acestui prim capitol nu reușesc, din păcate, să se ridice pînă la ideea formulată în scenariu („reanimarea cu singele dirijorului“). Din punct de vedere cinematografic dialogul dirijorului cu orchestra nu a reușit prea bine. Episodul rămîne undeva la limitele unei relatări informative, tocmai pentru că regizorul nu a putut, sau nu a vrut, să folosească în acest capitol decît mijloacele specifice reportajului.

Din fericire însă, dezvoltarea celorlalte două capitole se desfășoară pe o curbă permanent ascendentă, ceea ce conferă filmului un dozaj subtil, eficient și — chiar cu riscul calamburului — așa spune „un crescendo“ în „adincime“. Al doilea capitol, intitulat „Con cento mani“ pornește, așa cum scrie autorul în scenariu, de la ideea „dirijorul execută lucrarea la proporțiile vaste ale unui virtuos, care cîntă concomitent la o sută de instrumente. Maestrul cîntă prin fiecare instrument“. Vehiculind un limbaj cinematografic dens și în cea mai mare parte sobru, caracteristic pentru un realizator cu multă experiență și maturitate artistică, Paul Barbăneagră izbuteste să realizeze de data aceasta exact ce nu a reușit în primul capitol: să pătrundă în esența dialogurilor dintre dirijor și orchestră și să dezvăluie semnificații de o mare frumusețe și emoție.

La acest capitol, tocmai datorită calităților lui, ar merita poate să ne oprim puțin și să analizăm mijloacele folosite de autor și mai cu seamă eficiența lor. În permanența lui dorință de a depăși factura prea concretă a imaginilor cu care lucrează (minile dirijorului și ale instrumentiștilor, bagheta, instrumentele etc.) regizorul a folosit uneori din abundență posibilitățile tehnice ale aparatului de filmat (filmați fără claritate, demultiplicări, macrofilmări etc.). Rezultatul? S-a pierdut într-adevăr factura concretă a imaginii, dar a rămas procedeele tehnice. Acolo însă unde montajul pilează a pus deliberat în context direct minile dirijorului și minile instrumentiștilor, portretul lui George Georgescu și muzica lui Beethoven, acolo unde modalitatea de exprimare n-a fost căutată, ci s-a desprins direct din necesitatea valorificării ideilor, acolo s-a pierdut într-adevăr caracterul concret al imaginii, dar pelicula a cîștigat în schimb emoția inefabilului și profunzimea marilor semnificații.

Ultimul capitol, „Con anima di tutti“, cîștigă, pe această linie, valori în plus, tocmai din economia judicioasă a modalităților de exprimare. George Georgescu cîntă acum prin orchestră și dirijează de fapt sala. George Georgescu cîntă și trăiește cu fiecare dintre noi. George Georgescu dirijează spre FRUMUSEȚE și BUCURIE nu numai pe spectatori din sala de concert, ci și pe noi, cei din sala de cinema. Și pentru aceasta, trebuie să mulțumim nu numai maestrului George Georgescu, ci puțin și regizorului Paul Barbăneagră.

O mențiune deosebită pentru excelenta imagine realizată de Sergiu Huzum.

Mirel ILIEȘIU



# debuturi

Fără să-și propună aici considerații definitorii sau o discuție amplă privind obligația cineaștilor de a descoperi și a pune în valoare talente noi, câțiva dintre regizorii filmelor aflate în lucru sau recent terminate, ne prilejuiesc o trecere în revistă a debuturilor din filmele lor.

Experiența lor diversă, oricât de succint ar fi exprimată, este pilduitoare. Opusă unui anumit spirit rutinier și unor prejudecăți încă neeliminate, preluată și dezvoltată, ea va face ca în viitor să putem întâlni mai des pe ecrane chipuri reprezentative pentru contemporanii noștri, personalități vii și dinamice, capabile să satisfacă exigențele artei cinematografice.



LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ



BARBU BARANGA



FLORENTINA LUICAN

MARIANA POJAR



Dintre cei 30 de candidați la rolul principal al filmului *La cîrta dragostei*, Barbu Baranga a dat cele mai slabe probe fotografice. Mai tîrziu am aflat că acest lucru se datora iluminării. A fost invitat și la probele filmate. Barbu Baranga a venit blazat, sigur de insucces. Nu s-a emoționat în fața aparatului de filmat, era degajat, vorbea natural, călca firesc. L-am întrebat atunci pe colaboratorul meu, regizorul Petre Popescu, cum vede rolul. „Greu de făcut, mi-a răspuns el. Eroul scenariului dumneavoastră nu are nimic excepțional. E un tînăr oarecare din zilele noastre. Va fi foarte greu de realizat.” N-a fost greu de realizat. Desigur, încercările la care l-am supus pe actor au fost multe și grele.

Îmi pare bine că l-am întâlnit pe Barbu Baranga. A realizat „un Mihai” așa cum mi l-am imaginat. Îi prevăd un frumos viitor în film, multe roluri.

Francisc Munteanu

Leopoldina Bălănuță este o actriță de teatru căreia nu știu de ce i s-a creat faima că n-ar fi „cinematografică”. Partea mai gravă a lucrurilor constă în faptul că „faima” aceasta a ajuns la urechile actriței, creîndu-i anumite complexe, mai ales în prima parte a filmărilor. Dar, pe parcursul realizării rolului din *Pisica de mare*, relațiile dificultăți de fotogenie au fost compensate de talentul actriței, de forța ei de interiorizare.

Pentru regizor, un neprofesionist sau un actor de teatru creează cam aceleași greutăți. Primul trebuie învățat să joace film, celălalt dezvățat să joace teatru. Leopoldina Bălănuță, actriță de mare sensibilitate, s-a deprins cu specificul artei filmului. Deși debutantă, în jocul ei există foarte puține note teatrale. Cred că, bine distribuită și bine condusă de regizor, ea poate da rezultate excepționale în roluri care cer o profundă interiorizare.

George Turcu



Eleva Florina Luican, remarcată într-un program artistic al unei școli medii din Capitală, a câștigat concursul pentru Liorica, principalul rol feminin din filmul *Un suris în plină vară*. Deși înegală la probe, ea a inspirat totuși speranțe, dovedind inteligență și sensibilitate, apropiindu-se cu căldură de rol, receptivă la valorile lui. În timpul filmărilor, eforturile pe care le-a făcut, firescul comportării sale, simțul măsurii și spontaneitatea sa, au transformat speranțele în încredere. Rămâne ca prezentarea filmului în fața spectatorilor să ne ofere certitudini.

Geo Saizescu

Cuplul tinereții din filmul *Anotimpuri* (episodul „Incertitudini”) a fost și cel al debutanților Magda Popovici și Cornel Dumitraș.

Ea este sensibilă și imaginativă, controlată până la limita rutinei (oh, da, o dată ce ai avut succese pe o scenă, ești terorizat de propriile-ți mijloace cu care l-ai câștigat), el este poetic, temperamental și inventiv, dar... prea inventiv, ceea ce, totuși s-o recunoaștem, deși ne dă de furcă nouă regizorilor, e farmecul inimitabil și prețios al tinereții, mai ales artistice.

Savel Știopul



MAGDA POPOVICI



ȘERBAN CANTACUZINO

GHEORGHE DINICĂ

Gheorghe Dinică, deși are în *Comoara de la Vadul Vechi* rolul episodic al unui activist de partid, dovedește că poate să susțină, cu strălucire și, aparent, fără nici un efort, partituri actoricești ample și complexe. Capabil să se impună nu numai atenției, dar și memoriei spectatorului, Dinică va da foarte mult ecranului românesc dacă nu vor lipsi rolurile... și regizorii. Pentru cei doi îndrăgostiți, am căutat două „figuri” care să contrapunteze drama aspră și peisajul arid al filmului, reprezentând acele „luminșuri și elanuri” despre care vorbeam cu alt prilej. Cred că le-am găsit în persoana studenților Mariana Pojar și Ion Caramitru. Am scos pe față faptul că ei vor întruhipa noul nu numai pe plan tematic. Ei aduc în film o sensibilitate și o dinamică nouă, a zilelor noastre. Același lucru în privința celui de-al patrulea debut, Dorina Nîlă Bentamar, care are un rol redus ca dimensiuni și e obligată să tacă tot timpul. Ea însă, ca și ceilalți, va vorbi sper cu elocvență spectatorilor.

Victor Iliu



ȘTEFAN IORDACHE

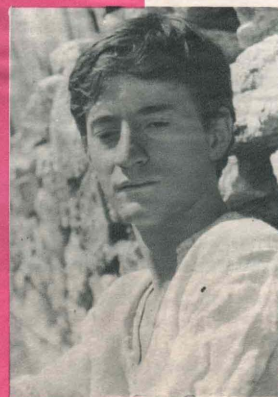
Am încredințat rolul lui Andrei Sabin studentului Ștefan Iordache. Nu văd în asta o mare cutență. E un lucru obișnuit în cinematografiile cu tradiție, ca roluri de cea mai mare importanță să fie încredințate unor actori necunoscuți.

Ștefan Iordache s-a impus dintru început, pentru că în jocul său, încă nesigur pe scenele minuscule ale Institutului de artă teatrală și cinematografică, ne lăsa să întrevădem în film o partitură actoricească promițătoare; nu un licean fad și fals „interiorizat”, ci un adolescent dinamic, receptiv la lumea exterioară și capabil să iradieze el însuși acea lumină pe care o conferă omului setea de a cunoaște. Era tocmai ceea ce trebuia pentru personajul creat de Titus Popovici.

Mihai Iacob



CORNEL DUMITRAȘ



ION CARAMITRU





## „STRĂINUL” LA ULTIMUL TUR DE MANIVELĂ

MULȚI DINTRE CITITORII AU FĂCUT DESIGUR CUNOȘTINȚĂ CU STRĂINUL DIN PAGINILE ROMANULUI CU ACELAȘI NUME AL SCRITORULUI TITUS POPOVICI. DESPRE ECRANIZAREA ROMANULUI, REVISTA NOASTRĂ A MAI AVUT PRILEJUL SĂ SCRIE. FILMUL ESTE CONCEPT ȘI REALIZAT ÎN CADRUL AUTENTIC AL LOCURILOR CARE L-AU INSPIRAT PE SCRITOR. REGIZORUL MIHAIL IACOB, CUNOSCUT CA REALIZATOR AL FILMELOR SETEA, DARCLÉE ȘI CELEBRUL 702, S-A MUTAT ÎN VARA ACEASTA, ÎMPREUNĂ CU ÎNTREAGA SA ECHIPĂ, LA ARAD. NU DE PUTINE ORI LOCUITORII MAI VISTNICII AI ORAȘULUI AU FOST UMILI DE VERIDICITATEA CU CARE STRĂZI ÎNTEREGI SAU CUNOSCUTE LOCALURI PUBLICE AU FOST RECONSTITUITE PENTRU A REDA PE PELICULĂ ARADUL DIN PRAJMA ANILOR 1945.

DE PE FUNDALUL TULBURAT DE EVENIMENTELE ACELOR ZILE, SE DESPRIND, LUMINOASE, FIGURI ALE COMUNISTIȘILOR ȘI UTECIȘILOR. ALĂTURI DE INTERPREȚII CA ARTISTUL POPORULUI COSTACHE ANTONIU, ȘT. CIUBOTĂRAȘU, FORY ETTERLE, GEORGE MĂRUTĂ, ARTIȘTI EMERITI, SE NUMĂRĂ ȘI O SEAMĂ DE TINERI DEBUTAȚII AI ECRANULUI CU CARE PUBLICUL VA FACE CUNOȘTINȚĂ LA PREMIERĂ.

ULTIMUL TUR DE MANIVELĂ LA ACEST FILM, CARE SE ANUNȚĂ DREPT UNA DIN REUȘITELE CINEMATOGRAFIEI NOASTRE ÎN 1969, A FOST TRAS LA ARAD, PE STRĂZILE ORAȘULUI, AȘA CUM I-A SURPRINS FOTOREPORTERUL NOSTRU KELENT FRANCIS.

P. I.



M

IGRAȚIA

S

TELELOR

După descoperirea sa de către Columb, continentul american a alimentat secole de-a rindul marile tentații migratoare de pe continentele „bătrâne”. Ultimul episod al acestui miraj l-a constituit migrația stelelor. A stelelor de cinema. Le străgea faima unui orșel cu nume poetic din însoarta Californiei (Hollywood tradus foarte liber ar însemna ceva în genul „Pădure veșnic verde”). Orășelul acesta impusese lumii personalități ca: Griffith, Mack Sennett, Buster Keaton, Chaplin, Carole Lombard, Mabel Normand, Mary Pickford, Lionel Barrymore, Douglas Fairbanks etc. Nu trebuie însă să înțelegem această atracție la un mod prea romantic. Dincolo de „pădurea veșnic verde” se aflau cecuri și contracte promițătoare, o publicitate care asigura revistelor ilustrate din aproape toată lumea pagini pe care se răsfățau surizătoare și ademenitoare danturile și picioarele marilor vedete. Nimeni nu-și dădea seama pe atunci că proprietarii marilor companii cinematografice americane dădeau o dublă lovitură. Își asigurau prezența celor mai valoroase personalități ale filmului mondial, iar pe de altă parte loveau sub centură cinematografiile rivale. Un astfel de rival îl constituia cinematografia suedeză. Trei mari realizatori, Mauritz Stiller, Victor Sjöström, Benjamin Christensens și neuitatul interpret al lui Gösta Berling, actorul Lars Hanson, erau grupați în jurul puternicei și prestigioase case producă-







## EI IUBEAU CERUL

În ciuda titlului convențional, filmul e simplu, sincer, autentic. O evocare cam documentaristică, în prima parte, a pionierilor aviației cu reacție, a efortului încordat pentru fiecare mie de metri smulși înălțimilor. „Decolarea” în acțiune — îngreunată de abuzul notațiilor tehnice — ne aduce în lumea cabinetelor unde se concep planurile îndrăznețe, dar îndelung elaborate spre a nu primejdi viața piloților de încercare a prototipurilor moderne. Dar filmul se „redresează” pe parcurs, stîrnind nu numai un interes general istoric, ci și unul concret individual pentru soarta eroilor.

