

CINEMA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ — Nr. 2 — 1963



TUDOR

Film povestit

Ov. S. Crohmăniceanu:

GOPO

GEORGE VRACA

actor de film

V-o prezentăm pe

SOPHIA LOREN



Citiți în interiorul revistei un articol consacrat activității cinematografice a Artistului Poporului George Vraca

COPERTA I:
Lica Gheorghiu și
Colea Răutu într-o
scenă din Lupeni 29.

COPERTA IV:
Jana Brejchova în
filmul În fiecare zi
de duminică.



CONSTITUIREA ASOCIAȚIEI CINEAȘTIILOR DIN R. P. ROMÂNĂ

(ACIN)

La 2 aprilie 1962 a avut loc un eveniment mult așteptat de lucrătorii din cinematografia națională, constituirea Asociației Cineaștilor din R. P. Română (ACIN).

La ședința de constituire au luat parte reprezentanți ai Consiliului Cinematografiei din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, regizori, scenariști, operatori, pictori scenografi, tehnicienii de la ambele studouri (Centrul de producție cinematografică „București” și Studioul de filme documentare și jurnale de actualități „A. Sahia”).

A fost desemnat consiliul provizoriu care urmează să conducă Asociația pînă la prima ei conferință.

Președinte al Asociației Cineaștilor din R. P. Română a fost ales regizorul Victor Iliu, laureat al Premiului de Stat. În cuvîntul rostit cu prilejul alegerii sale ca președinte al ACIN-ului, Victor Iliu a declarat între altele: „Asociația Cineaștilor din R. P. Română este o organizație obștească. Ea are un caracter profesional. Scopul ei este de a contribui prin toate mijloacele de care dispunem la ridicarea nivelului ideologic și al măiestriei artistice a tuturor celor care colaborează la realizarea filmelor, de a generaliza experiența înaltă în creația cinematografică din țara noastră și de peste hotare, de a organiza dezbateri, legate de cele mai importante probleme ale artei cinematografice. Asociația va contribui la răspîndirea cunoștințelor cinematografice în rândul spectatorilor și la dezvoltarea culturii cinematografice prin intermediul cineacluburilor. Asociația va stabili și întărește relații internaționale cu organizațiile similare din întreaga lume.”

CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică. Redacția și administrația: București — Bulevardul 6 Martie nr. 65 — Telefon: 16.71.40

ABONAMENTELE se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Școlii” București



DRAMATURGIA CARACTERELOR ÎN

LUPENI 29

AL. RACOVICEANU

Narațiunea filmului *Lupeni 29*, cea mai bună realizare a cinematografilor noastre în 1962 — se alimentează cu precădere din evenimentele epocii, din istoria scrisă și cea nescrisă a Lupenilor. Scenariștii au știut să desprindă faptele cele mai semnificative, fie din mărturiile scrise, fie din comunicarea orală cu oamenii locului.

În felul acesta ei au dat filmului un caracter de evocare, de reconstituire aproape documentară. Există însă și o a doua trăsătură a scenariului, nu lipsită de importanță: rememorarea subiectivă a faptelor trăite. Aceasta se realizează prin intermediul loanei (și aici se pornește tot de la realitate, personajul refăcând — în linii mari — traiectoria vieții bătrânei Ana Golcea din Lupeni).

Unitatea și plenitudinea filmului rezultă din confruntarea destinului personajelor cu epoca. În confruntarea pe plan social, în conflictul de clasă (având ca punct culminant în acest film greva) se definește profilul moral al comuniștilor Varga, Petre Letean și al celorlalți mineri. Armonizarea particularului cu generalul, împletirea vieților oamenilor cu fresca istorică dă o deosebită notă de umanism acestei realizări cinematografice.

Se poate vorbi la filmul *Lupeni 29* și de o dramaturgie a caracterelor. Sînt surprinse acele trăsături de caracter care particularizează eroii (la Varga, perspicacitatea, capacitatea de a înflăcăra oamenii; la Petre Letean, energia chibzuită a omului cu experiență; la Dăneș, entuziasmul exploziv al tineretului; la Todor-baci, simțul solidarității de clasă). Aceasta nu înseamnă că universul interior al personajelor este redus la o singură dimensiune. Eroii au și ceea ce numim „trăiri cotidiane” (dragostea dintre loana și Petre, felul de a se comporta al lui Todor-baci între ai săi etc.).

Scenariul mai are o calitate: precizarea unghiului de vedere din care privesc autorii evenimentele povestite. Și acest unghi de vedere este evident contemporan,

El fixează ideea politică a filmului: certitudinea victoriei viitoare a luptei clasei muncitoare. Prezentă permanent în subtextul acțiunii, manifestată direct în emoționantele cuvinte rostite la sfîrșit de Varga, această idee conferă deplină finalitate narațiunii cinematografice.

Arta de a dinamiza figurația — hotărîtoare într-un astfel de film — s-a întîlnit la regizorul Mircea Drăgan cu arta de a dezvălui caracterele eroilor. Sînt două calități semnalate încă de la apariția filmului *Setea*. Este cert însă, *Lupeni 29* atestă maturizarea creatorului și a regizorului, îmbogățirea mijloacelor sale de exprimare cinematografică.

Mircea Drăgan a imprimat filmului o linie sobră, limpede, a fost consecvent în a investiga esențialul dintr-un eveniment, a gradat atent episoadele, a pregătit cu minuțiozitate succesiunea întîmplărilor în cadrul unei secvențe și a secvențelor în contextul întregului film.

Filmul are multă căldură, mult omenesc. Consecvent cu ideea realizării unui spectacol cinematografic care să declanșeze participarea afectivă a spectatorilor la acțiunea de pe ecran, regizorul s-a concentrat asupra transpunerii emoționale a faptelor. Cu multă răbdare, el a pregătit, din zeci de detalii cu caracter afectiv, marile momente tragice ale filmului (înormîntarea, disperarea femeilor care asistă la reprimarea grevei, finalul).

Regizorul evită povestirea cinematografică lineară. El găsește posibilitatea de a face, încă din partea expozitivă a filmului, sondaje, investigații în sufletul eroilor. După începutul luminos, (*Lupeni de azi*), regizorul se oprește, în partea întîi, la tonurile închise, cenușii ale minei. Imaginile ne poartă prin galeriile subterane, cu mult întuneric și noroi. Fiecare episod aduce noi fapte tipice pentru viața de mizerie de atunci. Atmosfera devine tot mai încălcată. Izbucnește prima scînteie a revoltei: ieșirea minerilor pentru a-și cere drepturile. Apoi, aparent,

Fotografia din dreapta este un cadru obișnuit din filmul *A fost prietenul meu* și poate doar seninul din privirile celor doi tineri interpreți ne-a determinat alegerea. În fotografie sînt Victor Rebenjiuc, pe care probabil și dumneavoastră îl apreciați pentru sobrietatea și nuanțarea cu care își realizează rolurile, și studenta Mariela Petrescu, al cărei debut cinematografic este și el promițător.

Cu prilejul premierei filmului *A fost prietenul meu* ne-am adresat regizorului Andrei Blaier care ne-a spus:

«Alături de Flavia Buref, Ștefan Ciubotărașu și Mihăilescu-Brăila, spectatorul va avea surpriza debutului cinematografic al lui Nicolae Sireteanu în rolul principal al filmului. Pentru găsirea interpretului acestui rol, am colindat zile în șir teatrele din țară. La fel de mult l-am căutat prin școli și pe băiatul din film. Și l-am găsit așa cum era firesc să înlînesc o veche cunoștință: pe stradă. Se numește Simion Silvian și are 11 ani. Cu mai mulți ani în urmă am mai lucrat în filme cu copii, la *Ora H*. Trebuie să vă mărturisesc însă că cel mai mult îmi dau de furcă în film copiii care devin „actori”. De aceea Silvian n-a cunoscut scenariul în timpul filmării. El a descoperit filmul abia cînd a fost montat și atunci a avut o emoție atît de puternică, încît multă vreme după ce s-a aprins lumina în sala de proiecție nu putea scoate nici o vorbă. Călina Pandele — de asemenea interpretă în film — deși mult mai mică decît Silvian, nu se mulțumea cu explicațiile pe care i le dădeam. La întrebarea „... și era supărată?” Călina trebuia să răspundă „Nu... Plîngea...”. „Păi atunci înseamnă că era supărată”, mi-a ripostat fețita. I-am dat explicații suplimentare, printre care și aceea că oamenii mari pot uneori să plîngă și de bucurie. Călina a ascultat răbdătoare și a spus: „Mă rog, atunci va trebui să dau o sintaxă ironică replicii!”

Fiecare film își are întîmplările sale. Uneori, în timpul filmărilor la „Grivița Roșie” inginerii din uzină încredințau sarcini de producție actorilor și atunci ne bucuram grozav. Înseamna că „intrasem” bine în rol. Foarte greu ne-a fost să filmăm un șantier de construcții. Programam filmarea la etajul 6 și cînd ajungeam acolo ne pomeneam la etajul 7 sau 8, căci ritmul muncii pe șantier ne-o lua adeseori înainte.

Într-o noapte de vară filmam pe Călea Griviței un cadru de iarnă. Pe o bună porțiune de trotuar așezasem zăpada artificială. Un cetățean nu tocmai sigur pe picioarele sale, ieșit dintr-un restaurant, a avut o reacție violentă cînd a văzut zăpada. I s-a făcut frig și, în risul nostru general, a început să tremure, ridicîndu-și grăbit gulerul de la haină.»

zița cadrului, minuțios alcătuită, dă sentimentul imensei forțe a acestor oameni. Montajul secvenței, excelent (alternează prim-planuri de mineri, detalii de puști care trag, balonete care lovesc, trompete care sună, oameni care se rostogolesc în șanț) face ca acest episod, cel mai important al filmului, să fie deosebit de valoros și din punct de vedere plastic.

În film ciocnirile de caractere punctează evoluția masei în mișcare. O foarte izbită confruntare de acest gen este cea dintre Mateianu și Letean (secvență bine filmată și montată). Regia s-a preocupat să dezvăluie în fapte caracterele comuniștilor (simbolicul gest al lui Dăneț de a urca steagul pe coșul înalt, modul cum intervine Letean, calmînd muncitorii de la uzina electrică, dar, mai ales, impresionanta acțiune a lui Varga, care, ieșind în stradă, după represiune, dovedește fermitatea și curajul comuniștilor în acțiune).

Spre o interpretare firească, convingătoare, a fost îndrumată întreaga distribuție a filmului Lupeni 29. Trăirea autentică a înlocuit la fiecare actor efectele de rețetă sigură. Ștefan Ciubotărașu aduce, în interpretarea complexului rol al comunistului Varga, toată experiența cîștigată în nenumăratele personaje episodice jucate pînă acum în filmele rominești. El realizează un memorabil portret de comunist, dezvăluind spectatorului, deopotrivă, conștiința de clasă a luptătorului și căldura sufletească a omului. Lica Gheorghiu trăiește cu o deosebită sinceritate și delicatețe feminină viața Ioanei Letean. Actrița se dovedește a fi posesoarea unor mari resurse dramatice, neexplorate complet pînă la Lupeni 29. Cu un permanent simț al tragicului, Lica Gheorghiu nuanțează perpetuul zăbucim sufletec al eroinei (de la frîmîntările văduvei, la strigătele de revoltă de lângă porțile minei). Prezentîndu-i multivalenț personajul, Lica Gheorghiu nu-l lipsește de tandrețea scenelor de familie (dragostea față de copil, recuștigarea unui cămin, serbarea cîmpenească). Senzitivitatea înleaptă a minerului comunist în acțiune ne este prezentată în chipul lui Letean, așa cum i-a dat viață Colea Răutu. Actorul transmite bogăția sufletească, dragostea față de oameni, care merge pînă la sacrificiul propriii vieți, specificul eroului comunist. Inimosul Teodor-Baci și-a găsit în persoana artistului poporului George Calboreanu un interpret ideal, plin de un optimism robust, tonic. În puține apariții actorii Ilarion Ciobanu și Draga Mihai fixează în mintea spectatorului două portrete autentice, ale utecistului Dăneț și ale unei soții de miner. Din galeria „negativilor” am reținut, pentru remarcabile creații cinematografice, pe Costel Constantinescu, care redă cu multă excitație modul de a se comporta al unui trădător, și pe George Mărușă ce realizează, alternînd amenințările cu lamentările plîngărețe, micimea sufletească a directorului minei.

Filmul Lupeni 29 este creația unui colectiv inimos al studioului „București”. Merită a fi menționată calitatea coloanei sonore (pusă la punct de inginerul Oscar Coman), virtuțile montajului (Aurelia Pleșa), valorile plastice ale imaginii realizate de Aurel Samson, imagine despre care am vorbit, prezența activă — mai ales în contrapunctarea muzicală a secvenței grevei — a partiturii compozitorului Theodor Grigoriu și arta arhitectului Liviu Popa de a reconstitui — atît pe platou cît și în aer liber — universul minei.



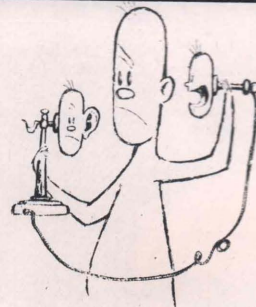
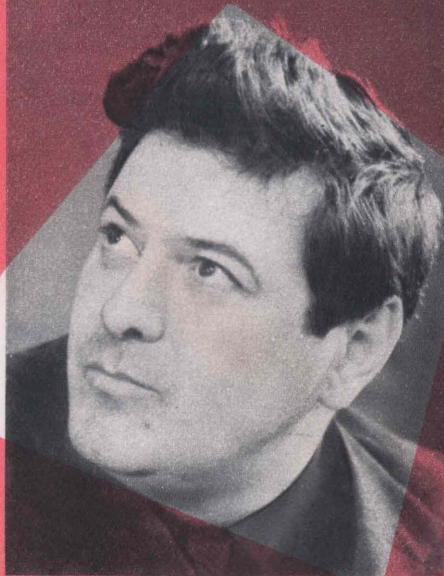
ANA GOLCEA

totul revine la normal. Ritmul filmului, pentru puțin timp accelerat, este iarăși lent, monoton, obsedant în uniformitatea lui.

Partea a II-a a filmului, care ar putea fi subintitulată „Greva”, impune, prin însuși conținutul ei, un alt ritm de desfășurare cinematografică. Îndelunga pregătire dramatică ajunge aici la punctul culminant, la explozie. Acum orice urmă de inerție a dispărut. Ritmul este accelerat. Planurile scurte alternează într-o suită rapidă. Imaginea reține doar fizionomiile importante și detaliile semnificative. Intervine montajul acțiunilor paralele (muncitorii noaptea în curtea minei, jandarmii pregătindu-se să reprime greva). A doua înfruntare dintre mineri și stăpîni este plină de forță. Ea pregătește deznădămintul patetic al acestei lucrări cinematografice.

Filmul urmărește mișcarea, în crescendo, a minerilor. De la etapa căutărilor, la acțiunea precisă, la grevă, lată drumul pe care îl străbate colectivitatea umană în Lupeni 29. Sînt cadre în a căror compoziție intră mii de oameni, răspîndiți pe o mare suprafață (în adîncimea și lățimea cîmpului). În astfel de cadre regizorul a urmărit întotdeauna notarea stării sufletești dominante în mulțimea minerilor. În secvența primei întîlniri dintre mineri și director oamenii fremătă încă nehotărîți; cînd trădătorul Mateianu promite rezolvarea cererilor printr-o „comisie”, muncitorii protestează cu jumătate de gură, pentru ca atunci cînd acesta încearcă, din nou, să-i amăgească, minerii să-l alunge cu o explozie de minie. Este meritul regiei și al imaginii (Aurel Samson) de a fi surprins formarea treptată a șuvoiului care se îndreaptă spre uzina electrică, de a fi marcat revărsarea acestui șuvoi de oameni dincolo de zăgazuri. Dar punctul culminant, momentul cînd masa minerilor clocește, îl constituie dimineața zilei de 6 august — dimineața represiunii. Acum o mare de oameni așteaptă încordată, tenace. Compo-





S-a născut în București la 1 mai 1923.
Primele noțiuni de desen le învață de la tatăl său, Constantin Popescu.
Studiază la Academia de arte frumoase din București. Apoi își completează pregătirea de specialitate la Moscova.

