



nr. 12
(24)
revistă lunară

de cultură

**ci
ne
ma**

cinematografică

BUCUREȘTI — DECEMBRIE — 1964



„PASIUNE“
(foto: A. Mihailopol)

Din sumar:

CRONICAR:
— Profil tematic

IULIAN MIHU
— Mai aproape de timpul nostru

OVIDIU COLOGAN
— Un premiu în avanpremieră

VALERIAN SAYA
— Casa neterminată (cronică)

GHEORGHE TOMOZEI
ROMULUS VULPESCU
D. I. SUCHIANU
— Colociv pe marginea cronicii
filmului Casa neterminată

S. DAMIAN
— Neorealismul azi

HORIA BRATU
— Mitologie sau demitizare?

MIRCEA MOHOR
— Străinul — de la scenariu la
film

D. I. SUCHIANU
— Marlene Dietrich

CRONICI semnate de:
ALICE MĂNOIU, MIHAIL
LUPU, MARIA ALDEA, MI-
HAI TOLU, RADU COSĂȘU,
GELLU NAUM

GEORGES SADOUL:
Incursiune în cinematografia vii-
torului

JERZY TOEPLITZ:
— Calendar de decembrie

CORRESPONDENȚE DIN:
Franța — Grecia — Polonia —
Japonia

În acest număr fotogra-
fiile au fost executate de:
Mary Catargiu, Biliu A-
lexandru, Alexandru Sat-
mari, Petre Iordănescu

Actorul francez GERARD
BARRAY, cunoscut pu-
blicului nostru din filmele
Frații corsici, Cavalerul
Pardaillon și Cei trei
mușchetari (foto: Uni-
france)



PROFIL TEMATIC

Intenționăm să abordăm, în rândurile care urmează, o problemă care ni se pare cheie în actuala etapă de dezvoltare a cinematogra-
fieii noastre. De dragul concretului, vom renunța la clasică introducere pe tema „sînt succese, mai avem și lipsuri” și vom intra direct în subiect. Ne preocupă, așadar, prezența problemelor actualității în filmele românești realizate în ultimul an, aflate în producție sau anunțate ca proiecte avansate, pornind de la premiza că experiența noastră proprie și istoria cinematografiilor cu tradiție dovedesc că numai o orientare tematică originală și larg cuprinzătoare, ancorată creator în dezbatarea problemelor epocii căreia i se adresează, poate afirma pe deplin o școală națională.

Nu vom spune un lucru nou, dar a devenit necesar să repetăm că, în cadrul culturii noastre socialiste, cinematografia are nu numai mijloace la dispoziție ci și datorii de împlinit. E o chestiune de conștiință pentru fiecare cineast să descopere în viața noastră acele subiecte încărcate de sensuri contemporane, în care să vibreze științei măcar din incandescența la care poporul român creează.

Actualmente se află în producție la studioul „București” și câteva filme care ar putea trezi interesul. Sînt în primul rînd producțiile închinăte momentului crucial din istoria noastră — eliberarea patriei de sub jugul fascist: *Soseaua Nordului* (scenariu — Eugen Barbu, regia — Iulian Mihu), *Cortierul veseliei* (scenariu — Ion Grigorescu, regia — Manole Marcus). Un al treilea film dedicat aceleiași teme, *La patru pași de infinit*, a fost terminat de Francisc Munteanu. Recent a văzut lumina ecranului *Străinul* (scenariu — Titus Popovici, regia — Mihai Iacob), iar scenariul lui Ion Mihăileanu, *Duminică la ora 6*, ai cărui eroi sînt luptători comunisti aflați în ilegalitate, va fi transpus pe peliculă de Lucian Pintilie. Aceste producții pun în lumină o sursă de inspirație inepuizabilă, pe care cineștii noștri o vor cerceta desigur în continuare. Ea oferă posibilitatea realizării unor opere semnificative, originale și de mare răsunet, însuflețite de eroismul și patriotismul profund al celor care au fixat prin lupta lor temerară traic-toria contemporană a României.

Lista celor aproape 20 de filme aflate concomi-tent în producție, sau foarte recent terminate, vadește apoi o considerabilă preponderență a ecranizărilor din literatura clasică — nu mai puțin de 9 filme: *Amintiri din copilărie*, *Calea Vic-toriei*, *Harap Alb*, *Moft 1900*, *Neamul Șoimăreș-tilor*, *Pădurea spinzuraților*, *Răscolala*, *Titanic Vols*, *Dincolo de barieră* (după „Domnișoara Nasta-sia”). Statistic, sînt de fapt 11, *Neamul Șoimăreș-tilor* și *Pădurea spinzuraților* fiind realizate în cîte două serii. Acest asalt masiv a literaturii cla-sice este cu altă mai demn de remarcat cu cît el concentrează cele mai experimentate cadre de regi-zori de care dispunem: Paul Călinescu, Liviu Ciulei, Mircea Drăgan, Jean Georgescu, Ion Po-pescu Gopo și alții. Reușita unor filme cum au fost *Noaptea furtunoasă* și *Schițele Caragiale*, realizate de Jean Georgescu, *Mitrea Cocor* și *Moara cu noroc* ale lui Victor Iliu, *Desfășurarea* lui Paul Călinescu și altele, a arătat că transpunerea pe ecran a unor opere de valoare ale literaturii noastre oferă uneori o anumită certitudine în privința calității producțiilor cinematografice.