Între liniștea studiului și agitația aerodromului se desfășoară viața obișnuită a acestor oameni neobișnuiți care gîndesc cu ani înainte, se avîntă mai departe ca toți ceilalți, și înfruntă moartea cu luciditatea calmă a celui conștient de noblețea misiunii sale.

Realizatorii-scenariști: Agranovski-Agranovici, regizor: Tatiana Lioznova, nu-și propun să înalțe un monument impozant al eroismului; îl revînie cald (deși uneori cu stîngăcie) pe baza faptelor reale întreprinse de acea echipă perseverentă, însuflețită, care în tim-

pul războiului antifascist a început să experimenteze noile aparate cu reacție. Sub aparența calmă a conversațiilor tehnice din cabinetele Centrului de experimentare, a farselor amicale puse la cale de tinerii piloți, în acest punct-oază din spatele frontului pulsează o existență febrilă, la fel de expusă, de riscată ca și în prima linie. Ne place această mentalitate apropiată, modernă, de loc romanțioasă (deși regizoarea e femeie) cu care se discută despre curaj, patriotism; ea ne amintește filmul *Nouă zile dintr-un an*. E limpede că realizarea lui Romm a slujit îndeaproape ca model regizoarei Lioznova. Regăsim atmosfera încredută a experimentului, pasiunea lucidă a studiului științific, solidarizarea, întru bucurie, a celor ce concep și a celor ce finalizează opera tehnică. Recunoaștem chiar — și de aceea eroii ne devin mai familiari — mulți actori din distribuția filmului *Nouă zile*. E poate un mic truc al regizoarei de a ne „forța mina” pe baza unor simpatii anterior estigate? Nu i-l reproșăm, dar trebuia să vegheze ca interpretii să aducă un plus de originalitate față de rolurile anterioare. Inginerul-constructor jucat de un bun actor de film pe care l-am admirat și în *Niciodată*, E. Evstigneev, reeditează atitudinea sa de tehnician mereu preocupat, aparent distant, sceptic, pe care și-a impus-o în celelalte creații. De asemenea, câteva chipuri din planul doi, refac, pînă la confundare, tipurile de succes din *Nouă zile*. Acolo unde intervin personaje fără inspirații anterioare (Kol-

kin, soția sa), regizoarea lucrează fructuos cu actorii, îi stimulează. Astfel întîlnim un Ribnikov (chiar dacă vădit maturizat) emoționant prin simplitatea elanului, prin dăruirea sa pînă la sacrificiu, și avem revelația unei sensibile, pregnante personalități artistice: S. Svetlicina. La început doar corectă în rol, tinăra interprete izbucnește deodată, în scena morții lui Kolkin, cu o neașteptată forță, de mare intensitate dramatică. Noblețea durerii stăpînite, discreția sentimentului, sugerînd frumusețea morală a eroinei, o impun definitiv spectatorului ca pe o veritabilă actriță. De altminteri, toate aceste secvențe sînt lucrate și din punct de vedere regizoral-plastic cu o eleganță deosebită. Detalii simple: motocicletă ce-ș-așteaptă zadarnic stăpînul pe aeroport; ochii înțeptoși ai soției aviatorului, liniștea cutremurătoare din sala unde colegii lui Kolkin ascultă, imprimate pe banda de magnetofon, ultimele cuvinte ale pilotului înainte de prăbușire, și o dramă întregă e consumată cu economie de mijloace artistice, dar cu maximum de efect.

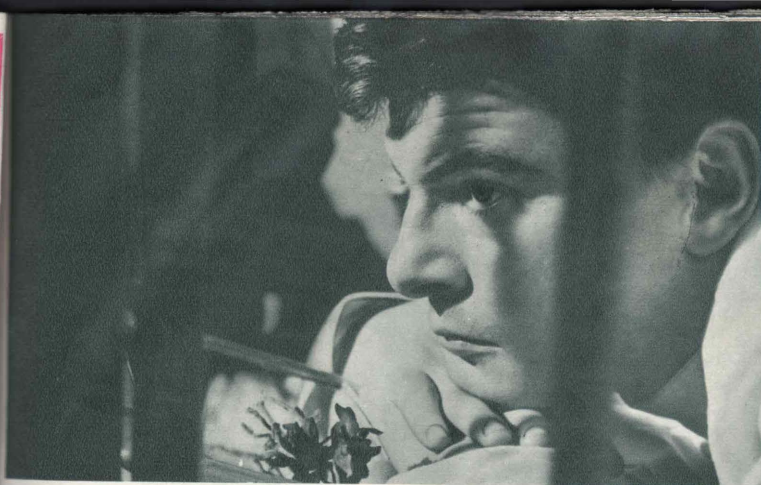
Risipită pe parcurs în precizări tehnico-istorice, inutile într-un film artistic, într-un abuz de retrospective și procedee convenționale „stop-cadru”, drama cinematografică își concentrează forța artistică, originalitatea înspre final, impresionînd spectatorul. Aici se sintetizează priceperea regizoarei de a se exprima limpede, sobru, expresiv, realizînd momente de autentică emoție.

AI. CREȚULESCU

MARTA A GĂSIT ÎN EVA POLAKOVA O BUNĂ INTERPRETĂ. ESTE EDIFICATOR GROS-PLANUL PENTRU JOUL MĂTUR AL ACTRIȚEI







PE PATUL DE SPITAL, PAVEL E ÎNCĂ PRADĂ OBSEDAȚELOR AMINTIRII DE RĂZBOI.

# MOARTEA ARE UN NUME

Se știe că filmul, artă receptivă la influențele literare, devine greoi, plictisitor, atunci când i se impun, fără diferență specifică, modalitățile de exprimare ale teatrului sau prozei. Transpunând pe ecran romanul „Moartea se numește Engelchen”, scenariștii Miroslav Fábry, Jan Kadar și Elmer Klos au știut să găsească puntea de legătură dintre o artă și cealaltă. Romanul nu este copiat, ci *re-povestit cinematografic* (de unde o selectare a faptelor, o altă organizare a episoadelor, punerea unor noi accente dramatice). Și dacă în cadrul literaturii cehoslovace contemporane romanul lui Mňacko este socotit ca foarte bun (în 1961 a fost distins cu Premiul Național al Uniunii scriitorilor cehoslovaci), în cinematografie *Moartea se numește Engelchen* merita de asemenea un calificativ bun (confirmat, de altfel, pe plan internațional de Medalia de aur a celui de-al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova).

Autorii scenariului au avut curajul să folosească în film, din abundență, un procedeu prin excelență literar: retrospectiva, flash-back-ul. Participând la ecranizare, regizorii Elmer Klos și Jan Kadar nu s-au multumit doar cu aplicarea procedurii în forma sa rudimentară. Desele întoarceri în timp se contopesc cu gândurile, cu preocupările, cu frământările de azi ale eroiului. Povestirii emoționante, în cea mai mare parte făcute la persoana întâi, cu un pregnant caracter memorialistic, din roman i s-a găsit, prin această integrare perfectă a suitei de flash-back-uri în evenimentele prezentului, o soluționare cinematografică potrivită. Am avut sentimentul că ne aflăm în fața unuia din puținele filme la care retrospectiva nu stăjenește, ci împinge înainte acțiunea.

Această structură a dramaturgiei filmului nu a fost aleasă de realizatori la întâmplare. Imobilizat în patul de spital, Pavel Kubec (personajul principal) reconstituie, din vâlmășagul impresiilor adunate, viața sa de partizan. Memoria lui Pavel, nu întotdeauna coerentă, cu ezitări și incertitudini în fixarea detaliilor (de unde revenirea la unele momente abia conțurate la început), devine, la figurat vorbind, un al doilea ecran cu ajutorul căruia spectatorii descoperă întâmplări din trecut.

Cel mai interesant ni se pare rezolvată în *Moartea se numește Engelchen* problema eroismului. Noțiunile acesteia, des invocate mai ales în astfel de împrejurări, i se conferă o sferă mai largă, mai umană. Eroismul nu mai este redus la acțiunea unui individ (lui Pavel), repetarea mecanică a acestui titlu i se pare o jignire la adresa ideilor pentru care luptase, ci capătă coeficientul mulțimii, al colectivității umane. În acest fel, eroismul este eliberat de atribuțiile egoismului (bravadă, infumurare) și

capătă certitudinea necesității. În episoadele care-i revin în minte, Pavel nu se imaginează aproape niciodată pe primul plan al acțiunii. El se simte un participant, un om util, dar nu un personaj înzestrat cu însușiri extraordinare. În filmul che există și o eroină puțin obișnuită. Marta. Canoanele nu sînt respectate nici în acest caz. Marta nu e prototipul eroinei perfecte. Ea are însă capacitatea de a se dăruia cauzei. Față de carte însă, personajul cinematografic capătă o nuanță stranie din cauza prezentei prea „în treacăt”.

Fără a egala paginile patetice sau interludile de natură lirică ale cărții, filmul lui E. Klos și Jan Kadar are calitatea de a descifra (și a dezvălui) universul intim al personajelor. În conștiința lui Pavel se duce o aprigă dispută despre culpabilitate și inocență, despre curaj și lășitate, despre viață și moarte. Obsedante sînt mai ales fragmentele care caută să reconstituie momentele de lășitate sau trădare. Războiul a strivit inocența. Culpabilitatea sau non-culpabilitatea au căpătat acum alt conținut. Sensul acestor noțiuni se judecă în funcție de cauza pentru care lupi. Forța de sacrificiu capătă astfel o valoare deosebită, iar trădarea este acuzată fără milă. Pavel se frământă pentru a stabili acum, după ce lupta este sfîrșită, adevărul asupra unor întâmplări trăite aievea. În flash-back-uri tema vieții și cea a morții se înfruntă hotărîtor (două momente reprezintă puncte de vîrf: pentru dorința de a trăi, clipa în care Pavel simte că-i revine viața în corp, iar tema morții e legată de arderea satului Ploština). Simbolul abia văzut, dar, mereu simțit al morții. Il reprezintă în film Engelchen (în traducere „ingeraș”). Și în cazul lui Engelchen filmul a rămas în urma cărții, personajul nefiind foarte clar pentru spectatori (de aceea apare caerecum inexplicabilă și atitudinea lui Pavel).

Am fi doriți o mai viguroasă realizare a secvențelor care descriu lupta disperată ce se dă pentru salvarea lui Pavel de la prăznie. Această parte din film (respectiv, prezentul) este mai sîrac oglindită, poate și datorită faptului că două personaje importante din roman, doctorul Brazda și sora Eliška, apar destul de șters în povestirea cinematografică.

Regizorii E. Klos și Jan Kadar au știut să realizeze prin intermediul acțiunii analiza psihologică, cu mijloace de film dintre cele mai moderne. Un montaj excelent (se poate vorbi chiar de un joc halucinant de gânduri și realități obținut prin montaj), o imagine de foarte bună calitate și un interpret de o rară sensibilitate (Jan Kačer) împlinesc această interesantă producție cinematografică.

AI. RACOVICANU

90 de minute  
de plictiseală

(„Arhiva secretă de pe Elba”)

Cică un țăran s-a dus la meșter cu o bucată de fier să-și facă plug. Dar meșterul, nepriceput, a încercat rînd pe rînd un plug, apoi un cuțit de plug, un topor, o custură. Văzînd că nu-i reușește nimic, a aruncat fierul înroșit într-o găleată cu apă. Și în timp ce apa sfîrșia în jurul fierului încins, nepriceputul a exclamat satisfăcut: iată, ți-am făcut un sfîrșiac! Cam așa s-au petrecut lucrurile și cu romanul de succes „Ascunzătoarea de pe Elba” de Nasibov, ecranizat de studiourile Defa. Din excepționalele peripeții ale ofiterului din serviciul de informații pornit să găsească și să captureze arhiva cu listele agenturii de spionaj nazist, n-a mai rămas pe ecran decît ceva cu totul minor, în genul „sfîrșiacului” lui Creangă.

Cauza nereușitei acestei adaptări ni se pare a fi scenariul scris cu o platitudine stridentă de Peter Brock. Nu am întrezărit pe parcursul filmului o preocupare cît de mică, dacă nu pentru originalitate, atunci măcar pentru o tratare a acțiunii potrivit cerințelor genului de aventuri. S-ar putea obiecta că realizatorii au dorit să dezbrace acțiunea de haina aventurii pentru a face loc analizei caracterelor, pentru a adînci psihologia eroilor. Ar pleda (poate) pentru aceasta distribuția bogată în actori talentați, verificați în roluri de dramă, ca Günther Simon, Helga Göring, Hans Klering sau Hans-Peter Minetto. Dar ipoteza nu stă în picioare. În primul rînd pentru că personajele filmului au fost concepute sec, schematic, în stil de rezumat al unui proces-verbal. Iar în al doilea rînd pentru că genul de aventuri se împacă foarte bine cu toate implicațiile dramatice ale existenței umane. (Amintim în treacăt excelentul film al regizorului che Zbynek Brynych *Omul cu două fețe* — în care actorul Jiri Vala a realizat poate cea mai valoroasă creație dramatică din activitatea sa. Studiourile Defa ne-au oferit, de asemenea, recent o demonstrație a vasteror posibilități ale genului, prin filmul *Strict secret*.)