Lucrează în presă ca desenator și ilustrează cărți pentru copii.
În 1950 se încredințează pregătirea și organizarea unui studio de filme desenate. Realizează Războiul neascultător, Albina și porumbelul, Doi iepurași. Pentru această muncă i se conferă în 1952 Premiul de Stat. Turnează apoi Ariciul răutăcios, Peștișorul cel isteț, Marinică, Șurubul lui Marinică.

În 1955 Gopo turnează primul său film cu actori, Fetita mincinoasă și obține prima distincție internațională la Festivalul de la Edinburg.
Desenul animat Scurtă istorie (1956), în care apare omulețul devenit acum celebru, câștigă cea mai mare distincție a Festivalului de la Cannes — La Palme d'or.

Activitatea sa de până acum îi aduce titlul de artist emerit.
În următorul film, desenul animat 7 arte, regăsim același personaj — omulețul — din Scurtă istorie. Acest scurt-metraj obține Marele Premiu al Festivalului de la Tours. De dragul prietesei câștigă la Mar del Plata Premiul pentru cel mai bun film de tineret. Este o nouă producție cu actori, realizată în culori în 1958. Homo sapiens, desen animat din 1959, obține două mari premii: Marele premiu la Kárlövy-Vary și Marele Premiu la San Francisco.

În 1961, Gopo turnează primul film de lung metraj cu actori, S-a furat o bombă, premiat la Edinburg.

În 1962 realizează Alo, Halo! — desen animat comandat de UNESCO.
Acum lucrează la un nou lung metraj cu actori, intitulat Pași spre lună.

În rândurile de mai sus nu ne-am referit decât la câteva dintre premiile câștigate de filmele lui Gopo. Până în momentul trimiterii la tipar a revistei, numărul total al premiilor cineastului nostru se ridică la 29. Nu ne îndoiim că această cifră va fi mereu modificată și că filmele viitoare ale lui Gopo vor aduce noi lauri cinematografilor românești.

Cu Alo, Halo!, ultimul lui scurt metraj, comandat de UNESCO și consacrat comunicațiilor, Gopo adaugă încă un capitol succintei istorii universale, pe care a pornit să o înfățișeze în rapide secvențe cinematografice. Compatriotul nostru e astăzi autorul a patru asemenea desene animate cu ambiții mari. Scurtă istorie, Șapte arte, Homo sapiens și acum în urmă Alo, Halo! sînt toate retrospective și anticipații ale progresului civilizației umane, primate — e drept — glumeț dar nu fără un gust serios de filozofie și poezie. Rezumîndu-ne pe fiecare dintre noi, eroul acestor aventuri cosmice, omulețul lui Gopo, își plimbă de la poli la ecuator, din anii cavernelor pînă în era atomică, pe pămînt și printre galaxii, craniu-i dolicocefal, figura-i ușor plictisită, începutul de burțică și nelipsita-i floare. Eroul și tribulațiile sale au început să definească un stil. În ce constă farmecul lui, iată o întrebare, care, cred, merită atenție, pentru că Gopo vede lucrurile în primul rînd mișcîndu-se, n-are (după opinia mea) o linie prea personală a desenului și nici nu face eforturi deosebite spre a-și varia motivele, mulțumindu-se să le dea mereu o nuanțare inedită ca în arta populară, e deci creator și apoi plastic.

Oricît de insolit ar suna afirmația, Gopo — am mai spus-o — lucrează în direcția înclinațiilor spiritului național, deși domeniul său de activitate pare și e chiar cel mai puțin supus tradiției. Cineastul regăsește însă în mod paradoxal gustul unei culturi. Cantemir și după el Heliade Rădulescu, Hajdeu, Eminescu, Iorga, Sadoveanu au arătat că spiritul românesc este înclinat către marile sinteze istorice și cosmice, că nu-l intimidează prea mult o experiență redusă și că nu se sperie de genuni. Cu mijloacele sale, firești în altă ordine de mărime, Gopo retrăiește aceleași tentații. Aerul „neserios”, infantil, pe care-l afișează constituie o precauție inteligentă, luată pentru a preveni eventualele eșecuri în asemenea salturi peste milenii. Sugestia întrece întotdeauna țelul metaforic imediat, ca și în S-a furat o bombă, unde scîrțitul piciorului de lemn al marelui boss, coborît dintr-o mașină somptuoasă în plin cîmp deșert, devine un simbol social-istoric. Așa și în Alo, Halo!... O piatră azvirlită după soare cade la antipozi și trezește o semnalizare războinică primitivă, pune în mișcare mii de tam-tam-uri și face să se ridice alarmante trîmbe de fum. Asociația imediată are loc pe baza zgomotului căderii. Dar, de la un moment dat, întregul glob terestru pare o imensă tobă în care duhuri sălbătice nevăzute bat chemări asurzitoare la luptă. Ideea lumii învrăjbite și a comunicațiilor

ION POPESCU

GOPO

CINCIZECI DE ANI DE
FILM ROMÂNESC

JEAN GEORGESCU

LANTERNA CU AMINTIRI



Jean Georgescu este unul din veteranii regiei cinematografice românești. Debutează în 1925, cu o comedie de scurt metraj, *Milionar pentru o zi*, în care deține și rolul principal. În 1942 ecranizează comedia lui Caragiale *O noapte furtunoasă*. Doi ani mai târziu regizează *Visul unei nopți de iarnă*, după un scenariu semnat de Tudor Mușatescu.

În anii puterii populare regizorul își ridică arta pe o treaptă calitativ superioară. În 1951 realizează împreună cu Victor Iliu filmul *În sat la noi*. Ecranizează apoi trei schițe ale lui Caragiale (*Vizită*, *Lațul slăbiciunilor*, *Arendașul român*), după care regizează *Directorul nostru* (1955).

Jean Georgescu a terminat de curând, în cadrul Studioului Sahia, o antologie a cinematografiei românești, intitulată *Lanterna cu amintiri*. Publicăm mai jos o succintă relatare a regizorului despre noul său film, prezentat deja pe ecrane.



Am gândit *Lanterna* ca o amintire despre filmele românești vechi, produse pînă în 1944, folosind peliculele care s-au păstrat la Arhiva Națională. O vreme am vrut chiar s-o intitulez *Rîșnița cu amintiri*, ceea ce nu înseamnă că privesc trecutul cinematografiei noastre cu ironie. Materialul vizionat m-a emoționat și cred că unele momente din filmele vechi pot fi privite și azi cu interes. Încep însă cu un cadru din *Răsună Valea*, deoarece de acest prim film artistic realizat în anii puterii populare ne amintim cu toții. Îl vedem pe Radu Beligan în rolul de acum 15 ani, apoi, prin înlănțuire, Beligan se adresează aparatului, deci spectatorilor: „Vorbind despre cinematografia românească sîntem adeseori tentați să începem șirul amintirilor cu *Răsună Valea*... Istoria filmului românesc este însă ceva mai lungă...” Urmează genericul, care cuprinde numele unor mari actori din trecut (Const. Nottara, Romald Bulfinski, Tony Bulandra, Maria Ciucurescu, Maria Filotti, G. Timică etc.) și de azi (George Vraca, Gh. Storin, Ion Finteșteanu, Radu Beligan, Gr. Vasiliu-Birlic, Al. Giugaru etc.), și apoi, primele cadre din *Războiul Independenței*.



Un june prim de odinioară: V.D. Ionescu, protagonistul filmului *Lache în harem* (1927, regia M. Blossoms)

cu scop belicist e admirabil înălțată spectatorului. În altă secvență omulețul lui Gopo vrea să prindă fulgerul într-un sac. Aleargă sub bubuituri demonice de la un capăt la altul al peisajului. La un moment dat mic, tot mai mic, se pierde aproape la linia orizontului ca să revină după câteva secunde cu prada care i se zbate în traistă. Efectul comic, bagatelizator prin reducere, se dublează cu cel poetic, grav, înfiorat de măreția aventurii umane.

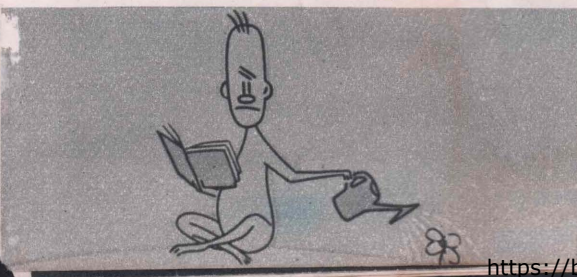
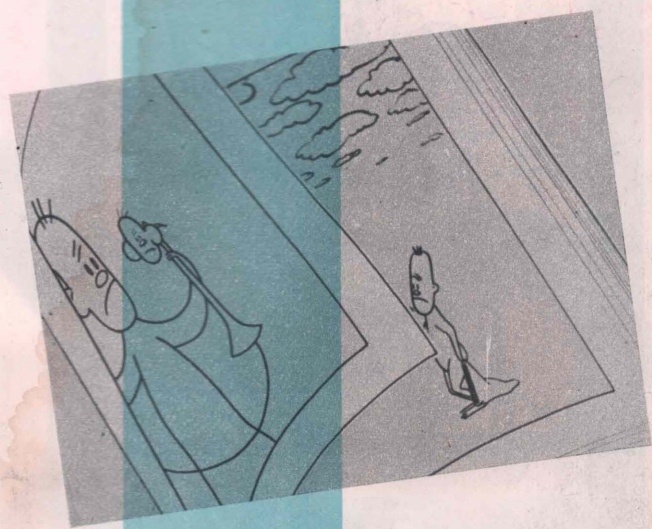
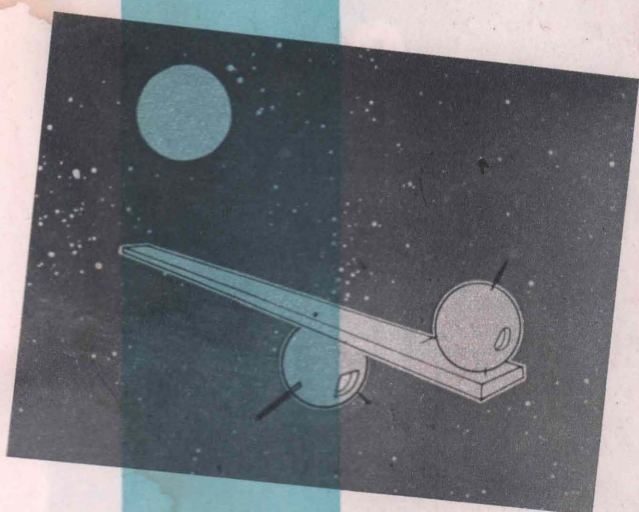
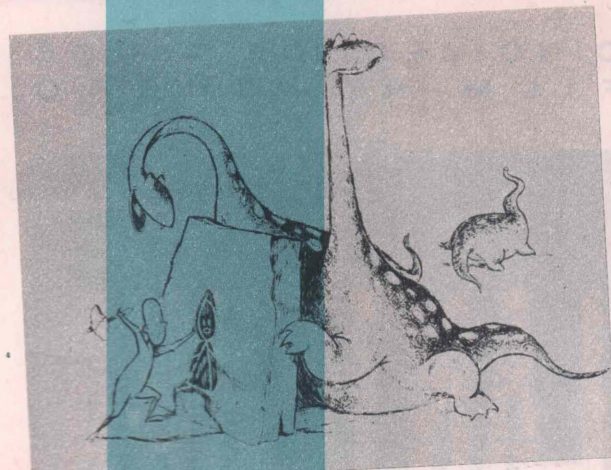
Nu o dată Gopo alunecă cu întregul plan comic al filmelor sale în fantezia grandioasă poetică, în speculația îndrăzneată asupra civilizației omenești și a drumului parcurs de ea. *Scurtă istorie* încerca să-și închipuie cum ar arăta palatele mitice de mărgan din fundul oceanului, plimbându-ni-le clătinate de valuri câteva clipe prin fața ochilor, altă secvență se încumeta să materializeze muzica sferelor, *Șapte arte* evocau universul fără culoare, fără sunet, în perspectiva amorfă a milului primordial, *Homo sapiens* îl pune pe erou în contact cu duhurile plâsmuite de propria sa frică și-l arătau cum dirđie bicisnic atunci când acestea se strîmbă la el. *Alo, Halo!* nu are mai puține asemenea reprezentări magnifice. Din unele de toate felurile, magnetice, electrice, herziene, de telegraf, de radio și de televiziune, din toate mijloacele contemporane de comunicație între oameni, Gopo face un șir încântător de funde și panglici, cu care înfășoară pământul în toate direcțiile. Mirificul reapare iarăși în veșnica sa haină de basm și în același timp cum nu se poate mai modernă. Cu adevărat inspirată și plină de poezie imaginea cheamă în minte versul arghezian: „E-o nuntă-n toată firea, cu vâluri și panglici/Cînd stelele-n obroace, pe bolți, se fac mai mici”.

Farmecul filmelor lui Gopo vine din trecerea aceasta pe nesimțite de la gluma „idioată” la marele zbor al imaginației, la speculația asupra vîrstelor globului și a călătoriilor lui astrale, de la înfiorările cosmice, îndărăt la lumea cotidiană. Într-o asemenea zonă dificilă de întretăiere a planului sublim cu cel facețios pur și simplu, cineastul român izbuteste să se mențină, fără să-și piardă echilibrul, grație unui bonom, încrezător în oameni, deschis deopotrivă avînturilor poetice, construcțiilor grandioase imaginative ca și observației exacte, pătrunzătoare și mucalite. De la gestul lui Iosua, eroul lui Gopo trece cu naturalețe la scheunatul individului călcat pe bătătură în tramvai (scena cînd bolovanul aruncat după soare îi cade pe picior), de la pozele edenice (lectură instructivă în umbra florii simbolice), la un twist îndrăcit, lăsîndu-se gîdilat literalmente de muzică, tăvălindu-se încîntat pe covoare de note ca pe pașiți înflorite, ֆopăind și dîndu-se tumba fericit pe portative ca pe niște salte din material plastic.

Fără să disprețuiască specificul genului, Gopo urmărește, înainte de toate, efecte cinematografice. El își tratează omulețul ca pe o persoană reală și nu-și permite să-l supună la exerciții, pe care nu le-ar putea executa un actor viu. Comicul țîșnește din puterea descriptivă a mișcării (amintiți-vă scara timpului în *Scurtă istorie*, sau priviți cu atenție excelența secvență a conversației la telefon în *Alo, Halo!*) Mac Larren are și el asemenea mișcări cu funcție metaforică în vestita lui poveste a cerții dintre doi vecini. De o deosebită ingeniozitate e la Gopo și punctarea sonoră a gesturilor. Zgomotele sînt atrase și ele în rezumarea expresivă, caricaturală și poetică a universului.

Un spor de invenție nu doar de amănunt, ci și în repertoriul tematic, ar îngădui o desfășurare mai largă de mijloace acestei personalității artistice atît de puternice și încă abia la începutul afirmării ei.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU





Mișu Fotino și Radu Beligan în *Visul unei nopți de iarnă* (regia Jean Georgescu)



O fotografie de lucru de la filmul *O noapte furtunoasă* în regia lui Jean Georgescu.

O problemă deosebit de grea a constituit-o stabilirea criteriului de organizare a materialelor de arhivă. Am făcut unele grupaje de filme. Spre exemplu, am pus alături fragmente din *Lache în harem*, *Gogulică CFR*, *Așa e viața*, *Maiorul Mura*, ele constituind, cred eu, „epoca de bronz” a comediei românești. *Lanternă cu amintiri* încearcă să urmărească de fapt procesul creșterii măiestriei artistice a creatorilor de filme din trecut.

Pe lângă comentariu, am introdus în film o serie de replici, rostite de Radu Beligan, care, adresându-se direct spectatorilor, mă ajută să stabilesc o corespondență mai firească între prezent și trecut, să reamintesc că ne aflăm în fața unor filme vechi, niciunul strălucit, dar majoritatea meritorii, care trebuie să privească cu înțelegere și, uneori, cu îngăduință.



Imagini din comedia *Maiorul Mura* în care apare ca interpret și regizorul Jean Georgescu. În fotografie: Victor Antonescu și George Timică.

De obicei antologiile cinematografice străine sînt realizate de oameni care nu au participat la turnarea filmelor vechi, de unde și posibilitatea de a le privi cu ochi proaspeți, de a selecta materialele cu ușurință. Eu am pornit la lucru cu un handicap, dar și cu un avantaj. Handicapul constă în aceea că trebuie să fiu tot timpul obiectiv, să-mi analizez propriile filme cu ochiul unui critic sever. Avantajul e că, trăind istoria filmului românesc, îi cunosc toate peripețiile, toate frământările, toate realizările și eșecurile.

Lanternă cu amintiri cuprinde fragmente nu numai din filmele artistice, ci și din cele documentare. Imediat după *Războiul Independenței* arăt câteva vederi documentare, un fragment de la 1 Mai 1911 sărbătorit de socialiști în șala „Dacia”, apoi imagini din primul război mondial, cadre din Bucureștii tramvaielor cu cai... Prezintă în continuare fragmente din primul nostru film artistic de după război, turnat la Cluj — *Din groazele lumii*. Principalul rol feminin era interpretat de regretata Lili Poór.

Vor fi interesante aparițiile lui Romald Bulfinski și Maria Ciuculescu în *Manasse*. Cadrele următoare aparțin tot unui film regizat de Jean Mihail — *Lia*, în care alături de actrița germană Lily Flohr apare George Vraca. Prezintă în continuare comedii „epoci de bronz”, comedia lui Stroe și Vasilache *Bing-Bang*, unul din primele filme sonore, în care cei doi populari actori interpretează rolurile unor șomerii, care ajung să câștige la loterie, și apoi, pe asul revistei românești, Constantin Tănase, într-un film intitulat *Visul lui Tănase*.

De la comedie trec la filmul de aventuri, cu *Trenul fantomă*, interpretat de Tony Bulandra, Gh. Storin, Dida Solomon etc. și din nou la comedie cu *Noapte de pomină*, realizată de Ion Saighian după scenariul lui Tudor Mușatescu (cu G. Timică în rolul principal).

După câteva cadre de documentar aparținînd lui Paul Călinescu prezintă fragmente din *O noapte furtunoasă* și *Visul unei nopți de iarnă* și încheie filmul cu imaginea studioului de la Bufta, în plină activitate creatoare.

Sper că *Lanternă cu amintiri*, primul nostru film-antologie, va trezi interesul spectatorilor, și-i va ajuta să-și îmbogățească cunoștințele despre istoria cinematografului românesc.



CĂI NOI SPRE INIMA SPECTATORULUI

ARISTIDE MOLDOVAN

Filmele documentare din ultima vreme produse de Studioul cinematografic „Alexandru Sahia“ pot fi apreciate pentru preocuparea realizatorilor lor de a găsi căi noi spre inima spectatorului, pentru a-l face să înțeleagă mai bine evenimentele și fenomenele din viața noastră multilaterală, să-i evidențieze conținutul nou al muncii și vieții poporului nostru. Aceste filme cu tematică majoră s-au bucurat de aprecierea spectatorilor și datorită modului lor de exprimare artistică.

Filmul regizorului Mirel Ilieșu care ne duce în mijlocul Deltei și ne face să participăm alături de cuceritorii ei — muncitori și ingineri — la munca eroică pentru valorificarea stufului...

sau portretul Eroului Muncii Socialiste Al. Chiru și al brigăzii lui, realizat de Pavel Constantinescu, reușind să exprime prin imagini convingătoare trăsăturile de caracter ale omului nou, să dezvăluie cu ajutorul aparatului de filmat calitățile minunaților noștri contemporani, voința, prietenia, curajul, cinstea lor...

noul film *Mamaia* al regizoarei Nina Behar...

filmele *Unirea face puterea* de Paul Barbăneagră și *Carnetul președintelui* de Al. Sirbu — relatări convingătoare privind realizările colectivizărilor și întărirea economico-organizatorică a gospodăriilor lor...

un alt film al lui Mirel Ilieșu, *Tăbăcarii*, un adevărat poem al noului, înfățișând Combinatul de cauciuc Jilava, în contrast cu tăbăcăriile descrise de Geo Bogza acum 28 de ani...

filmul în fază de finisare al lui Slavomir Popovici, denumit de autor *Idei cinematografice legate de una dintre cele mai mari uzine ale țării* (*Uzina 1 Mai — Ploiești*),

dovedesc că există o mare varietate de căutări artistice în filmul nostru documentar. Toate aceste filme nu au aceeași valoare artistică și diferă ca stil. Dar ele au ceva comun: realizatorii lor tind să păsească șablonul, rutina, canoanele învechite ale filmului documentar. Calitatea lor comună mai constă în claritatea ideilor exprimate în imagini publicistice concrete. De aici și puterea lor generalizatoare.

O bună parte a filmelor documentare realizate la Studioul „Sahia“ (jurnalul, filmul de reportaj, filmul de arhivă, filmele schiță) n-au calitățile mai sus arătate. Ele rămân la faza de a arăta, a documenta și nu reușesc să dea expresie artistică temelor abordate. Diferența dintre a arăta și a exprima constituie în cinematografia documentară diferența dintre filmul documentar și filmul documentar artistic.

Este firesc ca și în cinematografia documentară din țara noastră aceste două categorii să existe, dar să existe nu una în locul celeilalte, ci alături, împreună. Până în prezent avem puține filme documentare artistice. Depinde numai de regizorii noștri ca numărul lor să crească.

Confruntările internaționale din ultimii ani în domeniul filmului documentar au arătat că numai înalta ținută artistică poate să aducă documentarului românesc recunoașterea și prețuirea internațională pe care alte domenii ale artei noastre și le-au cîștigat de mult.

Viața noastră nouă oferă nemărate teme care pot să ducă în continuare la înflorirea filmului documentar. Țara noastră merge atât de repede înainte, cresc oameni noi în număr atât de mare, încît pericolul nu este de a nu găsi noul din viață, ci acela de a rămîne mult în urma vieții. Dacă vom reduce decalajul, vom putea realiza în continuare filme documentare cu un bogat conținut de idei și de înalt nivel artistic, inspirate din viața și realitățile țării noastre, filme care să contribuie la formarea conștiinței socialiste a oamenilor.

GEO BOGZA OPERATOR DE FILM?

Caracterizat în comentariu ca reportaj, documentarul *Tăbăcarii* afirmă în genul amintit o modalitate artistică interesantă și înglobînd multe semnificații.

Între cele trei elemente de expresie ale filmului, imagine, text și muzică, articulate strîns în jurul ideii filmului, se stabilesc raporturi nuanțate, inedite și toamă de aceea foarte pregnante.

Există pe de o parte imaginea — aspecte din combinatul de prelucrat piele Jilava, construcție modernă, automatizată, condusă de oameni specializați. Deci AZI.

Există apoi textul, aparținînd scriitorului Geo Bogza și consemnînd strigătul de revoltă al celui care în 1934 a vizitat împreună cu Jules Perahim infernul lumii tăbăcarilor. Deci IERL.

În sfîrșit, există inefabila muzică de Couperin și Bach, comentatoarea de înaltă ținută artistică a imaginii, a textului. Și toate aceste elemente sînt urmărite printr-un contrapunct inteligent, pasionant. Cineaștii descriu prezentul opunîndu-l trecutului. Procedul, des folosit, este aici departe de orice schematicism sau apropieri forțate. Textul, completat de schițele lui Perahim, dă adîncime prezentului, iar imaginea zilelor noastre subliniază tragismul existenței trecute. Dialogul AZI-IERL crează un puternic mesaj artistic, cuceritor prin naturalitatea și lipsa sa de didacticism.

Filmul este, poate de aceea, unul din cele mai reușite omagii aduse realizărilor din industrie. Afirmînd noua utilitate tehnică, filmul afirmă și noul profil uman al muncitorului socialist.

Cu *Tăbăcarii*, regizorul Mirel Ilieșu conturează noi latitudini ale personalității sale artistice. Filmul este concentrat și sugestiv, iar procedul paralelismului îi crează valențe în plus.

Imaginea confirmă talentul operatorului Sergiu Huzum. Deci, nu cred că este o metaforă, dacă alăturăm documentarul *Tăbăcarii* ciclului de „Laude“ închinat vieții noastre noi.

ANTOANETA TĂNĂȘESCU



CRONICA

OMUL MERGE DUPĂ SOARE

Filmul e un poem subtil închinat soarelui, o invocare patetică a luminii. Izvor de energii primordiale, soarele era cîntat într-o inscripție din mormîntul unui faraon egiptean în versuri de o prospețime rară:

*Prin puterea trupului tău, pe tine însuși te-ai zidit
Și singur al tău trup l-ai plămădit,
Căci nu-i părinte să-ți fi zămislit chipul,
Nu-i pîntece de mamă să-ți fi purtat făptura,
Nu-i loc de unde să fi apărut.
Cînd discul tău strălumina fără de seamăn,
Au prins și oamenii să vadă
Cînd ochiul tău cel drept vărsa scînteii întîia oară
Iar ochiul tău cel stîng a izgonit bezna nopții afară...*

Mihail Kalik a imaginat povestea de o netăgăduită simplitate a copilului tulburat de miracolele cotidiene, pornit să afe, situat într-un spațiu concret, mărșălușul astru. El ar dori să se întoarcă pe alt drum decît cel pe care a pornit, dovedindu-și sieși că pămîntul e într-adevăr rotund, o gigantică minge. Visul lui este stăruitor imaginat și — pornit în aventura de o zi —, copilul străbate orașul, întilnește oameni deosebiți, peisaje deosebite. În tonul filmului, de un humor învăluitor, se strecoară adesea vibrații dramatice. Micul erou are o comoară: citeva cioburi de sticlă colorate prin care soarele poate să pară verde, copacii albaștri și apa fîntînii aurie.

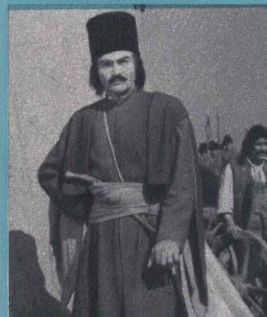
Cu cutezanța nobilă a corăbiilor magellanice, gîndurile celui pornit să afe soarele prefac micul parc într-o pădure, o stradă pare o țară, un cartier pare un continent. Pentru că drumul e, desigur, lung iar copilul nu știe să aștepte. Un puști cu cercul (um-



Nica Krimniș, interpretul principal al filmului Omul merge după soare.

TUDOR

SCENARIUL: MIHNEA GHEORGHIU. REGIA: LUCIAN BRATU.
IMAGINEA: COSTACHE CIUBOTARU. DECORURILE: ARHITECII
NICOLAE TEODORU ȘI FILIP DUMITRU. MUZICA: GHEORGHE DUMITRESCU. ÎN
ROLURILE PRINCIPALE: EMANoil PETRUȘ, GEORGE VRACA, LICA GHEORGHIU, ALE-
XANDRU GIUGARU, GEO BARTON, TOMA DIMITRIU, FORY ETERLE, OLGA TUDORACHE, LU-
MINIȚA IACOBESCU, AMZA PELLEA, ION BESSOIU, ERNEST MAFTEI, ION DICHISEANU, PETRE GHEORGHIU.



— „De-aș putea pătrunde marea
tăină a drumului noroadelor...
Oare cum se făurește istoria?”

bră a roții și deci a soarelui) străbate orașul potopit de explozii vegetale de lumină. Fiecare episod e construit astfel încât itinerariul are o precizie simbolică, refăcând ceva din multitudinea aspectelor vieții. E întâlnit un șofer care a străbătut mai mulți kilometri decât dacă ar fi înconjurat de trei ori ecuatorul. Copilul întâlnește un camion cu pepeni ucrainieni, peste care tronează un puști venit de la țară. Amândoi urmăresc apoi uimitoarele evoluții ale unui motociclist la „zidul morții”. Într-un parc eroul zărește o floare minunată, floarea soarelui, și devine martorul unei drame: un personaj bizar, probabil administratorul parcului, sugrumă gingașa floare. Ieșit în stradă, după ce l-a udat cu furtunul cu apă pe vinovat, puștiul întâlnește un cortegiu funerar. Asemenea va-poarelor din porturi, toate mașinile aflate în jur omagiază amintirea defunctului șofer de taximetru cu claxonări repetate. Fiindcă cel plecat dintre vii a fost șofer.

Mai târziu, copilul își închipuie în vis funeraliile florii soarelui. Secvența este excepțională. Pe un catafalc, strivită, fără culoare, floarea soarelui înaintea, în tăcere, urmată de copil și de o fată. (Frumoasa Larisa Lujina).

Exceptând unele momente care dăunează echilibrului filmului, preferate mai mult pentru ineditul lor decât pentru ideea urmărită (vezi dansul pe stadionul gol, al fetelor în negru), *Omul merge după soare* se impune ca o adevărată creație poetică. Atunci când nu urmărește cu ostentație efecte plastice, Kalik realizează scene de tulburător lirism, construind cu mijloacele filmului metafore durabile, credibile.

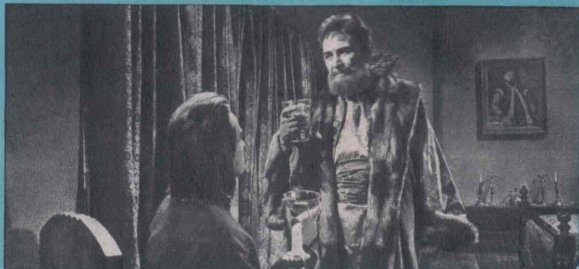
Oamenii noi au o sete mereu mai arzătoare de a cunoaște, de a se desăvârși. Ideea finală a filmului demonstrează această căutare perpetuă. Comunismul e adevărata vîrstă solară a omenirii. Lauda soarelui e lauda elementelor vitale, a muncii descătășate și a iubirii.

Scenariul, (Valeriu Hagiu și Mihail Kalik) imaginea (V. Derbenev) de o autentică frumusețe, muzica (Tareverdiev) și uimitoarea apariție pe peliculă a micului Nica Krimnius în rolul principal, asigură filmului caldă adeziune a spectatorului.

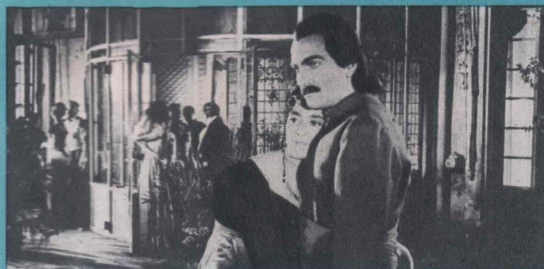
GHEORGHE TOMOZEI



Cadre din filmul *Omul merge după soare*



1815. Tudor acceptă propunerea Marelui ban Brîncoveanu de a pleca la Viena — unde urma să aibă loc Congresul Sfintei Aliațe — pentru a obține sprijinul Rusiei în lupta de eliberare a Țării Românești de sub jugul otoman.



Îndeplinindu-și misiunea, Tudor nu se va lăsa furat de mirajul unei existențe strălucitoare, dar inutile, cu care îl ispitește Aristița Glogoveanu.

REBELUL

Conformismul britanic nu e o temă dintre cele mai noi. De la „Pygmalion” la „Scandaloasa legătură” satira a vizat, cu precizie, acest mecanism sclerozant al vieții private și sociale. Curînd însă nonconformismul avea să devină o modă; cei care îl profesau prin saloane instaurau un nou cod de conveniențe, tot atât de alinate sistemului de ipocrizii al burgheziei ca și cele zgomotos — dar ineficient — incriminate.