Scenariul lui Peter Brock altădat, după o concepție greu de sesizat, momente disperate din carte, ceea ce face ca fără o prealabilă lectură a romanului, filmul să nu fie înțeles. Spectatorul nu poate fi convins de veridicitatea celor văzute, altelea vreme cît scenariul nu a făcut altceva decît să fragmenteze acțiunea într-o șaradă polițistă, asemănătoare unei anecdote fără poantă. Lipsindu-i pe eroi de antecedente biografice (bogate în carte), suprimîndu-se personaje sau trăsături de caracter, esențiale pentru evoluția acțiunii, sîntem adeseori nevoiți să le acordăm realizatorilor filmului un credit mult prea mare în explicarea mobilurilor. Arbitrarul în construcția intrigii, arbitrarul în introducerea unor personaje sau suprimarea altora pare să rămîna, în ultimă instanță, unicul criteriu al acestei adaptări cinematografice. Invizibil de data aceasta este regizorul Kurt Jung-Alsen, care în *Jurnalul soldatului Poley* își câștigase aprecierea spectatorilor noștri. Regia nu s-a ostenit să puncteze desfășurarea acțiunii nici măcar cu întregul bagaj al „ortografiei” cinematografice (ca să nu mai vorbim de recuzita din arsenalul genului, ca suspensia, etc.).

Preocupările de decupaj par a se reduce la encheiașurile de la începutul filmului, după care punctuația este invizibilă, ritmul lent, obositor. Sîntem pur și simplu surprinși citind semnătura acestui talentat regizor german pe genericul unei pelicule plicticoase.

Nu credem că s-a orientat bine Direcția Rețelei Cinematografice și Difuzării Filmelor achiziționînd acest film nereușit.

A.T





# Omul cu ricsa

*Omul cu ricsa* dezvăluie spectatoriilor noștri, mai mult decât filmele vizionate până acum, latura specific națională a cinematografiei japoneze. Dar nu e vorba de o producție înecată în pitoresc și nici de o stilizare modernă a obiceiurilor populare. Personajele filmului aparțin, sint integrate unui univers folcloric bine definit. *Omul cu ricsa* nu are totuși nimic dintr-un film patriarhal. Marile sărbători, datinile, au un rol activ în viața oamenilor, le redau agerimea, forța, suplețea și o dată cu ele deplina bucurie sufletească.

Filmul regizorului Hiroshi Inagaki dovedește capacitatea de analiză specifică romanului cinematografic, fără a avea și stufozitatea la care conduce de multe ori acest gen. Tot ceea ce ni se narază este legat de erou și intens trăit de acesta. Iar întâmplările prin care trece Matsugoro sint firești. Ele aparțin vieții zilnice. Personajele filmului se cunosc printr-o intim-plare mai mult sau mai puțin banală (accidentul unui copil), se apropie, încep să trăiască alături. Moartea tatălui copilului, împrejurările filmului se cunosc printr-o intim-plare mai mult sau mai puțin banală (accidentul unui copil), se apropie, încep să trăiască alături. Moartea tatălui copilului, împrejurările filmului se cunosc printr-o intim-plare mai mult sau mai puțin banală (accidentul unui copil), se apropie, încep să trăiască alături.

Povestea „omului cu ricsa” sescurge astfel unei veselă, alteori gravă, dar niciodată sumbră, dezolantă. Filmul japonez nu pledează pentru

izolare, nu repetă — într-o variantă orientală — filozofia însingurării. Cu toate tristețile din viața sa, Matsugoro este un caracter optimist. Eterna tinerețe a „omului cu ricsa” îi e dată, în primul rînd de copii. Ei sint o prezență vie, clăditoare în film. Fiecare etapă a vieții lui Matsugoro este punctată de atmosfera zburdalnică pe care o aduce cu ea copilăria.

Orice secvență din opera lui Inagaki adaugă un detaliu în plus la conturarea chipului, de o emoționantă umanitate, a lui Matsugoro.

„Omul cu ricsa” a fost gîndit (și realizat deplin) ca un erou ce urmează să reprezinte o chintesență a experienței de viață a poporului. Caracterul său îmbină armonios gingășia cu robustețea. Îndeletnicirea sa concretă (purtaul ricsii) nu dă nici o clipă senzația de umilire. Matsugoro străbate cu același pas elastic străzile orașului. Cînd duce un om drag, fața i se insufletește. Cînd nu, rămîne dură, tăiată, parcă în piatră. O simplă nuanță fizionomică ogîndește starea sufletească a personajului. Între Matsugoro

- ① O FOTOGRAFIE CARE VORBESTE DESPRE EXPRESIVA COMPOZIȚIE A CADRULUI DIN FILMUL JAPONEZ.  
② MATSUGORO ESTE CEL CARE READUCE SENINĂTATEA ACESTEI FAMILII.





# cine este uciugașul?

ci  
ne  
ma  
CRONICA



①-② UN CUPLU CARE IMPRESIONASE ÎN CENUȘĂ ȘI DIAMANT PRIN EXPRESSIVITATEA JOCULUI SOBRIU, MODERN: ZBIGNIEW CYBULSKI ȘI EWA KRZYŻEWSKA, REAPARE CU SUCCES ÎN UCIGAȘUL ȘI FATA.

După ani îndelungi de specializare în domeniul filmului pe teme de război, cineștii polonezi încep să-și demonstreze virtuozitatea și într-un alt sector dificil: pelicula polițistă. La scurtă distanță de *Taziul morții*, iscusit condus cinematografic înspre un final, e drept cam „grand-guignol”, apare pe ecranele noastre *Uciugașul și fata*, împunător ca regie și interpretare, fragil însă ca logică a argumentației dramatice. Un atentat asupra mașinii ce transportă bancnote într-o localitate obscură, casierita care scapă cu viață și întreprinde, alături de organele miliției, acțiunea de recunoaștere a criminalului; o fermecătoare poveste de dragoste aminată pînă după prinderea infractorului, sint pilonii construcției cinematografice. Pe parcursul ei apar „fente” abile, derutări ale spectatorului în privința identificării uciugașului. În acest scop sînt folosite cu succes metodele clasice: fețele mascate, travestiurile, minile misterioase strecurînd pistolul în valiza pregătită de drum, vizitele nocturne și recunoașterile parțiale (ale eroilor între ei, nu și ale spectatorilor) ce declanșează apoi noi crime după sistemul aglomerării (ca să nu fie descoperit, uciugașul înmulțește numărul victimelor). Totul e realizat cu remarcabilul simț al veridicului ce caracterizează școala realistă poloneză chiar și în producțiile ei cele mai fantaziste, senzaționale. Peisajul straniu: litoralul pustiu, cu cerul rece, mohorât al Mării Baltice, peisaj în care se desfășoară acțiunea polițistă, mărește dramatismul, fără a scădea firescul povestirii. Naivitatea unor mobiluri ale intrigii (te întrebi de ce tocmai aici se presu-

pune că va veni criminalul să-și cheltuiască banii; de ce e expusă atît de inabil viața fetei de către organele miliției; de unde apar banii însemnați cînd nici unul dintre cei de la masă nu e criminalul etc. etc.) sînt estompate de virtuozitatea regizorului și a colaboratorilor lui: compozitorul, maestrul de imagine, actorii, machiorul. Întîi ne-a izbit în film muzica: misterioasă, insinuantă, dar fără agresivități facile. Apoi „camera” ce se mișcă abil, înregistrează, comentează prin ritm, pauze, unghiuri, o atmosferă, o acțiune, un decor. Aparatul surprinde la început pe tînăra casierită într-o încăpere sordidă și, fără a se înduioșa de existența ei, îi consimnează fugar solitudinea ca să o poată compara apoi cu noua situație ivită în viața fetei. (Discreta sugerează bazele unui interesant conflict psihologic, din păcate uitat pe parcursul intrigii, de către regizor). Din nou o încăpere, de data aceasta într-un somptuos hotel, într-o stațiune modernă, unde fata a fost invitată de miliție să-l identifice pe criminal. Obiectivul se face pătăruș timidității cu care tînăra descoperă încăperea frumoasă, al bucuriei ei și apoi se retrage discret, lăsînd-o singură, ca să n-o jignească. În această parte a filmului intervine un „miracol”, și de acest miracol al preschimbării casieritei modeste, urlete în primele cadre cinematografice, într-o superbă fată plină de presanță, nu sînt străini trei factori: interpreta, operatorul, machiorul. Spectatorul nu realizează



decît cu greu că e vorba de una și aceeași persoană. La început machiajul a urîțit obrazul frumos al actriței care ne fermecase în *Cenușă și diamant*, Ewa Krzyżewska, pe care apoi, în secvențele următoare să-i dea o strălucire neobișnuită, grație, prospectime, feminitate. Operatorul o filmează sub acea lumină specială prin care ecranul poate înfrumuseța cele mai aride trăsături. Evident, reușitei compoziției i se adaugă contribuția actriței care traversează cu degajare drumul de la fata stingace, timidă, dar isteată — modesta casierită din orașelul de provincie — la femeia modernă, sigură de sine, întreprinzătoare din final.

Mai puțin evidențiat ca de obicei, junele prim al ecranului polonez, Zbigniew Cybulski aduce ponderea cerută de rolul pozitiv pe care-l interpretează, dar și o exagerată efasare care-l depersonalizează. Zgîrcit caracterizat în scenariu, personajul ofiterului nu oferă remarcabilul lui actor posibilitățile fructificate în admirabile filme ca *Cenușă și diamant*, *Dragoste la 20 de ani*, *Arta de a fi iubit*.

Alice MĂNOIU

DE MIRACULOASĂ TRANSFORMARE A TINEREI MODESTE ÎN ACEASTĂ FRUMOASĂ FEMEIE NU E STRĂIN MACHIORUL, OPERATORUL ȘI MAI ALES ACTRIȚA: EWA KRZYŻEWSKA.



și cei din jurul său are loc un simbolic transfer de energie. Primind de la copii, elanurile primei tinereți, Matsugorose străduie să le înapoieze, să aducă celor din jur curajul, încrederea în forțele proprii (remarcabil e demonstrat această idee în secvența alergării).

Impresionanta existență a lui Matsugoro este oglindită obsedant și printr-un excelent lait-motiv vizual — imensele roți ale ricei. Supraimpresionate, înălțînd adesea cadrele sau pur și simplu prezente pe ecran alături de purtătorul ricei, roțile compun un poem în imagini al efortului, al trudei mulțumite sau zadarnice, poemul anilor care se scurg. Și moartea eroului e vestită tot de roți. De data aceasta, nu numai de la una, ci de la mai multe ricee. Și nu în mers, ci într-o bruscă oprire. Secvența care pregătește finalul, dezvoltată negativ, reconstituie — din cîteva fragmente — ceea ce își reamintește din viața Matsugoro. De o rară frumusețe plastică, secvența potențează la maximum lait-motivul ricei.

Ar fi nedrept ca înainte de a încheia să nu amintim încă două calități ale filmului care el însele ar merita un articol. O culoare foarte discretă în nuanțe pastel și deosebita interpretare a lui Toshiro Mifune în rolul „Omului cu ricea”.

Al. R.

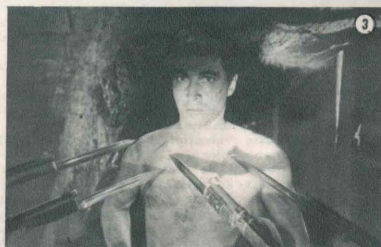


① MICIMAN PANIN, O CREATIE MAI VECHĂ A LUI TIHONOV, ÎN CARE ACTORUL ÎMPRUMUTĂ OFITERULUI DIN MARINA TARISTĂ, TRECUT DE PARTEA REVOLUȚIONARILOR, MULȚĂ ENERGIE, GRAVITATE, SPIRIT DE DREPTATE.



ci  
ne  
ma  
PROFIL

# TIHONOV



② O NOTĂ DE POEZIE, LIRISM PROPRIE FILMELOR REGIZATE DE ROSTOKI, CARACTERIZEAZĂ ȘI CREAȚIA LUI TIHONOV DIN STELE DE MAI.

③ UN ROL PE CARE ȘI-L VISEAZĂ MULȚI TINERI ACTORI: MARINARUL ALEXEI DIN TRAGEDIA OPTIMISTĂ.

④ PENTRU TIHONOV ÎNTÎLNIREA CU DRAMATICAL PERSONAJ AL LUI VSEVOLOD VIŠNEVSKI A CONSTITUIT O ETAPĂ HOTĂRÎTOARE A CREAȚIEI ACTORICEȘTI. CADRU DIN RECENTA ECRANIZARE A „TRAGEDIEI OPTIMISTE”.



**P**e Tihonov îl reții de la prima vedere. Ca actor, îl cunoști însă de-abia atunci când te întâlnești cu rezultatul creator al muncii lui. Și o dată cunoscut îți amintești adesea de eroii realizați de el în filmele: *S-a întâmplat la Penkov*, *Miciman Panin* sau *Tragedia optimistă*. Un adevăr greu de crezut după ce ai vizionat aceste filme: viața lui Tihonov a fost plină de contradicții determinate de dorința acerbă de a deveni actor și — un timp — neputința de a-și vedea calitățile.

Mnat de visul de a deveni actor, Tihonov a plecat din micul său oraș natal Pavlov Posada,

la Moscova, unde a solicitat pur și simplu la studioul „Mosfilm”, un rol. Nici un regizor nu l-a luat în seamă. Trist, Tihonov s-a refăcut în orașul său. A început să muncească. A intrat la școala de meserii. A devenit strungar. Dar cu toate satisfacțiile muncii nu și-a uitat visul. Din nou la Moscova, trece examenul de admitere la Institutul de artă cinematografică. În al doilea an de studenție primește rolul Volodea Asmuhin din filmul *Tînăra Gardă*. Când și-a văzut chipul pe peliculă și când și-a dat seama de nivelul interpretării, Tihonov și-a făcut bagajele hotărît să părăsească pentru a doua oară Moscova. De această dată a fost însă reținut de profesori care i-au întrezărit talentul. În Institut a rămas totuși la stadiul de mediocru, la studioul de teatru al actorului de film, o vreme, cam la fel. Curînd i se încredințează în filmul *Mazinka* rolul dificil al ofiterului Gorelov. Pentru prima dată el avea să joace alături de maeștri ai cinematografiei sovietice ca Boris Andreev, Mark Bernes și Astangov. Ajutorul lor a hotărît reușita rolului Gorelov. Cu timpul, pe scenă i s-au încredințat roluri interesante și complexe din operele lui Ostrovski sau eroi contemporani. Calitățile actorului încep să se contureze tot mai mult. Într-o zi când Slava — așa i se spunea — repeta un rol episodic, din sala goală a răsunat o voce: „Slava, ți-am găsit un rol minunat!” Era fostul său coleg, regizorul Sviatoslav Rostoki. Cu rolul Matvei din filmul *S-a întâmplat la Penkov* a început de fapt activitatea cinematografică a lui Tihonov. În rolul Matvei și-a învins sfîșia și traseul. A dovedit calități reale. El a redat emoționant caracterul contradictoriu al eroului, chipul complex, multilateral al muncitorului din zilele noastre. Tihonov e profund, e bogat sufletește, dar pentru a valorifica acestea în artă, a muncit mult.

E solicitat curînd pentru alte două roluri. În coproducția sovieto-cehoslovacă *Stele de mai* (regizat de S. Rostoki) joacă în nuvela despre dragoste. Rolul său, aproape fără cuvinte, îi oferă largi posibilități de afirmare. Interiorizat, stăpînit, cu un bogat subtext emoțional — așa ne-a apărut locotenentul sovietic în interpretarea lui Tihonov. De altfel, profunzimea lăuntrică, stăpînirea, vorba de dincolo de cuvînt sînt caracteristicile care țin de personalitatea artistică a lui Tihonov și nu numai de rol. O privire, un gest, o mișcare, purtau în sine curăția primului sentiment de dragoste, melodia luminoasă a iubirii, bucuria primăverii și a victoriei asupra fascismului.

La studioul din Odesa primește curînd rolul mașinistului Raiskov în filmul *O întâmplare extraordinară*. Un rol total diferit de cele realizate pînă atunci. Filmul pornește de la un fapt de viață real. Tihonov l-a cunoscut personal pe eroul său, Viktor Siukovski — pe numele lui adevărat. La început i s-a părut prea timid, prea liniștit. L-a descoperit însă pe Viktor și expansiv, curajos. Personajul Raiskov trebuia să fie deci în același timp un om liniștit, timid, aspru, voluntar, curajos, întreprinzător și cu mult umor. „Știi, Slava, mie mi s-a părut că retriăiesc toate acele clipe care s-au petrecut așa cum le-ai redat voi”, l-a mărturisit Viktor Siukovski lui Tihonov după vizionarea filmului. Tihonov a declarat într-o revistă că aceasta a fost una dintre cele mai mari bucurii din viața lui.

Curînd un succes, rolul din filmul *Setea*, înscușes datorat în primul rînd scenariului. Amărăciunea acestei nerealizări este ștearsă de marele său succes: rolul miciman Panin în filmul cu același titlu. Pentru prima oară i se încredințează interpretarea a trei tipuri diferite: cel al curajosului revoluționar gata să-și dea viața pentru salvarea tovarășilor lui, al întreprinzătorului ofițer de marină în ochii căruia se citește șiretenia și cel al unui filizon care-și pierde timpul în saloanele pariziene. Actorul a dezvoltat o întreagă gamă de la nuanțarea fină pînă la comicul gros conceput în maniera filmului mut care a pus nu numai probleme de ordin plastic, dar și de mimică, pantomimă și de excepțională expresivitate. Un alt strălucitor succes: rolul marinarului din filmul *Tragedia optimistă* i-a îmbogățit lui Tihonov palmaresul realizărilor.

Adesea începutul e greu. Important e să-l poți înfrînge. Tihonov a reușit.

S. N.



# reînnoirea filmului grecesc



Studiourile cinematografice din Grecia au produs în ultimul deceniu între 30 și 80 de filme anuale.

Cifrele sînt impresionante, dar ele spun prea puțin despre situația reală a cinematografului grecesc. Un număr mare de filme străine inundă literalmente piața, concurend producția națională. Drept urmare, din cele 62 de filme grecești lansate pentru stagiunea 1958—59 au rulat doar 46, iar din cele 80 de filme anunțate pentru anul 1960 au rulat numai 58. Celelalte au trebuit să mai aștepte.

Majoritatea producătorilor care au reușit să reziste concurenței se ghidează ferm după unul și același principiu: caracterul comercial al filmului. În consecință, se produc multe filme ieftine. Aceste filme lansează 2—3 plagiate la modă sau sînt melodrame ieftine care flatează sentimentalismul superficial al micilor bogași. Elocvente în acest sens sînt și titlurile lor, cum ar fi: *Unchiul din Canada*, *Mătușa din Chicago*, *Dragoste în rate*, *Bărbați în rate*, *Frăierul*, *Dragostea unei orfane*, *Păcatul unei nevinovate*. Evident, la crearea acestui climat cinematografic a contribuit și dorința de a concura ipșita filmelor străine, adreseate instinctelor.

Esteticianul grec Markos Avghe-  
ris scria înă recent că „datorită  
unei conjuncturi prielnice, ideile  
progresiste se afirmă azi cu putere  
în întreaga suprastructură a Gre-  
ciei, dînd naștere unor opere minu-  
tate”. Se pune întrebarea: e posi-  
bil ca cele spuse mai sus să excep-  
teze cinematografia greacă? Firește  
că nu. Semnele unei producții  
cinematografice serioase au și apă-  
rut. O întreagă pleiadă de proza-  
tori și poeți greci cutivă azi în rîndurile  
publicului lor cititor gustul artei  
realiste. Ritsos, Elitis, Vretakos,  
prin expresia lor poetică concentra-  
tă, scoat la iveală semnificația fap-  
telor cotidiane, valorificînd întru-  
gul lor potențial poetic. Peisajul  
grec apare în această literatură  
ca un element legat de faptele omu-

lui, fără infrumusețări. Schimbarea  
perpetuă a imaginilor în timp, re-  
dată admirabil de această litera-  
tură nouă, îi sporește virtuțile care  
nu pot să nu influențeze cinemato-  
grafia. Proza lui Mirivilis, Venezis,  
Cosmas, Politis și a lui Dido Soti-  
riu a oferit descrieri fidèle ale at-  
mosferei incandescente ce a domnit  
în ultimul deceniu în Grecia. Toate  
acestea, determinate la rîndul lor  
de sensibilitatea și conștiința nouă  
dobîndită de poporul grec în cursul  
evenimentelor crunte ale istoriei  
sale contemporane, sînt fapte care  
au dus la nașterea unor noi concepții  
regizorale, la izolarea treptată a  
genului melodramatic și la încer-  
carea de a aborda conflictele a-  
devărate pe care publicul le cu-  
noaște din viață.

Imediat după războiul civil ce-  
rința înnoirii cinematografului gre-  
cesc s-a impus cu vigoare. Au  
apărut noi regizori talentați: Gr.  
Grigoriu, Javelas, Cunduros, Tha-  
lasinos, Cakoiannis, Kanelopol,  
Alexandrakis și alții, caracterizați  
prin spiritul lor înnoitor, realist.  
Regizorii tineri generații înătră  
procedeele vechi ale filmelor înăc-  
cate cu scene idilice sâtești, pre-  
cum și atmosfera convențional-cos-  
mopolită. Ei dau atenție ambianței,  
peisajului, luminii specifice Greciei  
(pe care spectatorii romîni au ad-  
mirat-o în primele sevențe ale  
filmului *Fata în negru*), înăfășează  
pe ecran fragmente grăitoare de  
viață și cred cu toții în diviza:  
obiectivul — înainte de a reda  
frumosul — trebuie să vadă totul.

Filmele turnate de Gr. Grigoriu  
(și îndosebi *Pline amară* — 1954),  
cu o tendință paralelă celei a neo-  
realismului italian, ca și filmele  
*Fata din port* și *Crăciun înăstgerat*,  
reprezintă, toate trei, căutări rod-  
nice în această direcție. Filmul lui  
Grigori Thalasinis, *Batalionul des-  
culilor*, e o mărturie realistă a chi-  
nurilor îndurate de copii din Gre-  
cia ocupată de hitlerștii. Același  
tendință i se circumscriu *Lira ster-  
lină falsă*, al lui Javelas, și filmele

*Sfîrșitul creditului*, *Fata în negru*,  
*Stela* și *Electra*, în regia lui  
Cakoiannis.

Format în școala documentară  
din Anglia, Cakoiannis știe bine să  
redea semnificația obiectelor, să  
exploateze peisajul, valorificînd la  
maximum prin procedeele sale  
mişcarea firească a oamenilor în  
spațiu. Cakoiannis atacă multila-  
teral realitatea, privește în față  
drama sârăciei (*Sfîrșitul creditului*),  
critică prejudecățile sociale (*Fata  
în negru*), analizează flagelul  
prostituției (*Stela*) și, în sfîrșit,  
apare în *Electra* matur, ca un artist  
îndrăzneț, găsind cu ingeniozitate  
echivalente cinematografice pentru  
tragedia lui Euripide. Și, ceea ce  
este cel mai important, „în Grecia  
despotismul străin al lui Egipte  
și trădarea Clitemnestrei au fost  
traduse în termeni contemporani”,  
după cum scria André Gisselbrecht  
în revista „La nouvelle critique”.

Creștia cinematografică este înă  
îndeaproape urmărită de cenzură.  
E cazul filmului *Carterul viselor*  
de Alexandrakis, masacrat literal-  
mente de cenzură. Filmul, care a  
rulat și pe ecranele romînești, de-  
nunță mizeria cumplită a cartiere-  
lor muncitorești din Atena, în  
contradicție cu opulența centrului  
burgez al capitalei. El a fost re-  
alizat cu ajutorul populației din car-  
tierul Asirmatos, nu pe platourile  
cinematografice, ci în locuințele  
și pe străzile cartierului, utilizînd  
mobiliul și obiectele casnice ale  
oamenilor sâraci. „Dacă filmul a  
pierdut parțial din eficacitate — ne  
spunea anul trecut regizorul, aflat  
în trecere prin București — acest  
lucru se datorează intervențiilor  
sufocante ale unor foruri care au  
încălicat și în acest caz libertatea  
creației artistice”.

Anul trecut, o dată cu *Electra* de  
Cakoiannis a fost distins la Cannes  
și filmul *Cerul* de Takis Kanelopol.  
Regizorul reconstituie în acest film  
cîteva episoade din războiul anti-  
fascist dus de Grecia în anii 1940—  
1941. „Regizorul — scria criticul

cinematografic al revistei „Epi-  
theorisi Thenis” — a știut să studieze  
adine viața poporului și s-o redea  
pe ecran cu veridicitate și dragos-  
te. Faptul că el nu s-a mulțumit să  
împletească o oarecare poveste de  
dragoste pe fundalul evenimentelor,  
subliniînd atmosfera mohorită a  
epocii, e considerat de critică drept  
un indiciu al maturității cinea-  
tografiei grecești de astăzi”.

Avem de-a face totuși cu cău-  
tările înfrîgurate ale unei pleiade  
de cinești care urmăresc înnoirea re-  
alistă a cinematografului lor. Strădu-  
nia aceasta e apreciată de criticul

① CADRU DIN CARTIERUL VISELOR

② FATA ÎN NEGRU



cinematografic al ziarului „Avghi”.  
Fannis Kambanis, prin următoarele  
cuvinte: „Sugrumată de o cenzură  
ucigătoare, cinematografia greacă  
se zbate în minile profitorilor de  
tot soiul, luptînd să iasă din împas,  
să supraviețuiască, să se afirme pe  
arena internațională ca o artă cu  
adevărât destinată maselor largi.”