„Rebelul” — eroul comediei engleze cu același nume — e un ampoliat cu veleități de pictor modernist, pe care tirania pălărilor melon și a umbrălelor perfect disciplinate în câmpiile de cifre, nu-l deranjează decât din punct de vedere „estetic”, revolta sa fiind mai ales de ordinul armoniilor formale.

Tony Hancock nu poate fi luat în serios pentru ieșirea sa „furioasă” împotriva cenușului mod de existență al funcționarului englez, întrucît ea nu are nimic comun cu atitudinea protestatară curajoasă a unui cetățean ce s-ar ridica împotriva bolii congenitale a sistemului capitalist. Cînd eroul aruncă ostentativ în mare vestigiile birocrației din „City”, însemnele aristocrației funcționărești (umbrela și melonul), el își îmbracă pe loc o altă haină: vestonul burgheziei „artistice” existențialiste din cartierul snobilor și al boemei pariziene parazitare, la fel de închisată în rigorile ei „anticonvenționale” ca și casta din care evadează londonezul. Impostor și escroc în artă, cu principii împrumutate, care nici măcar nu mai pot provoca senzație, pentru că reprezintă un manifest al decadentismului deja legiferat, netaletatul pictor amator se va impune curînd protipendadei



Hancock e racolat de existențialiști

ignorante din Saint-Germain des Prés. Petrecerea existențialiștilor, foarte spiritual paradiată pe ecran, denunță agresivitatea noii „ordini” pe care ar vrea s-o statornicească — în viață ca și în artă — anarhiștii existențialiști. Fostul funcționar povestește adunării ridicole și uimite despre monotonia vieții căreia i s-a sustras. Dar ce poate fi mai exasperant de monoton decât aceste fețe bizare, clovnesc vopsite, multiplicat în zeci de exemplare: femeii fără expresie, cu plele lungi și buze violacee, ochi încercănați, sau bărbați cu barbișoane solemne și maiouri îndoliate, arborînd extravaganta dar plicticoasă uniformă a existențialiștilor. Satira e precisă și cuprinzătoare. Ironizînd aberațiile formaliştilor, aiurelile abstracționiste de genul picturii în „acțiune” (explozie de culori întinse pe pînză cu bicicleta ori azvîrlite de la distanță) pretins novatoare, care nu fac,

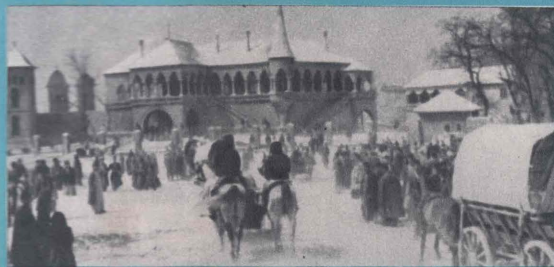
în fond, decât să repete clișee ale artei burgheze de la începutul secolului, Rebelul denunță esența lor nocivă. Departate de a fi o gratuită, inofensivă manifestare a așa zisei libertăți de expresie artistică în societatea decadentă contemporană, această tendință apare profund periculoasă. Cineaștii ne conving că ea poate zăpăci nu numai publicul sănătos, ci chiar și pe creatorul talentat care își caută încă drumul, asemenea prietenului lui Hancock.

Noroc că pînă la urmă bunul simț al iubitorului de artă (ce păcat că acest public e reprezentat în comedia engleză tot printr-o protipendadă snoabă, doar ceva mai conservatoare) și talentul autentic sînt capabile să învingă impostura. În acest caz, deznodămîntul fericit nu mai reprezintă o convenție a filmului comercial, ci o expresie a unei realități curente.

ALICE MĂNOIU



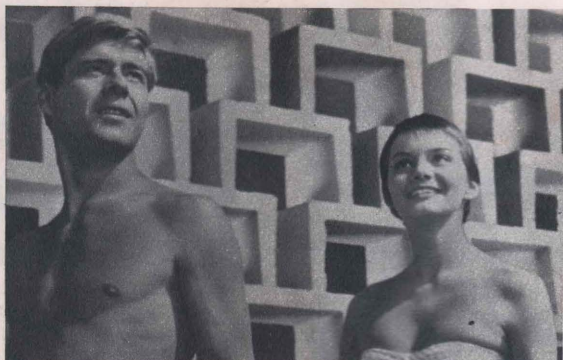
București, 1821. Domnitorul fanariot Alexandru Șuțu moare otrăvit de propriul său medic, eteristul Cristarist, dar soția sa îi va ascunde cadavrul, așteptînd firman de la Poartă pentru fiul său Nicolae.



Poporul freamătă de nemulțumire. Socotînd că a sosit ceasul declanșării răscoalei, Tudor vine conspirativ la București, travestit în negustor, pentru a se înfelege cu căpetenia eteristă Iordache Olimpiotul.

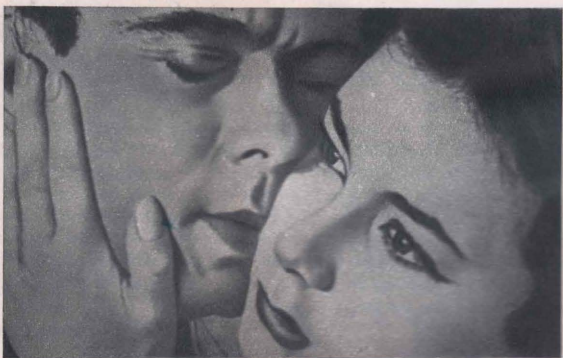
EROS

și filmul



Cadru din filmul *Soare și umbră* realizat de tânărul regizor bulgar Rangel Vilceanov.

Alexei Batalov și Tatiana Lavrova în *Nouă zile dintr-un an*



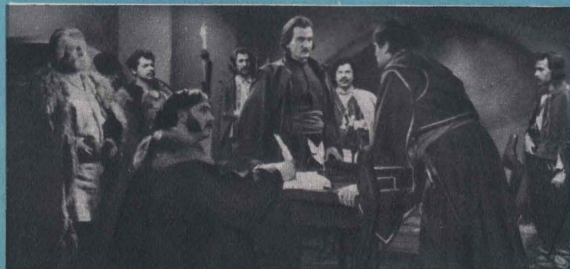
Dacă cineva și-ar propune să facă un raid-anchetă prin sălile de proiecție din metropolele occidentale și ar viziona producția cinematografică din ultima vreme, ar rămâne surprins de rolul covârșitor pe care cineaștii apuseni îl acordă, în realizările lor, elementului erotic.

Fenomen cu răsunet general în artă, „erotismul” îmbracă aspecte diferite, proprii fiecărei forme de exprimare artistică. Filmul, privit prin prisma producției comerciale din occident, e departe la ora actuală de a răspunde cerințelor unei opere de artă. El păstrează încă, în cele mai multe cazuri, stigmatele indecente și odioase ale sexualității, sadismului și crimei.

Creatorii originali care reușesc să înfrângă cu îndrăzneală interesele comerciale ale caselor producătoare, inerția și conformismul, ipocrizia cenzurii capitaliste, exprimând prin imagini artistice demascatoare racilele societății burgheze, au de întâmpinat dificultăți imense: filmele le sint interzise cu vehemență pentru că ele exprimă o realitate dramatică. Asemenea realizări semnificative — cum ar fi *Rocco și frații săi* (regia Luchino Visconti), *Aventura* (Michelangelo Antonioni), *Boceaccio '70* (Fellini, Visconti, de Sica, Monicelli), *Îngerii noi* (Ugo Gregoretti), pentru a cita numai câteva exemple din neorealismul italian (curent în genere cunoscut publicului din țara noastră) oglindesc critic atmosfera vicioasă și dezordinea erotică a lumii capitaliste, proiectată pe fundalul unei ascuțite critici sociale.

Cît de grăitoare pentru dezagregarea morală a societății burgheze este starea de spirit comună atîtor tineri vorbind graiuri diferite, dar apropiați unii de alții prin protestul lor plin de furie și zgomot față de rînduicliile unei lumi nedrepte, în care singurătatea morală, erotismul tulbure și violența par absurde, dar nu lipsite de un anume patetism.

Îată-l pe Jimmy Porter din *Privește înapoi cu mînie* (regia Tony Richardson), exponentul „tinerilor mînioși” din Anglia — „angry young men” — care încearcă să-și verse, în sunetele stridente și sfișietoare ale trompetei, toată tristețea amară, tot complexul de culpabilitate al unui om care, deși urăște conformismul și încearcă să calce în picioare „bunele



Comandamentul răscoalei se orînduiește la Tismana.



— „Veniți, fraților, cu toți, cu coase, cu topoare, cu furci, care cu ce aveți și cu ce puteți, să aducem dreptatea pe pămînt.”

moravuri" nu-și canalizează eficient revolta. Plin de frenezie și disperare — tipice grupului de tineri „beatniks“ americani — e subiectul filmului *Umbre* al lui John Cassavetes, în care regizorul independent descrie cu emoție dragostea nefericită dintre un alb și o negresă, biete personaje în căutarea unui liman de salvare și liniște.

Există, fără îndoială, o intrudire ascunsă între asemenea creații și filmul lui Jean Luc Godard, de pildă, *Pină la ultima suflare*, expresie a „noului val“ francez, care — cu toate scăderile — înscrie pe peliculă aceeași tragedie a tinerilor moderni din societatea capitalistă, indiferent că se numesc „blousons noirs“ și „tricheurs“ în Franța ori „giovani arrabbiati“ în Italia. Furia lor e impregnată de dorința unei prefaceri sociale, de aspirația către o lume mai dreaptă. E neîndoișos însă că astfel de filme nu ne dau decât o imagine parțială a realității sociale și psihologice din țările respective.

Cu toate calitățile lor, chiar din filmele amintite se desprinde însă o anumită ariditate, sentimentul de dezolare și înfringere a individului. Asistăm astfel la o prezentare sinceră, lucidă dar sterilă a „eroilor“ în căutare disperată după un erotism fără dragoste, ca personajele lui Antonioni din *Aventura* sau *Eclipsa* (analize subtile ale moravurilor decadente ale aristocrației și înaltei burghezii italiene). Ruptura dintre biologic și psihologic apare astfel evidentă, cu consecințe nebănuite de grave nu numai pentru indivizii respectivi, ci și pentru întreg grupul social din care fac parte. Niciieri în cinematografia occidentală acest aspect nu apare însă mai dramatic exprimat decât în *Rocco și frații săi*, această tragedie de tip clasic, atât de complexă, de bogată în semnificații psihologice și sociale. Relațiile afectiv-erotice în cadrul terțetului Rocco-Nadia-Simone sînt analizate cu forță și rafinament artistic, fiind împinse pe nesimțite pînă la paroxism și crimă de furia oarbă a instinctului primitiv și a geloziei.

Decalajul dintre psihic și fizic, neliniștea și dezordinea ivite pe planul sentimental-erotic, reprezintă o lume care s-a trădat pe sine, desfigurată de sofisme, mode, conformisme.

Unde e dragostea în acest itinerar prin cinematografia occidentală? Erotismul a ucis afecțiunea, devenind un joc steril, supus permanent schimbării și căzînd repede în apatie și negativism, întrucît e lipsit de suportul stimulentei imaginativ și moral.

Dar dragostea nu înseamnă pustuirea sentimentului, ci dimpotrivă regenerarea lui continuă sub focul rațiunii, al nevoii de dăruire și depășire fără răgaz. Ne-au convins de acest fapt Gusev și Liolia din *Nouă zile dintr-un an*, prin atitudinea lor senină în fața vieții și a morții, prin eroismul lor cotidian, prin micile adevăruri ale existenței de fiecare zi la care reflectează Liolia, în vesnicul ei monolog interior. Ne-au convins Svetlana și Igor din *Casa de la răseruce*, eroii din *Cînd copacii erau mari* ca și personajele din *Zboară cocorii* și *Balada soldatului* — aceste poeme ale fidelității omenești. Și chiar unele din operele impregnate de noblețe, umanism, datorate unor cinești apuseni, cum ar fi *De doi bani speranță*, *Fata în negru*, *În pragul vieții* și altele.



Monica Vitti în filmul *Aventura* de Michelangelo Antonioni



Annie Girardot în *Rocco și frații săi* de Luchino Visconti

Tînărul regizor bulgar Rangel Velcheanov, folosind resurse relativ modeste, a adus în izbutita sa realizare *Soare și umbră* elementul nou, specific eticii înaintate, ce stabilește o unitate organică și un echilibru armonios între simțuri și sentimente, prezentînd cu îndrăzneală și uneori cu virtuozitate forța și frumusețea ca expresie a darurilor corpului omeneșc.

Refuzînd artificiile, imitațiile, stereotipiile, creatorii unor astfel de filme crează o lume a optimismului și speranței și reușita lor îmbracă aspectul unui triumf vital, cînd dragostea declanșează unele din resursele cele mai însemnate ale omului: capacitatea de a iubi, entuziasmul și pasiunea pentru ideile și faptele mari, pornirile generoase și îndrăznețe.

M. PĂDURELEANU



După ce a zdrobit trupele trimise de boierii țării, oastea izbăvirii trece Oltul, continuîndu-și marșul spre București.



Infricoșat, Brîncoveanu o trimite pe Aristița la Tudor, sperînd că ea va putea să-l abată din cale.



George Vraca în rolul banului Brincoveanu din filmul Tudor

GEORGE VRACA ACTOR DE FILM

— Am căutat pe artistul poporului George Vraca acolo unde își petrece cea mai mare parte a zilei — la Teatrul Nottara. „Acum e pe scenă, mi s-a spus, îl găsiți liber pe la ora prânzului.“ Știam că maestrul repetă în piesa Richard al III-lea de Shakespeare rolul titular. M-am reîntors în teatru la ora două. Într-adevăr, actorul Vraca terminase munca; directorul însă abia o începuse. Primit cu amabilitate, am intrat direct în subiect.

— V-am ruga, maestre, să dezvăluți cititorilor revistei „Cinema“ o latură mai puțin cunoscută a creației dumneavoastră, cea care se referă la film.

— Cu alte cuvinte, o trecere în revistă a rolurilor jucate de mine de-a lungul anilor în filme?

— Nu numai atât. Am dori să ascultăm și opinia actorului cu o bogată experiență, care sinteți dumneavoastră, în ceea ce privește epoca de pionierat a cinematografului românesc.

— Privită cu ochii omului care trăiește în România contemporană, cinematografia noastră de dinainte de 23 August pare mai degrabă o

aventură donchișotească. O mină de tineri români finanțați, cu zimbete sceptice, de capitaliști indiferenți se avintau să pună bazele unei cinematografii naționale. Cu o tehnică rudimentară, cu mijloace financiare iluzorii, hruiați de sarabanda filmelor hollywoodiene de serie, acești pionieri ai peliculei românești au creat câteva filme dintre care unele se mai păstrează și astăzi cu valoare de document. Desigur, în acele condiții vitrege era fatal ca avintul acestor entuziaști să fie discontinuu iar visurile lor generoase să moară adesea prin neputința realizării.

— Când ați filmat pentru prima oară?

— În 1925 am interpretat rolul principal în filmul *Datorie și sacrificiu*, regizat de Ion Șahighian. Apoi, în 1927, jucam sub regia lui Jean Mihail în *Lis*, iar în 1929 lucram, din nou cu Ion Șahighian, la turnarea filmului *Se aprind făclile*, peliculă pătrunsă de un oarecare fier cinematografic, cu toată înclinația scenariului spre melodramă. Aduag *Televiziune* (1931),

realizat de regizorul Shirleg în studiourile Paramount-Paris.

— Vă simțiți legat sufletește în mod deosebit de unul din rolurile jucate în aceste producții?

— Îmi cereți un lucru greu. Amintirile nu se pot șterge cu una cu două. Oricât praf s-ar așeza peste aceste pelicule, oricât de desuete par ele azi, totuși noi, cei care — într-un fel sau altul — am contribuit la realizarea lor, ni le amintim cu oarecare nostalgie. De pildă, nu pot uita momentul debutului într-o artă nouă (cu filmul *Datorie și sacrificiu*); după cum nu pot trece fără a privi înapoi pe lângă *Se aprind făclile*. Și nu pot lăsa de o parte nici oamenii cu care am lucrat atunci. Sub îndrumarea unuia dintre ei, Ion Șahighian, repet astăzi în „Richard al III-lea.