Siros MONDANOS



FILMUL FRANCEZ ÎN '63

# ANUL ABIA ÎNCEPE



JEAN-CLAUDE BRIALY ȘI MONICA VITTI JOACĂ PENTRU PRIMA OARĂ ÎMPREUNĂ ÎN FILMUL PE CARE ROGER VADIM ÎL REALIZEAZĂ DUPĂ PIEȘA LUI FRANÇOISE SAGAN, „CASTEL ÎN SUEZIA”, ÎN MANIERA UNEI COMEDII DE UMOR NEGRU.

**ci  
ne  
ma**  
CORESPONDENȚĂ

— Regizorul Jean Dellanoy pregătește o adaptare cinematografică a romanului lui Roger Peyrefitte, *Prietenii deosebite*, în care se va strădui să descrie „misteriosul și fragilul mecanism al dragostei la vârsta copilăriei”.

— Marcel Carné intenționează să turneze în iarna aceasta în Mexic, *Pe drumul spre Salinas*, după romanul tânărului Maurice Cury.

— Gilles Grangier, care abia a dat ultimul tur de manivelă la *Maigret vede roșu*, cu Jean Gabin în rolul titular, anunță *Gătitul cu unt*, o comedie în care pentru prima dată Bourvil și Fernandel vor juca alături.

— Marc Allegret a terminat la rîndul său decupajul la *Această blestemată Veronică*, în care Dany Saval îl are ca partener pe Jean Louis Trintignant.

— Henri Verneuil va turna în Maroc exteriorizarea filmului *O sută de mii de dolari la soare*, ale cărui vedete vor fi Jean-Paul Belmondo și Lino Ventura.

A prezenta ultimele producții franceze, lăsînd la o parte situația generală a cinematografiei noastre, mi se pare a fi o tentativă sortită eșecului. Fără îndoială că nu este în intenția noastră de a analiza științific, deci cu cifre și exemple precise, baza însăși pe care se sprijină toată cinematografia noastră, cu atât mai mult cu cît, legată de o situație politică foarte complexă, ea nu se lasă prînsă într-o simplă formulă. Totuși, a ignora că Franța a trecut de curînd printr-o criză cinematografică fără precedent, criză nerezolvată, dar atenuată prin medicamente îndoielnice; a ignora faptul că filme cum sînt *Tu nu vei uide* de Claude Autant-Lara, *Cuba, si !* de Chris Marker își fac totuși drum spre ecrane (e drept însă că aceste două filme au așteptat foarte multă vreme viza de cenzură); a ignora de asemenea că în acești ultimi ani, un fenomen numit în mod obișnuit pentru mai multă ușurință *noul val*, a suscitât vocații noi, tulburînd în același timp un criteriu de valoare stabilit și un sistem de producție sclerosat (și aici ar trebui cu multă precauție stabilit ceea ce poate uni sau separa un Rozier de un Godard, un Resnais de un Chabrol, un Truffaut de un Franju); a ignora, în sfîrșit, că alături de această tînră cinematografie a apărut, consecință a războiului din Algeria, cinematografia paralelă<sup>1</sup>, care sperăm, cum scria Albert Cervoni în numărul 5 al revistei „CON-TRE-CHAMP”, că nu va dispărea o dată cu acest război; a ignora acest ansamblu de fapte, această vastă mișcare de idei, înseamnă a te pune deliberat în situația unui martor al timpului tău suferind de surzenie și de orbire!

Acestea fiind spuse, să ne referim la actualitate. Parisul este singurul oraș al țării noastre care poate oferi amatorului de cinema produsele cele mai recente ale regizorilor francezi, fără a mai vorbi de filmele străine noi care sînt proiectate în proporții infime, pe ecranele cinematografelelor din provincie. În această cronică (pe care noi o dorim permanentă) nu vom examina decît filmele prezentate la începutul toamnei pe ecranele cinematografelelor din capitală.

Incontestabil, șase dintre ele merită să li se acorde atenție, ceea ce nu înseamnă de loc că interesul pe care îl suscită este același sau că ar fi determinată calitatea lor. Nu! Pur și simplu ne gîndim că fiecare luat separat nu ar furniza material de reflecție despre viitorul cinematografiei franceze, dar că, toate împreună oglîndesc perfect acea schimbare de orientare care s-a operat în acești ultimi ani, atît în căutarea subiectului și a punerii lui în scenă, cît și în mijloacele „revoluționare” de producție. Primele vor să fie mărturia epocii lor (*Cuba, si !* și *Calea drumului prost ales*); cele din a doua categorie își propun să parodizeze cinematograful-adevăr: *Dragurele cu piper* sau să refuze disprețul care a însoțit multă vreme un gen cinematografic major în S.U.A., filmul politic, filmul negru: *Simfonie pentru un masacr*. Există apoi altele dorind să descrie omul și un sentiment niciodată atît de puternic ca astăzi la noi cît și în restul lumii „occidentale”: plictisul: *Un rege fără distracții* și *Amélie sau vremea dragostei*. Scriind asta, noi simțim tot schematismul acestor împărțiri, ca și cercetătorul în laborator, dar compartimentările ne permit să urmărim mai bine eficacitatea lor reală, bineînțeles, *in vitro*.

Marker reprezintă arta disponibilă, în trezire! Colonialismul mătură o cultură autentică, Marker este acolo (*Și statuile mor*); un vast teritoriu, China, s-a trezit la independență, un om fixează pe peliculă primele sale progrese (*Dumintea la Pekin*); în Siberia a apărut un om nou, Marker, pitit în spelele vizorului celei sale de filmat: îl urmărește (*Scrisoare din Siberia*); și așa mereu, Marker, neobosit călător oprit un moment la Paris (*Frumosul mai*), este totdeauna acolo unde trebuie să fie martorul unei transformări.

Din Cuba el revine cu valizele pline de bobine de film. Doar 15 zile i-au trebuit pentru a vedea totul. Pentru a înțelege. Astfel încît, atunci cînd după imagini despre naționalizare urmează cele ale unui Fidel Castro vioi, amabil, blind, vorbindu-ne despre genera unii revoluționari, credem cu greu că toate aceste mărturii filmate nu sînt decît fructul unei escapade de 15 zile. 15 zile pentru a ne spune că revoluția din Cuba este ireversibilă, că în se răsună glasul întregii Americi Latine gîrbovită sub jugul trustrilor nord-americane. Ar trebui

<sup>1</sup> „Cinematografia paralelă” este cea apărută alături de cinematografia oficială ca un protest împotriva acesteia.



ii franceze,  
a cinemato-  
o tentativă  
a nu este în  
ific, deci cu  
și pe care se  
stră, cu atît  
ație politică  
rinsă într-o  
matografică  
lar atenuată  
mora faptul  
de Claude  
arker își fac  
ă că aceste  
vreme și viza  
că în acești  
od obișnuit  
a scutit  
p un crite-  
o producție  
precauție  
un Rozier  
habrol, un  
sfîrșit, că  
tografie a  
Algeria,  
cum scria  
te „CON-  
dată cu  
de fapte,  
mnă a te  
al timpu-  
bire!

a actuali-  
i noastre  
a produ-  
noianci,  
noi care  
eceranele  
această  
ntă) nu  
la înce-  
grafelor

să li se  
e loc că  
sau că  
Pur și  
rat nu  
viitorul  
preună  
ientare  
căuta-  
cît și  
e. Pri-  
a, și l  
doua  
logra-  
refuze  
n gen  
lijst, și  
Există  
senti-  
zi la  
plic-  
sau  
a tot  
cătă-  
e ne  
lor

zire!  
tică,  
vast  
un  
rese  
un  
me-  
din  
itul  
suf-  
fie

ine  
a  
it,  
are  
il,  
u-  
rii  
de  
ia  
ă  
ib  
ri  
ri  
a

sici insistat îndelung asupra artei lui Chris Marker, artă rezultată din notații, din nuanțe imperceptibile grație discreției, arta unui povestitor înăscut.

Din filmul lui Jean Herman, *Calea drumului prost ales*, nu vom reține decât cîteva imagini parcă scăpate de sub voința autorului lor. Căci ce altceva rămîne din această aventură trăită și povestită la prezentul istoric, aventura unui cuplu de tineri răufăcători prinși în capcana legilor prost alcătuite ale unei societăți agonizante. Există la Herman o vădită grijă de „a face adevărat” care se întoarce însă împotriva lui, mai întâi pentru că el este tot timpul victima unei metode de montaj pusă la punct de Godard în filmul *Cu suflul la gură*. Această metodă constă în a tăia din plan și nu din secvență, dar ea ajunge pînă la urmă să bruscneze perceperea vizuală, s-o violenteze. Șmecheria tehnică, dar nu artistică și ochiada trasă spectatorului, fac din filmul lui Herman o operă prea puțin stimabilă.

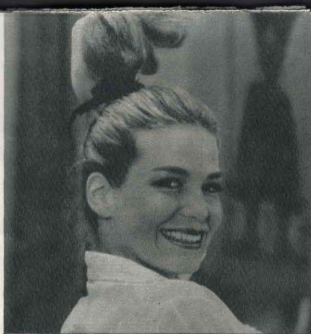
În fața unei asemenea insuficiențe, datorate în mare parte unei asimilări excesive a cinematografului-adevăr, noi am fi fost fericiți să putem rîde, așa cum face Jacques Baratier, care nu este la prima încercare (*Goha și Păpuș*). Din păcate rezultatul: *Drageurile cu piper*, este întîrziător. Clădit pe calambururi mediocre, de o sîrăcie scenică constantă, filmul nu este decât o palidă copie a plăgii music-hall-ului francez: șansonetistul. Fiecare actor își face numărul, cabotin la culme. Numai Jean-Pierre Marielle, Guy Bedos și Sophie Daumier creează personaje credibile și pline de umor. *Cinematograful-adevăr* își așteaptă deci în continuare pe ai săi Jerry Lewis sau Jacques Tati.

Jacques Derauy ne mărturisea nu de mult, prezentîndu-și ultimul film, *Simfonie pentru un masacru*, că nu există gen minor în cinematografie. Vizionarea celor trei filme ale sale, și mai ales a ultimelor două, *Riffifi la Tokio* și *Simfonie pentru un masacru*, ne convinge și pe noi. Aceste filme sînt reflectarea unei admirații (asimilate în contextul francez) a cinematografului americane în partea ei mai bună (Howard Hawks sau King Vidor, Anthony Mann sau Nicholas Ray). *Simfonie pentru un masacru* nu se poate povesti. Așa încît lăsăm autorului grija de a ni-l prezenta: „Filmul polițist nu este un gen minor. Eu mă simt în largul meu cu el. Nu mă simt în stare să spun într-o bună zi: voi face, de pildă, un film împotriva războiului. Dacă sînt împotriva războiului, împotriva nedreptății, dacă iubesc prietenia, știu că aceste sentimente vor reieși din orice film voi realiza. Cu condiția ca eu să-l respect, să nu-l tratez cu acele ochiade cu care au unii obiceiul de a-și dovedi superioritatea.”

Măi rămîn *Amélie sau vremea dragostei* și *Un rege fără distracții*. Despre primul, semnat de Michel Drach, vom spune doar că vîrîd să vorbim prea mult despre plictis, vom muri de plictiseală împreună cu spectatorul. Despre celălalt, vom semnala că realizatorul său, François Leterrier, este una din personalitățile cele mai interesante ale cinematografului-adevăr. Adaptare a unuia din cele mai frumoase romane ale lui Jean Giono, filmul povestește cum un căpitan de jandarmi (acțiunea se petrece în timpul Restaurăției, în secolul trecut) înscrie-nat să ancheteze într-un mic sat din *Lagèze*, pierdut în zăpezile immaculate, cîteva asasinat comise asupra unor tinere fete, nu rezistă, după ce l-a găsit pe ucigaș, tentației de a ucide și el, pentru a suprima, cu ajutorul singelui roșu, monotonia și plictisul alb al zăpezii. Înebunit de această idee, ofițerul se sinucide. Trebuie să fii în inima problemelor franceze pentru a sesiza frumusețea ascunsă a unui *Rege fără distracții*. Aici, de asemenea, vom da cuvîntul realizatorului: „Dacă cineva va obiecta că acest căpitan de jandarmi care se molipsește de boala de a ucide este prea tînăr pentru a fi căpitan, i se va putea oricînd răspunde că el și-a cîștigat galoanele în Algeria — ceea ce înseamnă purul adevăr istoric — în 1843”.

Iată deci sfîrșit sumarul tabloul al ultimilor noi-născuți ai cinematografului francez. Bilanțul este poate slab, dar luna octombrie nu va aduce oare cu sine *Muriel* (Alain Resnais), *Judez* (G. Franju), *Disprețul* (Jean-Luc Godard)? Deci anul abia începe.

Gérard GUEGAN



ALEXANDRA STEWART, UNA DINTRE-VEDETELE DE PE STRĂLUCITUL GENERIC AL FILMULUI DRAJEURI CU PIPER.



MARIE-FRANCE PISIER (TINĂRA ACTRIȚĂ CARE S-A RELEVAT ÎN AMOUR, HUMOUR ET FRANCE) ALĂTURI DE ROBERT HOSSEIN ÎN FILMUL MOARTEA UNUI UCIGAȘ PE CARE ÎL REALIZEAZĂ TOT HOSSEIN.



MAURICE RONET A OBTINUT „CUPA VOLPI” CU BOLUL DIN FEU POLLET DE LOUIS MALLE, FILM DISTINS CU PREMIUL SPECIAL AL JURILUI LA FESTIVALUL DE LA VENETIA.



LA FESTIVALUL DE LA VENETIA A FOST DISTINSĂ CU ACEEAȘI „CUPĂ VOLPI” DELPHINE SEYRIG, INTERPRETA PRINCIPALĂ A FILMULUI LUI ALAIN RESNAIS, MURIEL.

NOUL FILM AL LUI ANDRÉ HUNEBELLE UN DOMN BINE ÎN TOATE PRIVINTELE, ALĂTURĂ PE ECRAN DOUĂ MARI VEDETE: MICHÈLE MORGAN ȘI DANIELLE DARRIEUX.



## DON ROBERTO

Festivalul internațional al filmului de la Cannes din acest an a atribuit filmului portughez *Don Roberto*, Premiul tinerilor critici. Tînarul regizor (redactor-șef al revistei „Imagem”, fervent animator al cluburilor din Portugalia) n-a putut însă veni să-și ridice premiul întrucît guvernul salazarișt i-a refuzat viza de ieșire. Decis totuși să participe la Festival, E. de Sousa, împreună cu un alt tînăr regizor portughez, Arnaldo Aboim, au fost arestați în momentul cînd voiau să treacă frontiera. Un mare număr de cinești francezi, printre care Henri Colpi, Louis Daquin, Alain Resnais, François Rossif, François Truffaut, au trimis telegrame de protest guvernului salazarișt, cerînd punerea imediată în libertate a celor doi cinești progresiști.

Ce anume a sfîrșit într-atîta ura guvernului reacționar în filmul lui De Sousa? Se pare că îndrăzneala tînărului cineast de a descrie mizeria poporului portughez, drept, printr-o formulă quasi-simbolică (amestecul vizualului cu realitatea), dărise vedea, destul de limpede, de vreme ce a miniat cercurile direct interesate. Filmul povestește pătaniile unui păpușar ambulant care, neplîndu-și chiria, e nevoit să-și părăsească mizerabila sa locuință și să se instaleze împreună cu o colegă într-un imobil părăsit. Dar oricît de sordid e decorul, ei își creează aici un cîmin și încearcă să-și facă curaj și planuri de viitor. Urmează apoi o întreagă cronică a evenimentelor care au loc în curtea de serviciu a imobilului, unele scene amuzante alterînd cu altele, redînd aspectele mizere ale realităților portugheze. Dar șederea celor doi păpușari e de scurtă durată, pentru că vor fi evacuați în cele din urmă și din casa părăsită.

M. GALL



## CU ZÎMBETUL ÎN LUMEA FILMULUI

În momentul descoperirii teoriei relativității a avut loc următoarea conversație între autorul ei și Charlie Chaplin:

**Einstein:** Mă încântă în mod special caracterul universal al artei dumitale. Spectatorii sînt plini de admirație, deoarece te înțeleg cu toții.

**Chaplin:** Gloria dumneavoastră este și mai neobișnuită. Toată lumea vă admiră, deși nimeni nu vă înțelege.

Din jurnalul unui cronicar cinematografic

Toată săptămîna a domnit printre regizori și cronicari o atmosferă de mulțumire și optimism. Cauza reală este noul film, neobișnuit de prost, realizat de cel mai reputat regizor al nostru.

Unul din cei mai cunoscuți artiști de cinema a fost întrebat:

— Ce este gloria?

— Gloria? O viață întreagă în care muncești cu sudoarea frunții pentru ca oamenii să te recunoască pe stradă, și atunci cînd încep să te arate cu degetul porți ochelari negri ca să nu îți recunoască...

Într-o pauză, o stea de cinema citea o carte despre Napoleon.

— Extraordinară carte! îi spusese un ziarist aflat în apropiere. Ai ajuns pînă la bătălia de la Waterloo, unde Napoleon...?

— O, nu-mi spune, te rog, cum se termină...

O actriță plină de fașoane este nemulțumită de ultimele ei fotografii.

— În fotografiile astea am o expresie de o rară idiotenie.

— Fiți liniștită, vă rog, nu le-am rețușat focă.

Un spectator:

— În anii buni de altă dată, eroul și eroina din film se îmbrățișau și se sărutau abia în ultimele cadre. Acum încep chiar de pe aia.

Succes:

— Se schimbă gusturile... Ar fi interesant de știut dacă trăind astăzi Shakespeare ar fi avut succes!

— Ba bine că nu, gîndește-te, ar fi fost cel mai bătrîn om de pe glob.

Unor proprietari de săli din Germania Federală chiar și filmele americane li se par insuficient de atrăgătoare. Pentru a violenta atenția spectatorilor, filmul american *În port* a fost intitulat *Pumni în cașă*. Filmul *Recișim în amintirea unui bozer* a fost transformat în *Pumni în față*. Filmul *Cei care tulbură buna dispoziție* a fost denumit *Pumni grei ca fierul*. Două noi filme din Germania apuseană se intitulează: *Pumni grei și dragoste fierbinte* și *Pumni duri și sînge cald*.

Un tînar amator de cinema a publicat într-una din gazetele londoneze următorul anunț: „Caut angajament într-un film pentru un rol cît de mic, de exemplu cadavru sau chiar strigăt din afara imaginii”.



LAURENCE HARVEY (INTERPRETUL FILMELOR CUNOSCUTE LA NOI ROMEO ȘI JULIETA, DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE ȘI RECENTUL VĂRĂ ȘI FUM) APARE ALĂTURI DE LEE REMICK ÎN FILMUL OMUL CARE ALERGĂ, REALIZAT DE REGIZORUL AMERICAN CAROL REED.



PELICULA IUGOSLAVĂ CĂNĂTORIE PRIMEJDIOASĂ A OBȚINUT „LEUL DE LA SAN MARCO” ACORDAT CELUI MAI BUN FILM PENTRU ADOLESCENȚI



ORIZONTURI VERZI, UN NOU FILM CEH DEDICAT TINERETULUI A FOST TERMINAT DE CURÎND. ÎN FOTOGRAFIA NOASTRĂ ACTORUL PETR KORTKA.



SCENĂ DIN FILMUL CEHO-SLOVAC AME-TEALA AVÎND CA OBIECT DE STUDIU POETIC PRIMA DRAGOSTE. INTERPREȚI PRINCIPALI: EVA SOLKOVA ȘI PETR SKOLA.

ci  
ne  
ma

SECVENȚE



REGIZORUL CEH JIRI WEISS, AUTORUL UNOR ÎNTERESANTE DRAMEPSIHOLOGICE CA ROMEO, JULIETA ȘI ÎNTUNERICUL, LASUL, ABORDEAZĂ CUFERIGA DE AUR GENUL RASMULUI CINEMATOGRAFIC. ROLUL PRINCIPAL FEMININ L-A ÎNCREDINȚAT SOTIEI SALE, TALENTATA ACTRIȚĂ DANA SMUTNÁ.

ACEASTĂ FRUMOSĂ FOTOGRAFIE, ÎN CARE UMBRELE ȘI LUMINILE NATURII NORDICE SÎNT APROAPE LA FEL DEEXPRESIVE CA ȘI CHIPURILE TINERILOR ACTORI HARRIET ANDERSON ȘI THOMMY BERGGREN, ESTE DIN FILMUL DUMINICĂ DE SEPTEMBRIE.



ÎN POVEȘTEA LUI GREENWICH VILLAGE, UNUL DIN RECENTELE FILME ALE ȘCOLII NEWYORKEZE, REGIZORUL JACK O'CONNELL DESCRIE MEDIUL TINERILOR „BEATNIKS” CARE TRĂIESC ÎN CELEBRUL CARTIER BOEM DIN NEW YORK.



UN WESTERN NEOREALIST\* AȘA A CALIFICAT GEORGES SADOUL FILMUL AMERICAN HUD (CEL MAI SĂLBATIC DINTRE NOI), AL REGIZORULUI MARTIN RITT CARE, DUPĂ O LUNGĂ PERIOADĂ DE PRODUCȚII COMERCIALE, REVINE CU ACEST FILM LA VALOAREA FILMELOR SALE DE ÎNCEPUT.

FILMUL CĂLĂUL AL REGIZORULUI SPANOL BERLANGA, A FOST OMIS DE PE LISTA PREMIILOR FESTIVALULUI DE LA VENETIA. GREȘALA A FOST REPARATĂ DE FIPRESCI, CARE I-A ATRIBUIT PRESTIGIUL PREMIULUI AL CRITICII.



DUPĂ PAULET FEREN MILAN

CUNOSTA UN FILM GRAFI

PARTI ANUL ÎMPOTMARI LIZAT FIE O ȘI GI

STYL

CU

SI

AC

CU

BE





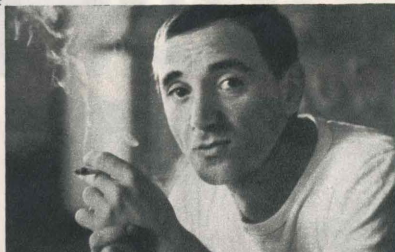
DUPĂ O LUNGĂ ABSENȚĂ, CUNOSCUTA ACTRIȚA PAULETTE GODDARD REAPARE ÎN FILMUL INDEPENDENȚII, ALĂTURI DE ROD STEIGER ȘI THOMAS MILIAN.



O STRADĂ AȘA CUM TREBUIE SE ÎNTITULEAZĂ REALIZAREA LUI TAMAS FEJER. ÎN DISTRIBUȚIE MARGIT BABA, GYÖRGY PALOS ȘI MIKLÓS GABOR, CUNOSCUT DIN FILMUL ALBA REGIA.



ACTRIȚA POLONEZĂ BARBARA KRAPIŃOWNA ARE ÎN ARTA DE A FI IUBITĂ O CREAȚIE REMARABILĂ.



CHARLES AZNAVOUR SCRIE SCENARIUL VITROLUL SĂU FILM... AUTOBIOGRAFIC. EL ADUCE PE ECRAN PRINCIPALELE ETAPE ALE CARIEREI UNUI CÎNTĂRET DE MUZICĂ UȘOARĂ. MULTE SECVENȚE VOR FI TURNATE ÎN TIMPUL TURNEULUI PE CARE AZNAVOUR ÎL VA FACE ÎN FRANȚA.

ci  
ne  
ma  
SECVENȚE

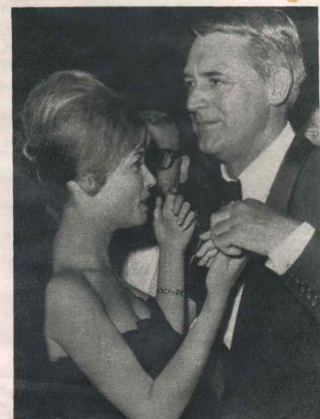
CUNOSCUTUL ACTOR SINKOVICZ IMRE ESTE VEDETA UNEI RECENTE PRODUCȚII MAGHIARE, ÎNTIMPĂRI DINTR-O LUNGĂ CĂLĂTORIE. ÎN FOTOGRAFIE UN CADRU DIN FILM.

PARTIZANII ITALIENI ORGANIZEAZĂ ÎN VENETIA ANULUI 1943 PRIMA ACȚIUNE DE SABOTAJ ÎMPOTRIVA NEMȚILOR. ACESTA ESTE ÎN LINII MARI SUBIECTUL FILMULUI TERORISTUL, REALIZAT DE GIANFRANCO DE BOSIO. ÎN FOTOGRAFIE O SCENĂ INTERPRETATĂ DE ANOUK AÏMÉE ȘI GIAN MARIA VOLONTÉ.



SYLVA KOSCINA ȘI MYLÈNE DEMONGEOT, CUNOSCUTE DIN FILMELE BUNICA SABELLA ȘI VRAJITOARELE DIN SALEM, SÎNT VEDETELE FILMULUI APARTAMENTUL FETELOR.

ACTORUL AMERICAN CARY GRANT ȘI ACTRIȚA AGNES LAURENT LA O RECEPTIE OFERTĂ CU OCAZIA FESTIVALULUI FILMULUI DE LA BERLIN.



SE PARE CĂ ALAIN DELON ÎNCERCĂ GENUL GÉRARD PHILIP ÎN NOUA REALIZARE A LUI CHRISTIAN JACQUE, LALEAUA NEAGRĂ, ECRANIZAREA CELEBRULUI ROMAN AL LUI ALEXANDRE DUMAS.



YVES MONTAND, SIMONE SIGNORET ȘI FRANÇOISE ARNOUL ÎN FAȚA AFIȘULUI FILMULUI GERMAN REALIZAT DE ANNETTE ȘI ANDREW THORNDIKE, MIRACOLUL RUS, PREZENTAT LA ULTIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL DE LA MOSCOVA.

DRAGEURI CU PIPER, FILMULUI JACQUES BARATIER, ARE O DISTRIBUȚIE ÎMPRESIONANTĂ: JEANNE MOREAU, MONICA VITTI, BELMONDO, ROGER VADIM, SOPHIE DAUMIER, MARINA VLADY, FRANÇOIS PÉRIER, ALEXANDRA STEWART, FRANÇOISE BRION, SOPHIE DESMARETS, SIMONE SIGNORET ȘI ANNA KARINA PE CARE O VEDEȚI ÎNTR-O SCENĂ NU LIPSITĂ DE HAZ.



FRANÇOISE ARNOUL ÎNTR-O SCENĂ DIN FILMUL REGIZORULUI PIERRE KAST, VACANȚELE PORTUGHEZE.