— Și pentru că am început cu o privire de ansamblu asupra trecutului cinematografului românesc, care 'oste' imaginea dumneavoastră asupra prezentului acestei arte în țara noastră?

— După Eliberare se poate vorbi de o cinematografie românească, în înțelesul modern al



Haiducița Tincuța iubește în taină.



— Tudor: „— Ce să fac eu în cosciugul ăsta? Lăsați-mă mai bine să merg la treburile mele!“



Valeriu Valentinianu și George Vraca în *Viața învinge*



George Vraca și Tudorel Popa în *Neпоții gornistului*

cuvântului. O hază tehnică meru în perfecționare, condiții de lucru care — dacă ne gândim la posibilitățile actuale ale studioului de la Buftea — permit o producție din ce în ce mai sporită, iată principala trăsătură care a transformat cinematografia românească în industrie.

— După o întrerupere îndelungată ați revenit la film în 1950?

— Da, cam la 20 de ani de la ultimul rol jucat înainte de război am reapărut pe ecrane cu *Viața învinge*, unul dintre filmele epocii de început a cinematografului românesc contemporan (de unde și limitele sale artistice). Trei ani mai târziu am jucat în *Neпоții gornistului*.

— Fiecare actor are roluri în care consideră că s-a realizat în cea mai mare măsură. Ați jucat și în film un astfel de rol?

— Da, pe cel al banului Brîncoveanu, rol îndelung lucrat (pe parcursul unei întinse perioade de filmare din anul 1962) în filmul nostru de epocă *Tudor*. Cu toată experiența pe care mi-au

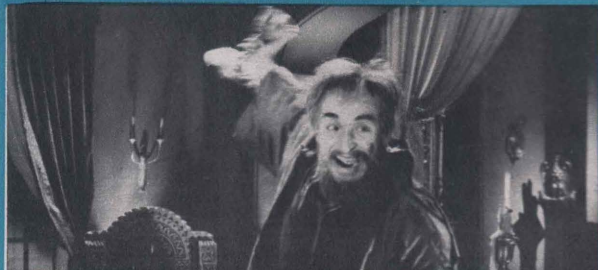
dă-o rolurile interpretate în teatrul istoric, personajul Brîncoveanu mi-a pus complexe probleme de creație pe care am căutat să le rezolv, cu concursul regizorului Lucian Bratu, în cel mai adecvat mod. Sint nerăbdător să aflu opinia publicului, care este pentru mine atit în teatru cât și în film judecătorul suprem, asupra rolului pe care îl interpretez în *Tudor*.

— Vă solicităm părerea asupra specificului artei actorului de film, și mai precis, asupra deosebirii care există între interpretul de pe scenă și cel de pe ecran.

— Se vorbește mult în ultimul timp despre specificul artei actorului de film. Fără îndoială că între arta actorului de teatru și a celui de film există mari deosebiri. Oricît de puternică ar fi tendința teatrului modern de a elibera jocul actorului de convențional și de a-i impune o linie sobră, cerebrală, interiorizată — ea nu va putea frînge niciodată granița pe care o pune scena între actor și ultimul spectator din sală. Un actor de teatru scos din limita scenei,

adus (fără o pregătire specială — și aici văd eu rolul regizorului de film) în fața aparatului de filmat, devine artificial, nu reușește să dea impresia de autentic, de viață. Pentru că filmul este altceva. Este o artă pe care mișcarea universală a aparatului o eliberează de convenție. În locul tehnicii scenei (dicție, mimică, gest), pe prim plan trece arta sugestiei, trăirea nemijlocită a sentimentelor „așa, ca în viața de toate zilele”. O artă interpretativă în care armonia ansamblului se recompune la montaj din „bucățele” filmate „anapoda” (din punctul de vedere al logicii artistice a personajului) cere din partea actorului de film o extraordinară memorie și mobilitate artistică, o capacitate deosebită de a intra în orice moment în cele mai diferite situații, de a pătrunde toate laturile sufletului personajului interpretat. O artă foarte grea, care obligă actorul la dăruire totală, aducînd însă o mare satisfacție atit spectatorilor cit și interpreților.

AL. R.



Pentru Brîncoveanu nu mai există decît o singură leșire: să cheme armatele turcești.



— „Scurtă o să vă fie sărbătoarea, boieri dumneavoastră! Căci ne vom întoarce. Ne vom întoarce ca frunza și ca iarba primăverii!”

ROLUL MEU PREFERAT

Care din rolurile jucate de dumneavoastră v-au interesat cel mai mult?

Iubesc din tot sufletul cinematografia și sînt bucuroasă că am avut prilejul să joc pînă acum în cinci filme: ERUPȚIA, AVALANȘA, SOLDAȚI FĂRĂ UNIFORMĂ, LUPENI 29 și TUDOR VLADIMIRESCU. M-am străduit la fiecare să „între în rol”, potrivit specificului și caracteristicilor sale și socotesc că primele trei filme au constituit doar debutul meu pe ecran.

Întîlnirea cu rolul cel mai important e aceea prilejuită de filmul LUPENI. Această operă cinematografică de mare amploare și-a propus să redea pe ecran eroica luptă a unuia dintre detașamentele de frunte ale clasei

Lica Gheorghiu

noastre muncitoare — minerii. Prin semnificația socială a temei, prin complexitatea problemelor puse, sarcina realizării artistice a filmului LUPENI necesita un efort deosebit, implica o mare răspundere. De unde și emoția mea cînd regizorul Mircea Drăgan mi-a propus rolul Ioanei. Personajul trebuia să ilustreze viața unei femei simple, care se transformă și se îmbogățește sufletește printre minerii dîrji ai Văii Jiului. Ioana, al cărei prototip trăiește și azi la Lupeni, dornică să-și întemeieze un cămin și să-și facă un rost alături de tînărul miner pe care îl iubește; se mărită cu el și vine în Valea Jiului. Vieții de mizerie pe care o cunoaște-o la ea în sat îi urmează viața aspră, grea și plină de primejdii a minerilor, așa cum era ea pe acele vremuri. Soțul Ioanei moare într-o catastrofă, datorită condițiilor inumane de lucru. De acum încolo Ioana va trebui să muncească din greu în mină ca să-și cîștige pîinea necesară ei și copilului. Sînt suferințe care lasă urme adînci nu numai pe față dar și în sufletul ei.

Ea-și regăsește fericirea alături de un muncitor, un revoluționar cu suflet mare, Petre Letean. Prin el începe să cunoască lupta plină de dăruire de sine a comuniștilor, a muncitorilor revoluționari. Dar încă o dată soarta o lovește nemilos.

În eroica grevă din vara anului 1929, ale cărei imagini impresionante constituie după mine o mare reușită a filmului, Letean este împușcat.

Dar, cu tot deznodămîntul tragic, sfîrșitul filmului este pătruns de un optimism viguros. Sîngele luptătorilor de la Lupeni nu s-a vărsat în zadar. Ioanei îi este dat să trăiască triumful cauzei pentru care a căzut soțul ei, să vadă Valea Jiului transformîndu-se dintr-o Vale a plîngerii într-o Vale a bucuriei.

Pentru mine este o mare satisfacție de a fi avut prilejul să dau viață personajului Ioanei.





Chipul ei moral mi-a inspirat pasiune pentru a-l întruchipa, căutînd să mă identific cît mai mult cu rolul. Un mare stimulent a fost pentru mine modul remarcabil de interpretare al valoroșilor noștri actori: Ștefan Ciubotărașu, Colea Răutu, Gheorghe Calboreanu și ceilalți. Toți realizează creații minunate pe care, sînt sigură, spectatorii le vor aprecia.

Vreau să subliniez de asemenea faptul că întreaga echipă de actori s-a încadrat în spiritul general al scenariului, imprimat de regizorul Mircea Drăgan, căruia îi sînt caracteristice o concepție clară, un mod organizat de lucru, o îndrumare precisă a actorului spre un stil de joc sobru și firesc. Merită relevată de asemenea munca pasionată a operatorului șef al filmului — Aurel Samson. De asemenea aș vrea să menționez masa de actori anonimi — mineri din Valea Jiului, care s-au încadrat cu entuziasm în munca colectivului nostru, dînd filmului o puternică amprentă de autenticitate.

Acum, după o muncă intensă, urmăresc cu emoție, alături de colegii mei, reacția spectatorilor. Publicul va judeca dacă și în ce măsură noi am știut să dăm acestei teme minunate reflectarea artistică pe care o merită.

În filmul TUDOR VLADIMIRESCU am fost distribuită într-un rol cu totul diferit: al Aristiței Glogoveanu, femeie instruită și sensibilă, dar plină de contradicții. Ea înțelege forța personalității lui Tudor și superioritatea lui morală asupra tuturor celor din jur. Dar, Aristița nu-și poate birui prejudecățile și nu este în stare să se smulgă din mediul căruia îi aparține. Se înțelege că aici stilul interpretării a fost altul, legat de caracterul specific al personajului.

Ce filme străine v-au reținut atenția în ultimul timp?

Printre filmele străine aș remarca, printre altele, deși nu toate aceste filme au merite egale: NOUĂ ZILE DINTR-UN AN, COPI-LĂRIA LUI IVAN, DIVORȚ ITALIAN, ABSENȚĂ ÎNDELUNGATĂ, DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE, BĂTRÎNUL ȘI MAREA și altele.

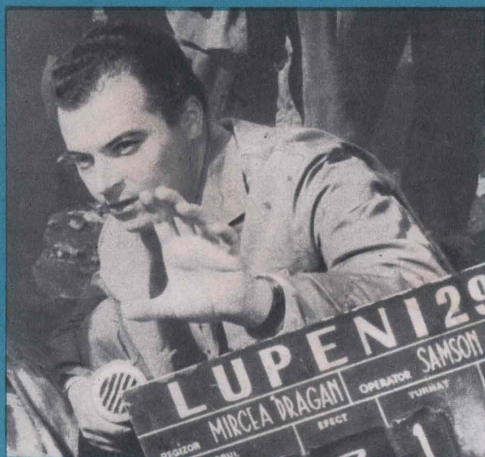
La Festivalul de la Cannes 1962 am văzut numeroși interpreți buni, stăpîni pe toate tainele meseriei. Amintesc dintre aceștia pe Sophia Loren, Mel Ferrer, Charles Boyer, Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Lev Niculin.

Ce proiecte de viitor aveți?

Nouă, lucrătorilor cinematografului românesc, ne revine sarcina de onoare de a oglindi pe ecran marile prefaceri din țara noastră, chipul omului nou, constructor însuflețit al socialismului.

Dorința mea este de a interpreta și în viitor roluri în filme cu o tematică și un conținut bogat în idei.

(Reprodus din „Contemporanul” nr. 853/1963)



CUM IMI LUCREZ FILMELE



MIRCEA DRĂGAN

S-a născut la 3 octombrie 1932, la Gura Ocniței, lângă Tîrgoviște. Urmează cursurile liceului „Sfîntul Sava” din București. În 1951 intră la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale”, clasa de regie. Termină studiile în 1955, an cînd realizează și filmul de diplomă în vreme de război, după nuvela lui I.L. Caragiale. Înainte de a se afirma ca regizor, Mircea Drăgan s-a făcut cunoscut ca ziarist. În ultimii doi ani de facultate a lucrat ca redactor la revista „Contemporanul”, la rubrica de film. Lucrează apoi în cadrul studioului „București”, unde realizează în 1957 primul film de lung metraj, *Dincolo de brazi*, a cărui regie o semnează împreună cu Mihai Iacob. În anul 1960 este regizorul filmului *Setea*, ecranizare după romanul cu același nume al lui Titus Popovici. Cu acest film, Mircea Drăgan cucerește Medalia de argint la Festivalul internațional de la Moscova din 1961. În 1962 realizează ampla evocare cinematografică *Lupeni 29*. În prezent Mircea Drăgan pregătește filmările pentru *Neamul Șoimăreștilor*, ecranizare a cunoscutului roman istoric al lui Mihail Sadoveanu.

1. Ce ne puteți spune despre filmul pe care îl pregățiți?
2. Cum vă lucrați filmele? Colaborați cu scriitorii sau sînteți autor? Cum alegeți actorii? (Folosiți neprofesioniști?) Metoda de lucru cu actorii și colaboratorii. Cum pregătiți structura (forma) plastică a filmului? (Faceți schițe personal sau cu ajutorul unui pictor?)
3. Cum priviți raporturile cu publicul (raportul operă de artă — spectator)? Despre succes, gust artistic, educație estetică etc.

Publicăm alături răspunsurile.

Doresc de multă vreme să realizez un film după cunoscutul roman al lui Mihail Sadoveanu, *Neamul Șoimăreștilor*. Îndrăgostit de personajele, acțiunea și de parfumul romantic al cărții încă de pe băncile școlii, aș vrea să fac un film la înălțimea aprecierii de care se bucură în sînul poporului nostru opera marelui Sadoveanu. Va fi o montare de mare anvergură, un film dinamic, spectaculos, care, bucurîndu-se de privilegiul de a fi turnat color și în cinemascop, va fixa pe peliculă bogăția poetică a peisajului moldovenesc. Deși construit după legile filmului romantic de aventuri, *Neamul Șoimăreștilor* va releva, la fel ca și romanul, un puternic și semnificativ conflict social.

Cred că relația scriitor-regizor este coordonată principală și hotărîtoare pentru reușita unui film. Am ajuns la concluzia, în ce mă privește, că cele mai bune rezultate le-am obținut în cazul colaborării efective cu scriitorul. Munca mea de coautor la scenariul *LUPENI*, alături de scriitorii Nicolae Ție și Eugen Mandric s-a concretizat în primul rînd prin obținerea unității perfecte de viziune asupra viitorului film, ajungîndu-se pînă acolo încît fiecare dintre noi știam cu precizie încă înainte de a scrie primul rînd al scenariului care vor fi locurile de filmare, cunoșteam majoritatea interpretilor, cum vor arăta decorurile, care va fi ritmul general și ritmul fiecărei părți a filmului etc.

Asta nu înseamnă că alte forme de colaborare nu sînt bune. Am avut relații de colaborare excepționale cu Titus Popovici la realizarea scenariului și a filmului *Setea*, sau cu Alexandru Struțeanu și Constantin Mitru la munca pentru ecranizarea romanului *Neamul Șoimăreștilor*, fără a fi coautor. Principalul rămîne — și într-un caz și în altul — colaborarea, înțelegerea, acordarea viziunii asupra filmului a scriitorului și regizorului.

Problemele distribuției în general sînt numeroase și foarte grele. De cele mai multe ori eu încep realizarea filmului cu distribuția. Adică înainte de a începe efectiv lucrul la scenariu sau la scenariul

regizoral, mă gândesc la interpreții care vor da viață pe ecran personajelor care evoluează în film. Această în primul rând pentru că nu are rost să concepi un personaj, să-l construiești în minte și să te trezești mai târziu, în pragul realizării, că nu găsești un actor care să-i semene și să-l faci viabil. În al doilea rând, pentru că, știind actorii care vor juca, cunoscându-le însușirile fizice și psihice, gradul de sensibilitate și puterea de atracție asupra publicului, poți aduce personajul mai aproape de interpret cu scopul final de a transmite cât mai emoționant și mai vibrant ideea propusă. Folosesc și profesioniști și neprofesioniști. Dacă nu au mai jucat până atunci în film, și actorii și neprofesioniștii trebuie să parcurgă cam același drum spre rol, bineînțeles pornind de la starturi diferite. Actorul trebuie să se debaraseze de convenționalismul teatral pentru a ajunge la simplitate, iar interpretul neprofesionist trebuie să câștige acele elemente care să-l ducă de la simplism, de la comportarea naturalistă la simplitatea artistică, adică în același punct pretins cu atita exigență de arta cinematografică.

În ceea ce privește munca cu actorii, caut să fac cât mai multe repetiții. Înainte de aceasta, mai ales celor care au roluri de întindere, le creez un bagaj de cunoștințe necesar muncii la repetiții și la filmare. Astfel, în afara lecturii scenariilor, cărților și documentelor, organizez scurte călătorii de documentare și discuții la locurile de filmare și la acelea care au contingentă cu faptele și ideile cuprinse în scenariu. Atât pe actori cât și pe ceilalți colaboratori principali îi consider coautori ai filmului și în consecință ei participă la toate etapele de pregătire și de realizare — de la repetiții până la vizionarea și discutarea materialului, de la filmare până la montaj și sonorizare.

Cadrul cinematografic este principalul intermediu între cineast și spectator, mijlocul de expresie cel mai important al filmului și de aceea trebuie să i se acorde o atenție deosebită pe tot parcursul filmării. Dar regizorul este o persoană fizică obișnuită care pe durata mare a filmării nu are totdeauna harul „inspirației”, nu-și poate planifica buna dispoziție creatoare, așa cum este obligat de producție să turneze un număr anumit de metri utili zilnic. Pentru a evita surprizele, improvizarea și bișbiiala pe platou am aplicat până acum la foarte multe scenete ale filmelor la care am lucrat metoda cadrajelor. Ce este această metodă? Împreună cu operatorul și pictorul scenograf desenează fiecare cadrul, așa cum ar trebui să arate în film. Aceste desene sînt apoi din nou discutate, corijate și redesenate dacă e cazul. Operatorul de cameră, regizorul secund, secretara de platou și toți ceilalți factori care realizează concret cadrul știu astfel ce au de făcut, iar regizorul vine pe platou cu o concepție concretizată deja, care îl scutește de ezitări, de improvizatii etc. Cadrele acestea nu sînt nicidecum obligatorii. Dacă pe platou regizorul găsește o altă rezolvare sau operatorul soluționează în alt mod decît cel din desene, se aplică imediat noua variantă. Cu o condiție însă: să fie mai bună noua rezolvare decît cea concepută anterior. Noi am aplicat de multe ori cu succes această metodă, atît la *Setea* cît și la *Lupeni*. Pentru mine și pentru operatorul Aurel Samson, autorul imaginii acestor filme, desenele lui Liviu Popa ne-au fost de multe ori de un real folos.

Un film oricît de bun ar fi nu poate constitui un succes cinematografic fără a fi văzut de spectatori. Filmul e o artă de masă și spectatorii îi dau dimensiunea care-l împlinește și-l face să-și atingă sau nu scopul pentru care a fost creat. Cred că un film trebuie să fie construit în așa fel încît să transmită ideile și concepția autorilor săi într-un mod spectacular, adică să fie un spectacol cinematografic, nu un articol de fond filmat sau orice altceva cinematografizat. Am crezut și cred în continuare că gustul publicului nostru nu este cîtși de puțin scăzut. Dimpotrivă. Succesul marilor filme a dovedit nivelul înalt al spectatorilor noștri. Succesul de casă al unor filme slabe nu dovedește nimic altceva decît dorința publicului de a vedea un gen sau altul de care are nevoie, dragostea lui pentru interpret sau pur și simplu nevoia de relaxare. Bunul gust cinematografic s-a format mult mai ușor decît gustul oricărui alt gen de artă, pentru că filme sînt multe și multe foarte bune iar frecvența spectatorilor la cinematografe este covârșitoare față de teatru, balet, operă, ș.a.m.d. Prin filmele noastre trebuie să ridicăm acest nivel, nu să-l formăm, pentru că el este în general format. Publicul are mereu de învățat de la filmele bune — de asta iubeste atît de mult spectacolul de cinema — dar și realizatorii au de învățat mereu de la public. Și e firesc să fie așa, doar pentru spectatori se fac filmele și încă nu am văzut pînă acum un cineast care să se bucure că filmul său nu a avut succes... de public!

Lupeni 29



Setea



Dincolo de brazi



CU Giuseppe DE SANTIS LA MINUS 30°

Corespondență din Moscova

Giuseppe de Santis și Tatiana Samoilova



„Gabrielli pășeste peste cîmpii înzăpezite... Totul în jur e alb, numai în suflet e o întunecime fără margini... Și o dată cu zăpada, în ochi, în gură, pe sub paltonul nugal găuri, pătrunde frigul stepii... Un om pășeste peste spații și nu vede nimic în jur, se ferește de semenii lui, de sate și de jandarmi...”

Citeam aceste rînduri din scenariul filmului Ei merg spre răsărit și vedeam aveau secvența ce se turna în apropiere de Moscova, pe un uriaș platou natural bătut de vînturi, peste care zăpada se așternea din belșug.

Cu toate că filmul pe care vi-l prezint în aceste cîteva rînduri mai are de parcurs un drum destul de lung pînă să ajungă pe ecrane, respectînd ordinea din scenariu voi începe cu... titlurile. Așadar — lumina!...

EI MERG SPRE RĂSĂRIT coproducție sovieto-italiană

Scenariul: Serghei Smirnov, Enio de Concini, Giuseppe de Santis.

Regia: Giuseppe de Santis.

Imaginea: Antonio Secchi și V. Hovanskaia.

Înrolurile principale: Raffaele Pizu, Tatiana Samoilova, Serghei Lukianov, Jana Prohorenko.

Spre „surpriza” moscoviților, iarna aceasta a fost foarte friguroasă... Termometrul se juca adesea prin jurul cifrei — 30°. Meridionalul de Santis se bucura din toată inima că a găsit, nu departe de capitala sovietică, exterioroarele indicate în scenariu. În fiecare dimineață la ora 9 începea filmarea.

— Nu vă voi povesti subiectul filmului... Nu-mi place niciodată s-o fac. Aceasta a fost prima mărturisire a lui „Peppe”, cum îl numesc cu multă simpatie pe regizorul colaboratorii lui sovietici și italieni. Singurul lucru pe care pot să vi-l spun, pentru ca cititorii să înțeleagă tema filmului, e că aș vrea să înfățișez drama poporului italian, a oamenilor din armata a 8-a italiană care s-au trezit aruncați de soartă departe de țara lor. Aș vrea să vorbesc oamenilor...

— Toată lumea e gata!... Atenție, la locurile dumneavoastră!

Comanda imperativă a asistentului de regie întrerupe convorbirea pe care, sper, voi avea posibilitatea s-o continui.

Dar spre norocul meu îl văd lângă travelling pe Raffaele Pizu care în scena aceasta e liber.

Mă prezint și intrăm în vorbă. Volubilitatea interlocutorului este plăcută pentru reporter.

— De 15 ani joc pe scenă și la televiziunea din Roma și Milano. Întîlnirea cu de Santis este și primul meu mare rol în cinematografie. Îl înțeleg foarte bine pe Gabrielli. Drama personajului pe care-l interpretez a fost drama multor italieni, a multor oameni cinstiți. Iarna rusească mă ajută foarte mult să intru în pielea personajului, să sezizez toate nuanțele rolului, să mă bucur de întîlnirea cu o simplă fată din Rusia care a putut vedea în Gabrielli OMUL. Se pare că în cariera mea actoricească prezența sovietică joacă un rol important. Primul rol în teatru l-am interpretat în piesa lui Konstantin Simonov „Chestiunea rusă”. Sper că și această întîlnire îmi va produce o mare bucurie sufletească și doresc din toată inima ca viitorii spectatori să poată spune că l-au mai văzut undeva pe eroul meu...

Filmările continuă... Spre necazul echipei, vîntul a încetat brusc în mijlocul filmării. Dar în cîteva secunde încep să acționeze motoarele de avion și totul reintră în... normal.

— Turnat doi, cadrul 804... Clacheta intră din nou în funcțiune... Aparatul panoramează pe drumul pustiu unde zac neputincioase tancurile fasciste, unde stîlpii de telegraf ciunțiți, cu sîrmile lor rupte par niște note aruncate în dezordine pe portavii războiului... Da, aici războiul a pus stăpînire pe toate...

Înserarea a oprit filmările. Se pare că a fost o zi rodnică și că numărul de metri utili îi mulțumesc pe toți. De Santis își scoate șuba, face cîteva mișcări de încălzire și dialogul continuă.

— Ne vorbești despre mesajul filmului dumneavoastră...

— Aș vrea să înfățișez oamenii întreaga tragedie ce s-a petrecut aci, pe cîmpiiile Rusiei, și aș dori ca oamenii să înțeleagă. În aceste momente este foarte important ca toți oamenii să se înțeleagă între ei, cu toate că unii „esteți” se străduiesc să dovedească contrariul. Drumul pe care vor să ne îndemne ei să mergem este foarte periculos și noi trebuie să-l evităm, pentru că niciodată să nu mai fie nevoie să-l parcurgem în sens invers, pentru că niciodată oameni ca Gabrielli să nu treacă prin clipele trăite de el.

Și de această dată discuția trebuie întreruptă... Miine e o zi grea. Au venit cîteva aproape 1000 de costume pentru figuranți, operatorii au de propus cîteva mici schimbări, De Santis vrea să mai repete cu Tatiana Samoilova și Raffaele Pizu, așa că reporterul își părăsește interlocutorii în nădejdea că înalte de întîlnirea pe ecrane îi va vedea pe platourile de filmare ale „Mosfilmului”.

Un explorator polar? Nu, Giuseppe de Santis filmează într-un decor autentic iarna rusească

AL. STARK

Date biografice — puține: a jucat în câteva teatre din provincie, fără a avea o pregătire scenică specială. „Pe atunci interpretam intuitiv, nu înțelegeam întotdeauna ce fac”, mărturisea cândva Smoktunovski, actorul subtil și rafinat de astăzi.

Până a ajunge să susțină strălucit pe scena Teatrului Mare din Leningrad complicata partitură dostoevskiană — cneazul Mișkin din „Idiotul” — actorul a depus o muncă intelectuală perseverentă și multilaterală, luându-și în ajutor diverse domenii ale artei. Pictura, de pildă. „De la Vrubel, în deosebi, am învățat o mulțime de lucruri. Chiar și gestul”, declară artistul studios și receptiv, care avea să cuprindă apoi, cu uimitoare profunzime și o variată gamă de roluri.

Iată-l în Farber, din filmul *Soldații*. Prima apariție cinematografică a lui Smoktunovski, datînd din 1956. Un ostaș simplu, timid, un om care are pudoarea vorbelor și a faptelor. Prezența lui e modestă, aparent lipsită de personalitate pentru cei care nu știu să vadă dincolo de înfățișarea obișnuită, sufletul avîntat, generos, al eroului. El își va da viața pentru apărarea patriei cu aceeași



SMOKTUNOVSKI



simplitate și modestie cu care a trăit printre camarazii săi. Nu-l poți uita pe Farber — Smoktunovski în momentul cînd, cu o delicatețe sublimă, își înfrînge strigătul de moarte pentru a nu-l tulbura în luptă pe tovarășul său. Personajul interpretat de Smoktunovski avea ceva din eroul „Zvăpăiatei” de Cehov; în el răsuna tema generoasă a literaturii clasice ruse, „sublimul în cotidian”.

Și apoi, un rol aparent diferit, Sabinin, conducătorul expediției geologice din filmul lui Kalatozov *Scrisoare neexpediată*. O personalitate puternică, întreprinzătoare, ce mobilizează colectivul într-o acțiune eroică, plină de riscuri: traversarea taigalei în flăcări. Sabinin e drz, voluntar, și totuși chipul cu trăsături energice, ascuțite, lasă să se străvădă zîmbetul delicat, sensibilitatea, poezia sufletească ce-i caracterizează pe eroii interpretați de Inokenti. Seara, în corul înzăpezit, conducătorul expediției scrie acasă. Cîtă căldură omenească răsună în glasul lui Smoktunovski! Monologul e lung, mai mult o continuare cu voce tare a gândului scris, și totuși el cucerește o sală întreagă. Ca și ochiul, ochiul acela imens, pătrunzător, fierbinte, din finalul filmului, ce întîrzie să se închidă, supraviețuind parcă o brazului înghețat, fără suflare. Tot ce a încercat regizorul, într-o suită de întîmplări tragice, să demonstreze: voința, eroismul omului sovietic, concentrează actorul într-o privire fixă, zguduitoare expresie dramatică.

Spectatorii romîni n-au avut încă prilejul să-l vadă pe Smoktunovski într-o altă realizare în-

semnată a sa, Ghenadii, în ecranizarea cărții „Anotimpuri” de Vera Panova. Și-l amintesc însă, desigur, în rolul restrîns ca proporții, dar încărcat de umanitate, al învățătorului din scurta povestire cinematografică apărută în 1960 pe ecranele noastre *Din toamnă pînă-n primăvară*.

Și în sfîrșit Ilia Kulikov, inteligentul și originalul personaj al lui Mihail Romm din *Nouă zile dintr-un an*. Smoktunovski reușește să intuiască și aici lirismul eroului, de data aceasta prudent mascat sub paradoxuri strălucitoare, sarcastice, voit cinice. Față de prietenul său, plin de devoțiune și patetism, Kulikov pare o reacție, un antipod. Totuși, între ironia batjocoritoare la adresa conformismului și ignoranței și acea replică înfiorată de respect și de admirație față de om: „Dacă toți ar fi Gusevi!”, rostită în final, nu e nici o contradicție, ne demonstrează subtilul interpret al complexității eroului. Caracterul abstract al unor replici rostite de Kulikov capătă în interpretarea lui Smoktunovski formă, culoare și de aceea, forță de convingere. Mărturisim că rareori un actor ne-a impresionat mai profund, printr-o totală lipsă de artificii, printr-o eleganță spirituală sobră, ca acest tînar creator sovietic pe care sîntem nerăbdători să-l vedem întruchipîndu-l pe Mozart din mica piesă dramatică a lui Pușkin, recent ecranizată la studiourile din Riga, „Mozart și Salieri”. Dar mai ales, dînd viață pe ecran (încununare — poate — a căutărilor sale artistice) nefericitului prinț al Danemarcei, Hamlet, în noua versiune a lui Kozîncev.

....noutăți din cinematografia....



Corespondență din Sofia de IVAN STOIANOVICI



Regizorul Ranghel Vilceanov ca interpret alături de Anna Prucnal în filmul O întâmplare de necrezut

De cțiva ani activitatea organelor de contra-informații, acțiunile palpitante, revolvele și telegramele cifrate aprind imaginația regizorilor. Și în anul 1963 cinematografia bulgară se va îmbogăți cu două filme polițiste care vor completa diversitatea tematică a studioului nostru. Alături de vechiul „criminalist” Anton Marinovici și filmul său Dintele de aur se află un „novice”. Ghencio Ghencov cu Intilnire pe malul liniștit.

Ancheta, un film în regia lui Kiril Ilincev, întreprinde un interesant studiu psihologic al tineretului contemporan. Cu toată interpretarea talentată a actorului Ivan Andonov, filmul e puțin greoi din pricina deselor retrospectivități și a structurii psihologice complicate a eroului principal.

Cînd într-un film se adună cei mai cunoscuți comici, succesul e dinainte asigurat. O întâmplare de necrezut are ca scenarist pe cunoscutul scriitor satiric bulgar Radov Ralin; regizor este Vladimir Iancev, care pînă acum a realizat aproape toate comediele cinematografice bulgare. În rolurile principale apar „așii” teatrului satiric și de estradă: Gheorghi Kaloiancev, Gheorghi Popov, Pencio Petrov, Neicio Popov. Și două surprize: rolul principal e susținut de regizorul Ranghel Vilceanov (realizatorul filmului Soare și umbră); în al doilea rol principal apare însuși scenaristul Radov Ralin.

Pentru micii spectatori, scenaristul Anastas Pavlov a scris Căpitanul, iar regizorul Dimităr Petrov a plecat în munți cu o echipă de băiețândri ca să filmeze. Problemele prieteniei, romantismul, bucuriile și grijile tinerilor de astăzi și-au găsit o expresie fericită în acest film.