REGIZORUL LOUIS MALLE ÎN TIMPUL TURNĂRII FILMULUI FEU FOLLET (FOCUL NEBUN), DISTINS CU PREMIUL SPECIAL LA RECENTUL FESTIVAL DE LA VENETIA,





# cinematografia

## AFRICII NEGRE



O biectivul aparatului de filmat a descoperit Africa cu ocazia unei călătorii făcute de francezul Léon Poirier, în anul 1925. El și-a înregistrat pe peliculă itinerarul, realizând celebra *Croazieră neagră*. Necunoscând realitățile, Poirier s-a simțit atras, în special, de aspectele de suprafață, de exotismul locurilor vizitate, ceea ce a dus la o prezentare neveridică a continentului. Aceași imagine falsă despre insolitul continent, transformat pe peliculă într-un cadru pentru desfășurarea aventurilor Tarzanului alb și ale canibalilor de culoare a fost oferită apoi de numeroși turiști europeni cu velleități cinematografice.

Primul cineast care s-a apropiat cu mai multă înțelegere de realitățile africane a fost René Voutier, care filmează în anul 1950 demascatorul *Africa 50*, surprinzând aspecte ale luptei anticoloniale de pe Coasta de Fildeș. Pe aceeași linie se înscrie filmul *Și statuile mor* în regia cunoscutilor cinești francezi Alain Resnais și Chris Marker, realizat în aceeași perioadă.

Neobținând consimțământul autorităților coloniale de a lucra în patrie, senegalezii Paulin Vieyra, Jacques Melokane, Mamadou Savra și ghanezul Mamani Toure pleacă în Franța, unde încep să desfășoare o activitate cinematografică bogată. Paulin Vieyra și J. Melokane turnează aici scurt metrajul *Africa pe Sena*, interesant pentru modul în care prezintă viața unor africani la Paris. Din păcate, filmul a rămas neterminat, ca și altă peliculă de lung metraj în culori: *Un om, un ideal, o viață*, despre pescarii de lingă Dakar. Mamani Toure transpune pe peliculă o poveste populară ghaneză, realizând *Mouramani*, o producție interesantă doar în măsura în care reprezintă una din primele creații aparținând cineștilor ne-



**MARELE ECRAN  
— MICUL ECRAN**

**S**e discută azi despre televiziune ca despre o artă potențială. Începe să se înșelenească o terminologie specială. Se vorbește de „tele-dramaturgie”, se vorbește de „tele-spectacol”. Apar controverse. Unele minore, dar altele pornind de la întrebări cardinale: ce este primordial în televiziune: textul sau imaginea? cum trebuie să se facă televiziunea „pe viu” sau prin imprimări prealabile are televiziunea nevoie de o literatură specială, așa cum are nevoie filmul sau teatrul? Ce-o apropie de celelalte arte? Ce-o desparte? Prin urmare, întrebările televiziunii depășesc cu mult problemele de existență ale unui vehicul de cultură și informații și n-avem decât să ne uităm nu în jur, ci pe micul ecran ca să constatăm că televiziunea se structurează într-un mod complex și de sine stătător.

„De sine stătător” este un fel de a vorbi, pentru că azi oricât de mult s-ar parlamenta despre „purism”, despre „limbaj propriu”, arta se interferează, își împrumută reciproc procedee, se combină, se recombina cu o dezinvoltură care de cele mai

multe ori nu este altceva decât reflexul de a se supune convenționalismului și necesitatea de a pune sub semnul de întrebare axiomele.

Televiziunea este și ea un punct de confluență între muzică, pictură, literatură, cinematograf. Care sînt elementele esențiale în această confluență? Ce elemente noi intervin în noua formulă? Ce legături sînt între marele și micul ecran?

După părerea noastră, punctele comune pornesc în primul rînd de aici: filmul a apărut ca „o echivalență a realului”. Primul impuls — spunea cineva — al celor care au văzut cinematograful în 1895 la Grand Café nu a fost să strige: „vai, cât e de frumos!”, ci „vai, cât e de adevărat!” Filmul s-a impus ca o artă a autenticității prin tot ce pînea de natură lui și natura lui însemna să fotografieze (vorbind la propriu) realitatea. Filmul s-a impus ca o artă a autenticității prin tot ceea ce spectatorul pretindea de la el și spectatorul de cinematograful intră în sala obscură cu dorința de a găsi pe plînză ceva care există în realitate. Chiar spectatorul care vede în

film o posibilitate de „a evada”, chiar spectatorul îndrăgostit de decoruri fastuoase, de staturi pneumatiche, de telefoane albe vrea ceva „real”. El vrea să fugă din realitatea lui și să intre nu într-o ficțiune, ci într-o altă realitate. Dacă în conștiința lui ar exista credința că lumea aceea „de viu” nu se află nălcieri pe pămînt, l-ar pieri brusc orice chef.

Aici este cordonul ombilical care leagă ecranul mare de ecranul mic. Cinematograful este „o echivalență a realului”. Televiziunea este „o echivalență a realului”. Tot ceea ce diminuează, tot ceea ce face să se tulbure sentimentul realității devine pe micul ecran la fel de supăraător ca și pe marele ecran.

Dar televiziunea nu este o cinematografie în miniatură sau o cinematografie la domiciliu. Este o cinematografie de tip special, și aceasta nu numai din cauza constrîngerilor sale tehnice; nu numai pentru că ecranul mic este prea mic ca să cuprindă planuri generale, desfășurate larg, cu multă figuratie



gri. Climatul, cu totul nefavorabil dezvoltării artei în perioada colonială, face ca aceste încercări să rămână deocamdată fără ecou. Cucerirea independenței naționale a constituit actul de naștere al cinematografiilor din țările africane recent eliberate.

În Mali a luat ființă un centru cinematografic „pentru educația politică a omului, cetățeanului și muncitorului”. Pînă în prezent acest centru a realizat nenumărate jurnale de actualități. Un organ similar funcționează și pe lângă Serviciul de informație al Republicii Coastei de Fildeş, care s-a remarcat prin filmarea unor jurnale de actualități de calitate. Sînt realizate de asemenea scurte metraje cu caracter educativ (în Dahomey 10, printre care remarcabilul *Am fost un Tilapia*, distins cu premiul I a festivalului filmului pe peliculă de 16 mm, de la Saint-Cast, din anul 1961). Senegalezilor Paulin Vieyra și Blaise Senghor li se datorează peliculele *Era acum patru ani și Acolo lângă riu*. Prima, o evocare nostalgică, pătrunsă de exotism, a Africii, făcută de un student plecat la învățătură; a doua, o luare de poziție fermă pentru drepturile negrilor la o viață demnă. Paulin Vieyra este cel mai fecund dintre tinerii cinești senegalezi, semind regia mai multor filme, printre care menționăm *Chipuri africane* și metrajul mediu *S-a născut o națiune*. Ultimul aduce pe ecran o pereche de tineri care parcurge în pași de dans întreaga istorie a patriei, din epoca precolonială, pînă la cucerirea independenței.

În august 1961, Blaise Senghor surprinde aspecte inedite ale marilor serbări populare din Senegal, în documentarul *Marele Magal la Touba*.

Cunoscutul scriitor senegalez Sembène Ousmane, specialist la Institutul de cinematografie de la Moscova, a realizat la sfîrșitul anului 1962 un scurt metraj valoros despre străvechile orașe Tombuctu și Djelle.

Cel dintîi lung metraj african realizat cu forțe proprii în Somalia de către regizorul Hussein Mabrouk, în colaborare cu o echipă compusă exclusiv din băștinași, se intitulează *Dragostea nu cunoaște obstacole*. Filmările au fost făcute în aer liber, în țară neexistînd nici un fel de studiiouri.

Joris Yvens, cunoscutul documentarist olandez a realizat în Republica Mali excelenta peliculă *Mîine la Naguli*, un poem închinat eforturilor eroice ale locuitorilor continentului care se deșteaptă.

Turnînd în Africa, *Eu, un negru*, *Piramida umană* și *Rose și Landry*, francezul Jean Rouch a fost ajutat în mod activ de Centrul cinematografic din Republica Coasta de Fildeş.

Evenualele aprecieri privitoare la dezvoltarea ulterioară a tinerii cinematografii din Africa Neagră, țările „foametei cinematogra-



ACEASTA NU E NUMAI O FRUMOASĂ IMAGINE CINEMATOGRAFICĂ; EA SEMNIFICĂ ÎN ACELAȘI TIMP DESTRĂMAREA ANACRONICULUI SISTEM COLONIALIST ÎN AFRICA.



O DATINĂ STRĂVECHIE: DEZVĂLUIREA CHIPULUI MIREȘII, IMAGINE DIN FILMUL LUI YVES CIAMPI, REALIZAT ÎN AFRICA.

fice”, cum le numește Sadoul, trebuie să se rezume numai la materialul oferit de producția lor propriu-zisă, oricît de inițială ar fi etapa în care se găsește în prezent. În germen regăsim aici problemele care preocupă atît popoarele recent eliberate cît și pe cele în care se duce o luptă acerbă împotriva colonialismului. Regăsim — oglindite veridic, deși încă fără forță artistică — frământările cotidiene ale oamenilor simpli din țările ținute de secole într-o stare cronică de inapoiere. Micile naivități, inerente oricărui început (cum ar fi excesul de simbol, o prezentare liniară a personajelor și situațiilor, accentul prea mare pus pe unele aspecte exterioare) vor putea fi, desigur, depășite cînd tîrîra cinematografie a Africii Negre va pași cu îndrăzneală pe un drum artistic propriu, original.

E. GRUNDBÖCK



CADRU DIN FILMUL FRANCO-SENEGALEZ KONGO YO ÎNFAȚIȘIND O SCENĂ DE ATAC INTERPRETATĂ DE ACTORI AUGUSTIN DOKOLO ȘI ROGER FIGAUD.

și cu mișcări de masă („la televiziune, din nenorocire, un plan general este tașism”). Și nu numai pentru că ochiul telespectatorului nu poate suporta ritmul rapid provocat de un montaj prea variat; și nu numai pentru că posibilitățile obiective de lucru nu permit ca acțiunea să se disperseze în prea multe locuri și nu-i dau un cadru natural mai spectaculos ca în filmul pentru cinematograf. Diferența principală pornește de la conținut, adică de la necesitatea televiziunii de a trăi în alt ritm decît cinematografia pentru marile ecran, care are vreme de îndelungi elaborări. Dar televiziunea n-are timp. Ea e contopită cu evenimentul cotidian, ea este obligată să publikeze în ritmul lui. Foamea de real a spectatorului de film se amplifică aîc cu setea de informație a cititorului de ziar. „Televizorul = o fereastră deschisă spre lume”. În fața aparatului de televiziune cotidiană vine nu numai cu dorința generală de a vedea ceva instructiv sau ceva distractiv. Există și un impuls concret,

o curiozitate imediată, o nerăbdare de a afla „ce e nou”. Fără să înțeleg să fie cinematograf, televiziunea devine aîc jurnal, un jurnal în imagini, un jurnal sonor care te poartă în haos și papuci pe toate meridianele lumii. În acest punct de contopire între film și eveniment cotidian se află după părerea noastră nodul vital al televiziunii: Cinematografia + gazetărie. Bineînțeles că nu avem de-a face cu o simplă punere cap la cap. Că procesul de alăturare este de fapt un proces chimic în care elementele se topesc și reapar transfigurată și cinematografia și gazetăria capătă în contextul nou, un timbru special. Redusă la perimetrul micului ecran, lipsită de marile colectivități care reprezintă publicul spectacolelor de sală, cinematografia trebuie să-și micșoreze proporțiile, să se reducă la scara umană. Tonul discuției se schimbă, căci e deplasat să vorbești ca la miting într-o încăpere de 4/4. Și timbrul gazetarilor se schimbă, căci e deplasat să discuți cu doi copii și chiar și cu părinții lor, folo-

sind frazele lungi și semif oficiale ale unui articol de fond. Tonul televizorului este tonul discuției de la om la om. Intimitatea nu este aîc un procedeu benevol. E un imperativ. Cînd imperativul e respectat între omul din spatele ecranului și cel din fața sa se creează un fluid de simpatie. Verbitorul și spectatorul comunică și nici unul nu pare stîngherit de bariera ecranului de sticlă. Telespectatorul are impresia că e acolo, de vorbă cu Gopo despre ultimul său film sau de vorbă cu un grup de arhitecți despre calitățile și cusururile noulor apartamente. Aîc este aria reportajului de a provoca acest dialog vorbitor-telespectator. Dar cînd reporterul este stingaci, nepriceput, sau pur și simplu intimidat, comunicarea nu se poate stabili. Atmosfera devine rău conducătoare de electricitate. Frazele cad fals, întrebările au un caracter general, vag, impersonal și vorbele răsună ca într-o discuție în care interlocutorii n-au ce-și spune, privesc pe gram și cîntă un subiect care s-a spargă lîniștea: o să plouă...

dar poate n-o să plouă... Nu, televiziunea nu suportă nici tonul tehnic al publicațiilor de specialitate, nici tonul recu profesional. Cînd se anunță un reportaj despre marile bulevarde ale Capitalei, familia se strînge în jurul televizorului dacă nu neapărat dintr-un interes documentar, dintr-un impuls sentimental pentru că oamenii lor place să se revadă „pe platnă” sau cel puțin să revadă strada pe care se duc în fiecare dimineață la lucru, vitrinele pe lângă care trec. Dar cînd crainicul comentează în jargonul unui ghid automatizat: „în cochetele magazine”... „în frumoasa clădire”... „bulevardul-ți oferă o înecăntătoare promenadă”... „înecăntat de curînd cu un elegant local”... cînd cuvintele par scose dintr-un prospect turistic, în aparat se produce un fel de scurt circuit, o siguranță pare că s-a ars înăuntru și cineva propune „să aprindem lumina”, pentru că are dreptate, se simte nevoia de lumină, de mal mutată lumină.