Se înțelege că și tema istorică își are locul în producția de filme a acestui an. De multă vreme cinematografia bulgară nu și-a pus probleme atît de grele ca cele din filmele Tutunul, Kaloiian, Legenda lui Paisie.

Filmul Tutunul, realizat după popularul roman al lui Dimităr Dimov, cuprinde evenimentele anilor 1930 pînă la instaurarea puterii populare în Bulgaria. Este povestea tragică a frumoasei Irina care pierde otrăvită de „lumea bună” a tutunului.

Anul trecut în toată țara s-a serbat aniversarea a 200 ani de la scrierea primei istorii slavo-bulgare. Despre marea operă a călugărului Paisie, autorul istoriei, ne vorbește și filmul lui Ștefan Sărcăadjev lucrat după scenariul lui Părcan Ștefanov și Nadejda Dragova, intitulat Legenda lui Paisie. Meritul filmului constă în faptul că îl scoate pe călugărul Paisie (artistul Viktor Daneco) din chilia întunecoasă a mînăstirii, îl dezbracă de rasa neagră și-l transformă într-un deșteptător al conștiinței naționale, într-un revoluționar al vremii sale.

Pentru înția oară creatorii bulgari de filme se confundă în evul mediu. Ei scot de acolo un Kaloiian care a domnit pe la sfîrșitul secolului XII și începutul secolului XIII, un țar inteligent, pașnic și în același timp viteaz, care a lăsat o urmă luminoasă în istoria poporului bulgar. Comploturile boierilor și intrigile de la curte, lupta împotriva influenței bizantine, întîlnirile cu cruciații lui Baldwin de Flandra, iată elementele principale ale filmului istoric, colorat, început de regretatul regizor Dako Dakovski și terminat după moartea sa de Iuri Armandov. Autorii scenariului sînt Anton Dancev, Dimităr Mantov și Dako Dakovski, iar în rolul lui Kaloiian debutează tînrul artist Vasili Stoicev.

Acestea sînt — pe scurt — noutățile din cinematografia bulgară. Tabloul nu este strălucit, dar nici rău. Pur și simplu cinematografia bulgară a lăsat în urma sa încă un an de creație și cu aceasta începe o nouă treaptă pe scara dezvoltării sale.

••• BULGARĂ •••

V-O PREZENTĂM PE

SOPHIA LOREN

O fată modestă care visa să devină învățătoare, să se căsătorească și să aibă copii, îndemnată de ambiția mamei sale, se prezintă la un concurs de frumusețe și e declarată „prințesa mării napolitane”. Cariera cinematografică a Sophiei Loren, născută în 1934, începe cu un film documentar, *Sub mărele Africii* (1952). Regizorul o aduce pe o ambarcațiune în mijlocul Mării Roșii și îi comandă scurt: „Atenție, sări! Filmăm!” Dar Sophia nu înotase în viața ei. A învățat într-o singură zi, sub privirile admirative ale întregii echipe. După câteva luni câștigă premiul la un concurs de natație.

Primul ei succes internațional: Caruselul napolitan, prezentat la Londra în 1954. Rolul e mic, dar tinăra napolitană atrage atenția asupra sa, stîrnind rivalitatea vedetei filmului, Gina Lollobrigida.

După câteva pelicule comerciale, lipsite de importanță, actrița realizează în regia lui Vittorio de Sica personajul unei meridionale spontane, pline de haz, o pizzaiola (plăcintăreasă), în comedia prezentată cu succes la Cannes în 1955, *Aurul Neapolelui*. Cu Frumoasa morăriță, *Fata Iluviului* și mai ales *Piine*, dragoste și așa mai departe ea continuă seria acestor atrăgătoare personaje populare. Studiourile italiene și cele străine o foloseasc însă mai mult pentru roluri comerciale, încărcate de erotism: *Sub semnul Venerei*, *Norocul de a fi femeie*, *Noaptea Cleopatrei* și multe altele. E păcat că Sophia acceptă asemenea roluri deși preferațiile ei merg spre personaje complexe cu un univers sufletesc bogat, ca eroina din *Cheia* (un fel de *Cabirie* plină de dramatism) sau *O astfel de femeie*.



S-a făcut o ostentativă publicitate asupra farmecului fizic al Sophiei și asupra vieții ei intime. Dar pînă și cele mai avide de senzational reviste burghize n-au putut să nu recunoască talentul actriței, capabilă în egală măsură să interpreteze o comedie populară: *Madame Sans-Gêne* sau o dramă clasică: *Cidul*. În orice gen de film, Sophia Loren e autentică, vibrantă, de o pregnantă personalitate. Încă din 1957 cînd turna în Spania, în regia cunoscutului cineast american Stanley Kramer *Orgoliu și pasiune*, partenerul ei, Cary Grant, declara: „Sophia va deveni una dintre cele mai mari actrițe de film. E capabilă de o excepțională concentrare asupra muncii, semnul înaltei clase actricești. Ea face simplu lucrurile cele mai complicate. Muncеște cu naturațe ca odinioară Garbo și Rudolf Valentino”. Primul ei contact cu Hollywoodul e însă un eșec: *Patima de sub ulmi* (cu Tony Perkins); filmează apoi cu mult succes alături de Anthony Quinn *Orhideea neagră*, pentru care primește la Veneția în 1958 premiul

pentru cea mai bună interpretare feminină.

În 1960 turnează tot la Hollywood un western în regia lui George Cukor, *Diavolița în maiou roz*, cu prilejul căruia îl întâlnește ca partener pe... Ramon Novarro, iar apoi, la Londra, *Milionara*, după Bernard Shaw.

O actriță sensibilă, instruită, care iubește muzica (Bach, Mozart) pictura (Goya, Cezanne) și în deosebi literatura: Cehov, Moravia, O'Neill, Dante. Aceste amănunte explică evoluția tinerei actrițe care, nelăsîndu-se atrasă de o publicitate ieftină, muncеște cu sîrguință să-și perfecționeze mijloacele de creație. Și a reușit. Ultimele ei filme (fragmentul *Loteria*, datorat lui de Sica, din *Boccaccio '70*, A treia dimensiune și *Sechestrații* din Altona (după piesa lui Sartre) sînt o confirmare. Încununarea o capătă însă cu *Ciociera*.

Chipul zguduitor al femeii italiene care trăiește întreaga odisee a războiului, maturizîndu-se de-a lungul grelelor încercări, a fost reinviat din paginile cărții lui Moravia de către o mare tragediană. Pentru realizarea acestui rol, la Cannes, în 1962, Burt Lancaster îi înmînează actriței premiul „Oscar”.

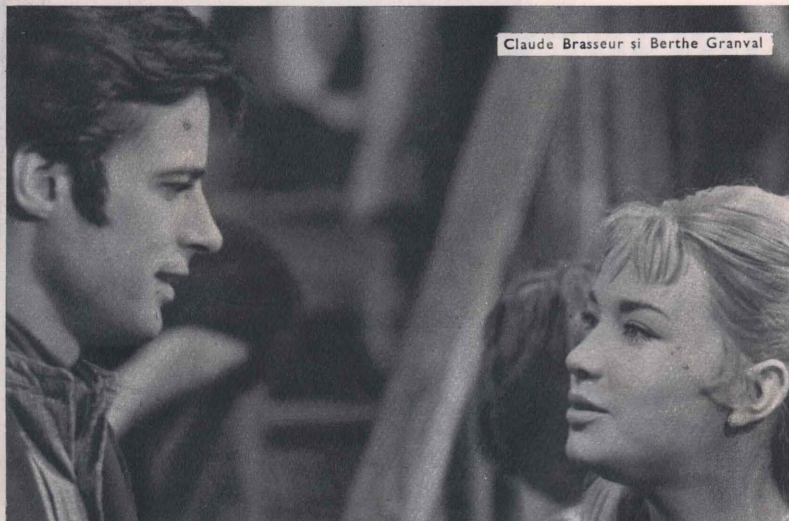
Planuri? O comedie cu celebrul actor englez din Bufonul regelui Dany Kaye, după care va pleca la Londra să filmeze *Morflauders*. În noul film al lui Visconti va fi Călugărița din Monza, apoi un personaj din piesa lui Achard, *Idiotul și*, în regia lui de Sica, va interpreta un triplu rol în *Trei femei*.

Napolitana a cîștigat publicul din lumea întreagă. În fiecare lună primește de la admiratorii ei cite 5—6.000 de scrisori.

Un sicilian i-a jurat că o va răpi într-o zi. Sperăm că nu se va ține de cuvînt!



Claude Brasseur și Berthe Granval

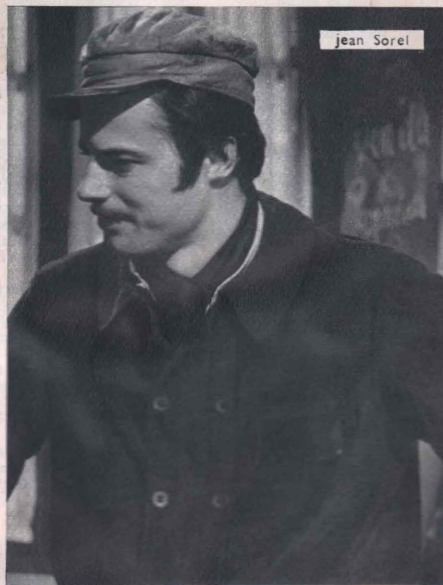


În nordul Ungariei, în regiunea carboniferă Tatabánya a apărut o nouă așezare. Pare neverosimilă această așezare din secolul al XIX-lea, cu casele ei mizere, în mijlocul acestei regiuni industriale, unde totul este nou, modern.

Nici stilul noii așezări nu se încadrează în cel al arhitecturii maghiare, iar numele său este absolut străin urechilor localnicilor. E vorba despre satul minier Montson, devenit cunoscut o dată cu apariția romanului „Germinal” al lui Emile Zola și care nu va dăinui decât în perioada în care se vor filma exteriorurile.

Germinal este prima coproducție maghiaro-franceză. Filmările au început încă din luna octombrie sub conducerea regizorului francez Yves Allegret. Colaborarea în spirit creator în care se desfășoară filmările, talentul lui Yves Allegret și al echipei alese de el constituie o

Jean Sorel



garanție a reușitei acestei ecranizări, după una din cele mai importante lucrări ale lui Zola.

Pe străzile Budapestei câțiva străini vorbind limba franceză sînt solicitați pentru autografe.

Actorul Jean Sorel zîmbește amabil, răspunzînd întrebărilor.

— Filmez doar de trei ani și recunosc că nu m-am pregătit pentru această carieră. Plănuisem să devin ziarist. Regizorul Alberto Lattuada m-a invitat odată să filmez și așa am devenit actor.

Alături o zărim pe Berthe Granval. Tînăra actriță, pe care în prima clipă o confundăm cu Marina Vlady, o va interpreta pe Catherine Maheu în coproducția maghiaro-franceză *Germinal*, după romanul lui Emile Zola.

O altă cunoștință pe care o facem este aceea a fiului marelui actor francez Pierre Brasseur, Claude Brasseur, care, spre deosebire de Jean Sorel și-a ales încă din fragedă tinerețe cariera de actor. A apărut pe scenele teatrelor Atelier și Variété. În film a lucrat alături de Jean Gabin, Brigitte Bardot, Roger Vadim, Pierre Renoir. Proiectează să joace într-un film alături de tatăl său.

Studioul Hunia...

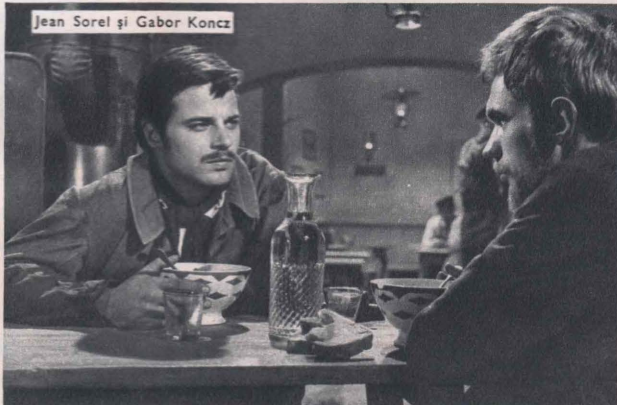
— Moi aussi... se aude din spatele unei uși, o voce nesigură cu un pronunțat accent maghiar...

— Non madame! Moi aussi! De data aceasta accentul este perfect parizian.

În cameră două actrițe blonde. Actrița maghiară Marian Krencsey și actrița franceză Michèle Cordoue repetă în limba franceză rolurile.

Într-o altă încăpere, directorul de producție Lajos Ovari discută cu regizorul Yves Allegret stadiul lucrărilor. Cei peste 500 de oameni necesari figuratei au și fost angajați.

Jean Sorel și Gabor Koncz



LA

HUNIA-FILM

SE TURNEAZĂ

GERMINAL

Brigitte Bardot

Repetatele declarații publicitare despre o iminentă retragere a Brigitte Bardot de pe arena cinematografică se dezminț categoric. Paginile presei occidentale sînt în ultima vreme acaparate de noile proiecte ale vedetei nr 1. a ecranului francez. Nimic de zis, numele autorilor și regizorilor pomeniți cu acest prilej inspiră încredere. Este vorba despre Alberto Moravia al cărui roman, „Disprețul“, va sta la baza filmului pe care-l pregătește regizorul Jean-Luc Godard. Acțiunea se petrece în lumea filmului și are drept protagoniști un mare producător și o celebră vedetă de cinema, interpretată, firește, de Brigitte Bardot. Celălalt rol ce i-a fost oferit este acela al Odetei de Crécy din cunoscuta operă a lui Marcel Proust „În căutarea timpului pierdut“, transpusă pe ecran de către regizorul italian Luchino Visconti.



DORIS DAY INLOCUEȘTE PE MARILYN MONROE



Doris Day o va înlocui pe regretata actriță Marilyn Monroe în filmul început de aceasta *Something's got to give* (Ceva trebuie să se întâmple), în regia lui Michael Gordon.

Cîntăreață cunoscută, Doris Day a cîștigat pentru anul 1962 și titlul invidiat de „cea mai populară actriță americană“, deținut pînă de curînd de strălucitoarea Elisabeth Taylor. Departe de a fi o frumusețe, un prototip al sex-appealului, Doris Day este simpatizată de masele largi pentru că reprezintă imaginea fetei americane simple, spirituale și prietenoase, a cărei viață particulară modestă nu dă loc la scandalurile și cancanurile obișnuite vedetelor de peste ocean.



CE FILMĂM ÎN '63

mei vor fi marinarii din orașele portuare Livorno, Genua, Napoli și din porturile Siciliei.

Pietro Germi

În curînd voi începe lucrul la *Sedotta e abbandonata* (*Seducă și părăsită*) și... dar trebuie să vă părăsesc și eu acum... fără a putea să vă seduc cu alte noutăți. Nu pot, nici nu vreau să vă spun mai mult deocamdată. Secret!!! Ceea ce îmi doresc este ca viitorul film să reușească să vă... seducă.



Michelangelo Antonioni

Monica Vitti



Cîțiva dintre cei mai cunoscuți cinești italieni mărturisesc planurile lor de creație pe 1963:

Michelangelo Antonioni

Pentru 1963 nici un program senzațional: acesta nu este de loc genul meu. Aș putea spune, doar, că am început activitatea noului an așa cum mi-am dorit: lucrînd. Încă de la jumătatea lunii ianuarie am început turnarea filmului *Celeste e verde* (*Albastru și verde*). Va fi primul meu film în culori. Protagoniști principali: Anthony Perkins și Monica Vitti.

Renato Castellani

Pentru mine anul 1963 va fi în special anul filmului *Mare matto* (*Marea înfuriată*) și sper ca aceasta să fie, vorbind la figurat, suficient de „calmă” pentru echipa noastră. Filmul constituie un tablou picaresc al vieții marelui oraș, oamenii cei mai modești, cei mai curajoși, totodată cei mai veseli și ironici. Eroi

Gina Lollobrigida

Mulți m-au întrebat unde îmi voi petrece cea mai mare parte a anului: în Italia sau în străinătate. Le răspund acum tuturor că cea mai bună casă mi se pare Studioul. Aș dori să pot locui aici douăsprezece luni dintr-un an... În aceste zile mă gîndesc ca o consolare la faptul că mi-am început noul an turnînd în filmul *Il disgelo* (*Dezghețul*), un film la care, vă mărturisesc, țin foarte mult și în care gheața nu se va topi decît la modul metaforic.

Monica Vitti

Îmi doresc două lucruri pentru anul 1963: să lucrez și... să rîd. Dar să rîd nu numai în viața obișnuită, ci și în rolurile ce le voi avea, sau măcar în multe dintre acestea. Comedia a fost dintotdeauna una din aspirațiile mele. Și găsesc că pînă acum am interpretat destule roluri de dramă.

Îmi voi inaugura anul cinematografic cu *Celeste e verde* (*Albastru și verde*) noul

film al lui Antonioni. Apoi voi turna în străinătate ~~un~~ alt film la care țin nespuse de mult. Poate și pentru aceasta, poate și din superstiție... aș dori să nu-i divulg deocamdată titlul.

Apoi, în sfîrșit, mă voi bucura și eu... deoarece voi interpreta în continuare „o bucată comică” pentru televiziune și voi debuta imediat pe scenă... cu un „program internațional comic”.

Dacă proiectele mele vor reuși, vom rîde desigur cu toții: atît spectatorii cît și interpreta!

Marcello Mastroianni

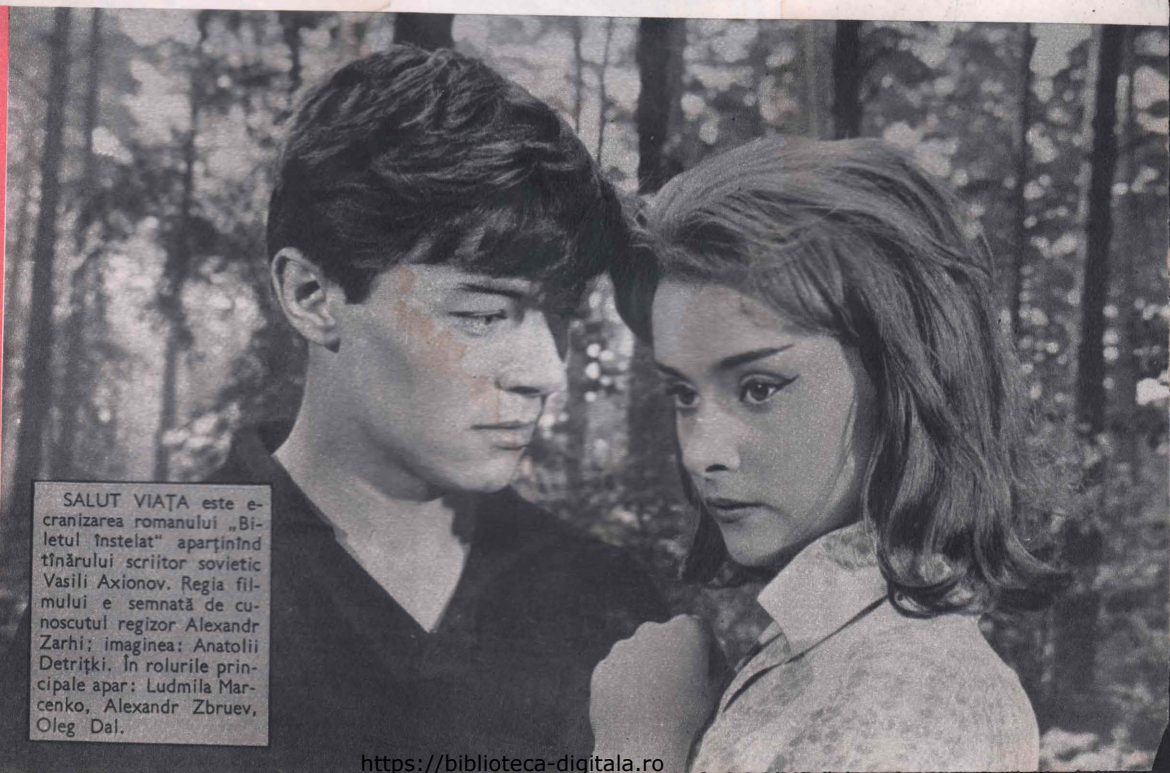
Am început anul cu noul film al regizorului Mario Monicelli *I compagni* (*Camarazii*). După premiera noului film al lui Fellini, voi turna altul tot în regia lui.

Intenții, proiecte, dorințe, vise? Sint prea multe și eu prea modest pentru a le cuprinde pe toate într-o listă publică. Nici nu aș ști de altfel ce să adaug acum mai întîi...

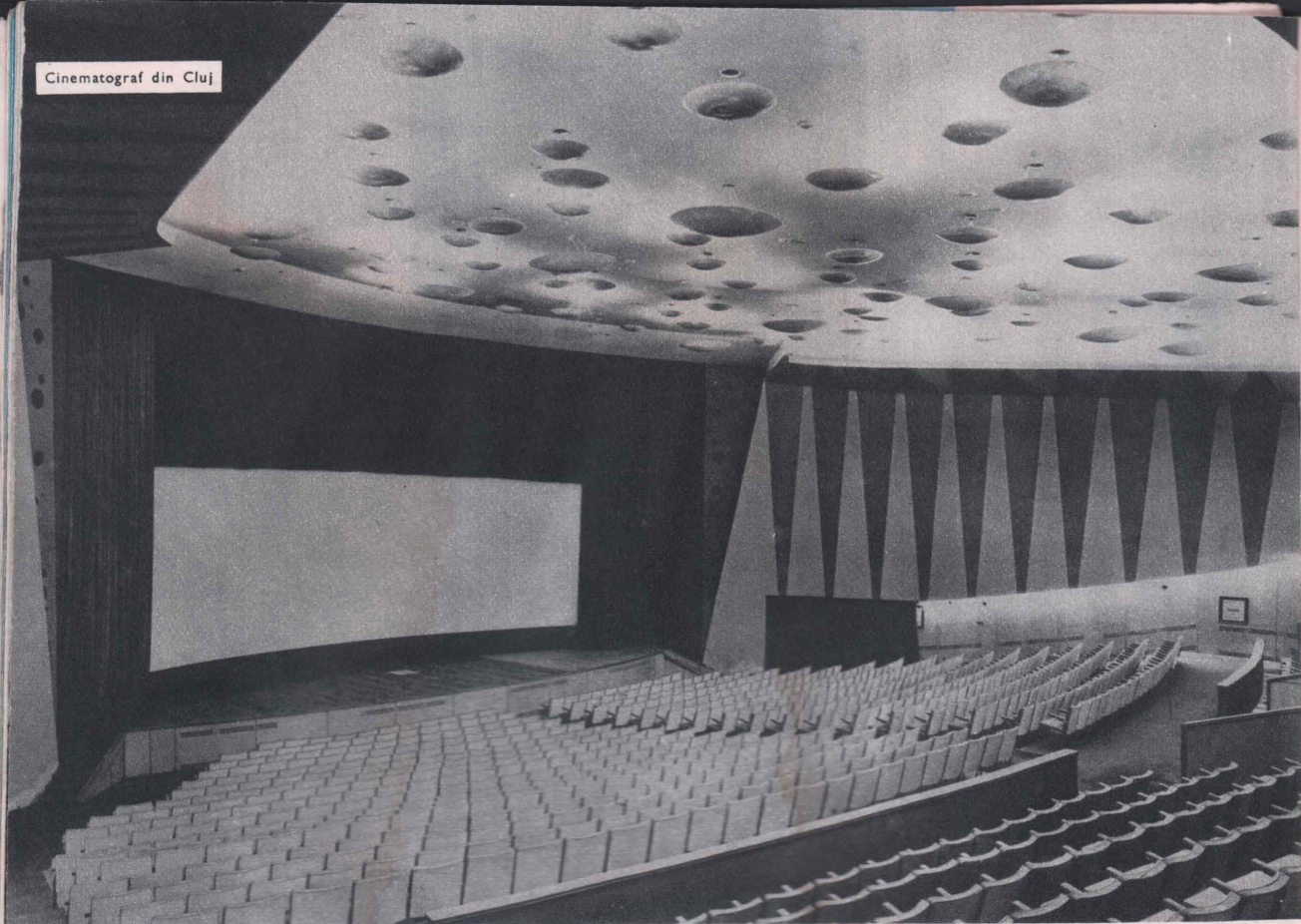
FILME NOI



PRIETENIE INTERZISĂ — o producție a studiourilor cehoslovace realizată după romanul „Micul Bobeș” de J. Pleva; scenariul, J. Pleva și Otokar Kirchner, regia, Jan Valašek, imaginea, Ivan Fric. Cu: Jiri Lukes, Dana Medricka, Radovan Lukarsky.



SALUT VIAȚA este ecranizarea romanului „Biletul înstelat” aparținând tînărului scriitor sovietic Vasili Axionov. Regia filmului e semnată de cunoscutul regizor Alexandr Zarhi; imaginea: Anatolii Detrițki. În rolurile principale apar: Ludmila Marcenko, Alexandr Zbruev, Oleg Dal.



Arhitectul TIBERIU RICCI despre noile săli de cinematograf

Înălțarea în mod continuu a noi și noi ansambluri de locuințe constituie una din bucuriile cele mai dorite de locuitorii Capitalei.

O dată cu ele, apar, sub diferite forme și expresii arhitecturale, o serie întreagă de construcții cu caracter social-cultural care întregesc aceste ansambluri, atât din punct de vedere funcțional cât și estetic.

Noile realizări urbanistice de-a lungul magistrelor Calea Griviței — Bulevardul 1 Mai, Bulevardul Mihai Bravu — Obor

sau ansamblurile și microraiioanele din noile cartiere Floreasca și Giulești au arătat în bună măsură noua concepție asupra construcției și imaginii viitoare a Capitalei noastre.

Clădirile noilor cinematografe (în special „Grivița“, „1 Mai“, „Floreasca“, „Giulești“ și „G. Coșbuc“), cu silueta lor caracteristică, se înscriu în concepția nouă urbanistică de construire și de dezvoltare a Capitalei. Ele au volume bine proporționate, sînt plasate în spații verzi, com-

plet degajate sau în legătură directă cu parterul unor impunătoare clădiri de locuit. Libere de jur împrejur, clădirile noilor cinematografe sînt capabile de a satisface, concomitent, accesul și degajarea publicului spectator.

Recent au fost date în folosință două săli de cinematograf pe magistralele Grivița — Podul Basarab și Mihai Bravu — Str. Lizeanu. La sfîrșitul acestui an, alte trei săli de cinematograf vor înfrumuseța centrele cartierelor de locuit, în curs de

execuție — Șoseaua Giurgiului — piața Toporași, magistrala N-S — Piața Unirii și Bulevardul 1848 — str. Ion Ghica.

Colectivele de proiectare, sub conducerea arhitecților Gh. Mularidis și N. Stoescu și a inginerilor Alex. Cișmigiu, Popp Traian și D. Cenda, au realizat proiectele acestor săli cu o concepție arhitecturală-structurală, rațională și foarte modernă. Accesul publicului se face prin vestibuluri și holuri spațioase, primitoare și frumos finisate, prevăzute cu spații suficiente pentru case de bilete, garderobă, bufet și grupuri sanitare. Studiile au fost astfel întocmite încât să îmbunătățească în continuare și gradul de confort al sălilor propriu zise, printr-o studiere atentă a curbelor de vizibilitate, permițând tuturor spectatorilor — indiferent de situarea lor în sală — ca, dintr-o poziție confortabilă să poată avea un unghi convenabil de vizibilitate față de ecran. De asemenea, confortul mărit s-a asigurat și prin studierea unor tipuri noi de scaune, comode și frumos finisate. Tot la acest capitol se înscrie și prevederea instalației de ventilație mecanică, care asigură o primenire continuă a aerului din sală, această instalație dublându-se iarna cu instalația de încălzire cu aer cald, purificat și umezit.

Luminatul acestor săli a constituit de asemenea o preocupare estetică deosebită, efectele luminoase fluorescente, semidirecte, cu aprindere treptată, contribuind într-o foarte mare măsură la completarea imaginii arhitecturale, dând o lumină plăcută și odihnitoare. Materialele calde, absorbante, frumos colorate ale pereților, mobilierului și cortinei, completează efectul estetic luminos, în puținele minute de pauză necesare înaintea și după terminarea spectacolelor.

Mai trebuie menționat aparatul de înaltă calitate, realizat la noi în țară, cu care se dotează aceste săli, aparat care contribuie la obținerea unor imagini clare, luminoase și bine conturate, atât în film alb-negru cât și color, pe ecran obișnuit sau pe ecran lat. Aparatul electrostatic și de amplificare este de asemenea de cea mai modernă concepție, permițând redarea și a audițiilor stereofonice.

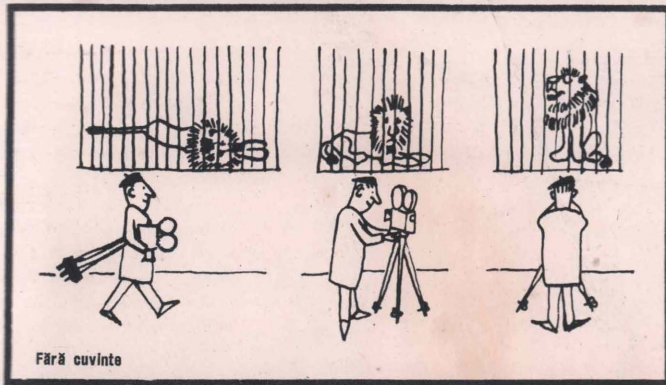
Noile noastre săli de cinematografe înțeleg și completează armonios marile ansambluri și cartiere de locuit nu numai în Capitală ci și în celelalte orașe ale țării, contribuind astfel la asigurarea condițiilor necesare pentru culturalizare și recreere.

Cinematograf din București

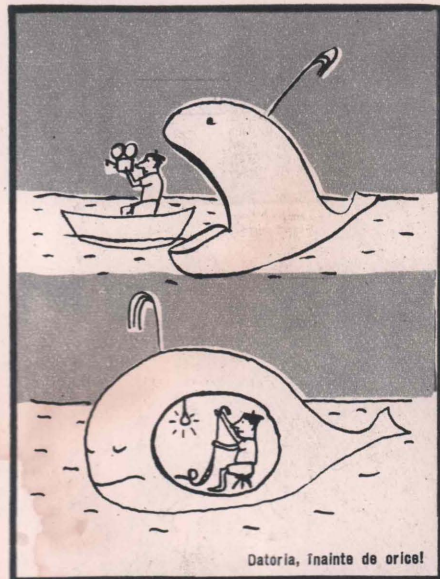


Cinematograf din Brașov





Fără cuvinte



Datoria, înainte de orice!

U
M
O
P

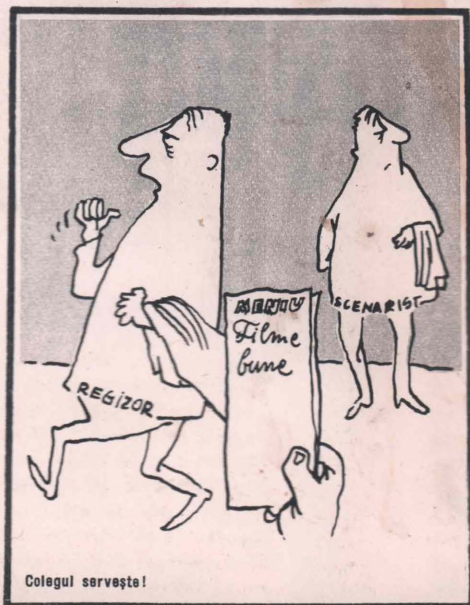


Primii cuceritori ai muntelui.

S
T
R
A
I
N



Cine e recordmanul?



Colegul servește!



Mai repetă o dată trucul!