Iléana COSTIN



Reamintind precizarea din numărul trecut, că nu facem aici ceea ce se numește decibeei o postă a redacției, vom continua dialogul nostru, referindu-ne la câteva dintre scrisorile recente care pot să stîrnească un interes mai larg.

■ Bejan Constantin, din Pașcani.

„Căsoarele, ocupațiile particulare, copiii și ocupațiile copiilor” actorilor de film neîntîlnind în... ocupațiile noastre, am reținut totuși din scrisorile dumneavoastră cerința ca în cuprinsul revistei „Cinema” să existe un mic ghid care să prezinte filmele ce rulează sau au fost contractate pe luna în curs în țară”. Venind în întîlnirea dorinței multor cititori, am sperat începînd din acest număr spațiul rezervat cenzorilor și am însoțit scurte informații și aprecieri privind majoritatea filmelor programate.

■ Gabriela Dima, elevă din București, se recomandă: „Sînt o teribilă pasionată a filmului, și ca urmare a revistei „Cinema”.” Ea ne scrie, printre altele:

„În numărul 6 al revistei a apărut o rubrică nouă: „Ce filme românești vreau să vedem”, rubrică în care nu mi s-a permis să-mi pun în arătare părerea sau să dau sugestii. Dacă totuși redactorii mi-ar permite, să aveți și eu o părere și o sugestie. Vorbind în numele adolescenților, să vrea ca toți artiștii regizori să realizeze filme care să aibă ca subiect episoade din viața noastră, a adolescenților. Eu vreau să spun că filmele cu astfel de subiecte ne atrag în mod deosebit și ne îndeamnă pe cei buni”.

Cititoarea noastră ne scria în continuare că așteaptă cu interes filmul „La vîrsta dragostei”. Între timp, filmul lui Francisc Munteanu a fost terminat și prezentat spectatorilor. O rugăm să ne comunice impresiile.

■ Pantel Dumitru, din Reștia. O măturisire semnificativă: „Lucrez la Reștia în calitate de electrician, iar aproape tot timpul liber mi-l petrec la film. Se întîmplă să merg de două ori la același film, renunțînd chiar să mă duc la unele meciuri de fotbal”.

Ar fi interesant să ne spuneti, tovarășe Pantel, care sînt filmele la care ați mers de mai multe ori? Ce v-a interesat mai mult în ele și ce v-a determinat să le vedeți?

■ Selian Sergiu, student în anul III al Institutului de construcții din București, ne-a trimis o scrisoare de 12 pagini conținînd multe observații judicioase pe marginea primelor șase numere ale revistei „Cinema”. Tîlnind să se detașeze de cel care „canta subiecte de senzație”, dar nu mi s-a citit oarecîte articole ca „Eisenstein, un enciclopedist” sau „Funcția dialogului în film”, cititorul nostru se arată dornic să-și îmbogățescă cultura cinematografică. După cum am văzut la intrarea în revistă, așa cum au apărut pînă acum despre actorii și regizorii binecunoscuți, dar mai ales prin mai multe discuții, ca acelea din primele pagini și prin articole bine scrise ale unor specialiști și chiar celebriști (...) pentru ca astfel (sau și astfel) să se formeze la noi un public cinofel și interesat care să ște să aprecieze în mod just filmele (punct slab, care ne doare pe toți)!”

În scrisorile se fac de asemenea unele propuneri de ecranizări din literatura noastră contemporană. De pildă: „Pentru copii, ar fi binevenit un film fie și numai după unul din volumele trilogiei „Căpitanul de Constantin Chirbă”.

Întrețin, tovarășe Selian, vă referiți la proza poeziei filme în scrisorile dumneavoastră și a aproape numai la cele care v-au nemulțumit, este greu să ne dăm seama bine care sînt criteriile dumneavoastră de apreciere. Mai scrieți-ne.

■ Ionescu Cornel, din Baia Mare.

Dacă printre filmele în care a jucat Jean Marais se află și

Taifun la Nagasaki? Da, Taifun la Nagasaki a fost unul din cele mai slabe filme în care a jucat Jean Marais. În afara apariției sale întîmplătoare, peisajul exotic, costumele multicolore, zimbetele de porțelan, lacrimile de glicerină și taifunul pusilor sînt singurele amintiri pe care ni le-a lăsat acest film. Plus regretul de a-l fi realizat Yves Clampi.

■ Georgehe Tatu, student din Timișoara. Dacă dorim să vedem corespondența noastră la Cineclubul studențesc din Timișoara, vă propunem să ne scrieți îndeeșel despre discutiile purtate pe marginea filmelor, despre acțiunile îndreptate spre îmbogățirea culturii cinematografice, sporierea exigenței și orientarea gustului spectatorilor.

■ O cititoare a revistei „Cinema” ne roagă să-i comunicăm „dădă W. Jakubowska, care a regizat filmul Întîlnire în întuneric, este aceeași persoană cu soprana poloneză Wanda Jakubowska de la Teatrul de Operă din Poznań, care a cîntat la noi în primăvara anului 1963 în „Văduva veselă”. Nu, Wanda Jakubowska — regizoarea este una din personalitățile marcante ale cinematografiei poloneze. Născută în 1907, ea a studiat la Varșovia, la Institutul de artă și din 1930 s-a dedicat cinematografiei, realizînd la început documentare. În 1948 a apărut primul ei film artistic realizat independent. Ultima etapă, proiectat pe ecranele noastre, ea și cele următoare: Soldatul victorios (1952). O poveste pe malul Atlanticului (1954), Întîlnire în întuneric (1958). În prezent, ea este conducătoarea unei grupe de creație din studiourile varșoviene și realizează filmul Moartea lumii noastre.

■ Iordache Ortansa, din Suceava. El exprimă următoarea îngrijorare: „Mi-a spus o studentă din satul meu că artistul Iurie Darie nu mai joacă roluri de film, joacă numai teatru. Asta o face din cauză că nu e mulțumit de rolurile pe care le-a jucat în filmele de pînă acum.” E greu să spunem în ce măsură Iurie Darie este sau nu mulțumit de rolurile sale din film. Ca orice artist, el încearcă probabil să se autoapăsească. Interpretarea sa din filmul „Sa furat o bombă arată că face eforturi în acest sens. În curînd, veți avea posibilitatea să-l vedeți în filmul Pisica de mare.

■ Feresteanu Herman (București). Sarcă 3000 (Brasov), Prai Violei (București) Macarov Andrei (București), Matel Dolna (București), Nicolai Constantin (Hasi), Predoiu Nicolae (București), Miron Valentin (București), Plotie Ene (Suceava), Răcoș Lucian (Cluj), Teodor Teodor (Suceava), Ar Ion (Sînculaul de Munte), Gab Andreescu (București), Pintea Stela (Deva) și mulți alții sînt tot atîi de îndatoritori ca Nutu Niculina din Brănești, regizura București, care ne scrie că „a străbătut tot Bucureștiul de la un capăt la altul” ca să găsească un număr al revistei „Cinema”. Din păcate nu vă putem ajuta în această direcție pentru a vă completa colecțiile. Dacă înțeli să nu pierdeți nici unul din numerele viitoare, vă propunem să vă abonați.

■ Nu putem înșușii aștei, din motive de spațiu, numele celor care continuă să ne scrie adrese sau fotografii ale actorilor și actrițelor de film, dar înțeli să aducem la cunoștință tuturor celor interesați că nu vom putea satisface aceste cerințe și nu vom răspunde scrisorilor respective.

## TIPOGRAFIA LA PRIMUL LOR FILM

Ideea înființării cineclubului la Combinatul Poligrafic „Casa Științei” a apărut o dată cu ghociei și vioarele acestuia. Atracția pentru film, dorința de a-i cunoaște tainele, au făcut ca primul afiș al cineclubului să atragă la această activitate sute de muncitori. Sălele în care s-au ținut conferințele și proiecțiile despre cinematografia (începuturile cinematografilor românești, regizori și munca sa

la Combinat, invitații din industria poligrafică din întreaga țară. Luminele se sting, și comentatorul însoțește imaginile luate din avion sau mașină.

— Pe locurile unde ieri erau gropi și maidane, azi se înalță palate...

Cîteva minute, spectatorii retrăiesc zilele de avînt patriotic depus pentru construirea Casei Științei apoi, strecurîndu-ne cu



în creația unui film, scenariul literar și decupajul au devenit nelămpătoare.

Comitetul de partid și conducerea Combinatului, înțelegînd aportul ce-l poate aduce cineclubul la ridicarea culturii a calificării muncitorilor și la aplicarea tehnicii celei mai avansate, au sprijinit ideea realizării primului film de scurt metraj (35 minute).

Cercul de creație al cineclubului, selecționat din cei mai entuziaști prieteni ai filmului, și-a început lucrul. Inginerul Zelenic Titus a scris scenariul și a semnat regia, Petcu Ion a preluat aparatul de luat vederi, Puu Reștea magnetofonul și difuzoarele și împreună cu Constantinescu Adrian, Anghelescu Emanoil, Mimi Duță și Gachi Dumitru au format echipa de filmare.

De la platu la ecran au trecut cîteva luni.

La 23 noiembrie, în cadrul celei de-a treia Sesiuni tehnico-științifice a Combinatului Poligrafic, a avut loc premiera filmului. Erau în sală, în afara muncitorilor de

șuvoiul nesfîrșit al muncitorilor veniți la lucru, pîtrundem în secțiile principale. O privire de ansamblu, și obiectivul fixează o mașină nouă, în plin mers. Productivitatea ei mărită și demonstrată în imagini.

Metodele avansate de lucru și inovațiile sînt explicate cu desene animate care lămuresc cu ușurință întregul complex de operații. Filmul se sfîrșește printr-o imagine sintetică: cartea se multiplică în milioane de exemplare, pentru satisfacerea setei de cultură și știință a întregului popor.

Aplauzele răspălesc strădania autorilor. Comitetul de partid, sindicatul și conducerea întreprinderii sînt gata să sprijine și mai departe activitatea cineclubului. Proiectele de viitor sînt bogate. Cineclubiștii vor să realizeze cîteva filme tehnico-științifice. Aceste filme vor fi trimise pentru vizionare la cabinetele tehnice ale altor întreprinderi poligrafice din țară și vor constitui începutul unui bogat schimb de experiență.

I. FĂGĂRĂȘANU



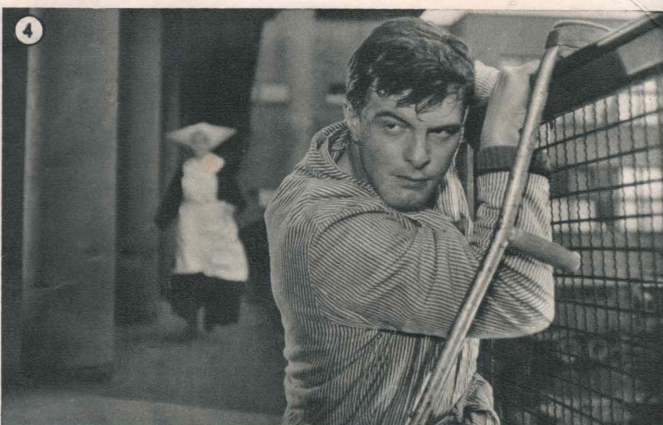


① VICTOR REBENGHIU ALĂTURI DE LEOPOLDINA BĂLĂNUTĂ — CARE ÎȘI FACE CU PISICA DE MARE DEBUTUL CINEMATOGRAFIC — ÎNTR-O SCENĂ DIN NOUL FILM POLITIST ROMÎNESCU.

② CU AJUTORUL NĂZDRĂVANEI PISICI, COPIII REUȘESC SĂ DESCOPERE ADEVĂRUL DESPRE ORĂȘELUL LOR. FANTEZIA CINEMATOGRAFICĂ A STUDIOURILOR CECOSLOVACE CÎND VINTE PISICA A OBTINUT PÎNĂ ÎN PREZENT 4 PREMII INTERNAȚIONALE IMPORTANTE.

③ ZBIGNIEW CYBULSKI ȘI EWA KRZYŻEWSKA ÎNTR-UN SUGESTIV CADRU DIN UCIGAȘUL ȘI FATA A CĂRUI CRONICĂ O PUTETI CITI ÎN PAGINILE REVISTEI NOASTRE. REGIA: IANUSZ ROŚFETER.

④ CU ROLUL PARTIZANULUI PAVEL DIN MOARTEA SE NUMEȘTE ENGELCHEN TÎNĂRUL ACTOR CECI JAN KACER SE ÎMPUNE CA UN ACTOR DE MARE ÎNTENSITATE DRAMATICĂ. CITIȚI CRONICA FILMULUI ÎN PAGINILE REVISTEI NOASTRE.







Nevena Kokanova, tinăre actriță bulgară de 24 de ani, pe care am văzut-o pe ecranele noastre în *Fii fericită*, Azi și recent în *Tutunul*.