ȘANTIER 1965

Documentar de anticipație

Nu e vorba de cronica unui film documentar, ci de lanșaj documentar. Un do-cumentar în litere de cernă-ă, reproduce după cea mai modernă tehnică a imprimării în tipar tîfdruck.

De ce însă „de anticipație”? Pentru că este vorba de san-tierul cinematografic al anului 1965, de producțiile viitoare ale celor trei stu-diouri („București”, „Alexan-druSahla”, „Animafilm”), pro-ductii dintre care unele se află, la ora cînd scriem aceste rînduri, numai în filele pla-nurilor închise în sertarele directorilor grupelor de crea-ție. S-ar putea ca unele să și rămî-nă în aceste file.

Totuși... Motor!
SĂSE DEBUTURI ÎNTR-UN AN
În prim plan se află FRAN-CISC MUNTEANU. Scrito-

ral care, fără a părăsi conde-lui și coala de hîrtie, scrie și pe pelicula transparentă, este directorul grupei I din Studioul „București”.

— Grupa noastră și-a pro-pus — ne spune el — să lan-seze în 1965 mai mulți tineri regi-zori care se află la pri-mul lor lung-metraj.
— Și anume...
— Vor realiza pentru prima oară filme de lung-metraj regi-zorii Vladimir Popescu (*Runda 6-a*, film de aventuri, la cărui acțiune se petrece în preajma lui 23 August 1944), Virgil Calotescu (*Cinci mi-nute de gîndire*, o interesantă dezbateră contemporană pe tema eroismului, după scena-riul lui Ion Bălesu). Mai pre-gătesc decupaje rezitoriale N. Motric, cunoscut pînă acum numai telespectatorilor care va realiza un film după un

scenariu scris de Radu Ana-goniste despre o eroare judi-ciară, Mihai Bucur (*Flăcări*, după cartea lui Radu Tudor-an), Angel Anastasia (o co-medie intitulată *Examen, examen...*) și Petre Popescu (*Tinerii*, după un scenariu de Al. Ivan Ghilia care încearcă să pună cu gravitate pro-bleme ale educației tineretu-lui).

Subînțelegem că e vorba în unele cazuri de debuturi care nu vizează neapărat o încadrare calendaristică imedia-tă, și-l întrebăm pe inter-locutor despre „veterani” — Marius Teodorescu in-tenționează să ecranizeze co-noscutul roman al lui Cezar Petrescu „Calea Victoriei”. A-mintiri din copilărie (după Creangă) este dedicat în mod egal micilor și marilor spec-tatori. Va fi unul din filmele

rele care
cheie
matogra-
renunța
ese, mai
subiect.
blemilor
în ul-
proiecte
periența
tuturor
tematică
creator
se adre-
țională.
devenit
noastre
mijloace
hestiune
descopere
sensuri
ăcar din
crează.
studioul
na trezi
le închi-
noastră
fascist:
Barbu,
zi (sce-
le Mar-
te me,
inat de
lumina
in Miha-
reoi sint
fi trans-
produc-
tuzabilă,
sigur în
unor
ăsunet,
ofund al
la traic-
oncomi-
minate,
derență
nu mai
leale Vic-
imdrăs-
Titonic
Nasta-
mdrești-
tate în
urii cla-
u în cît
să dre de
u, Liviu
on Po-
ar ragoie,
Moara
lui Paul
reă pe
eraturii
dine în
grafice.

Este bine ca cineștii să cunoască și să se aplece cu o reală înțelegere și considerație asupra fiilelor literaturii noastre clasice și contemporane. Mai ales în lipsa unei consistente tradiții cinematografice, prețuirea și studierea realizărilor de valoare universală ale celorlalte arte românești creează climatul cultural propice, punte de reper și de sprijin, sugerează căile și formele artistice care ne sînt cele mai caracteristice și pot oferi chiar surse de inspirație directe. Fără a ne propune să pronosticăm aici asupra calității ultimei a unor creații cinematografice pe care numai copia sa standard o poate ilustra, credem că se poate sconta pe reușita unora din noile ecranizări. Din păcate, însă, numărul disproporționant al ecranizărilor, caracterul lor exclusiv „clasic”, dublările care s-au produs (două filme Creangă, două filme Rebreanu) fac impresia unei anumite grabe în completarea planului de producție, neglijîndu-se tematica de actualitate și rîndindu-se tratarea minoră a unor opere și aceasta în cazul în care operele înșei nu sînt minore). Oricum, numărul foarte mare de ecranizări a acestora este absolut de neînteles.

Se remarcă în ultimul timp o atenție sporită acordată filmelor inspirate din viața satului. Primirea de care s-a bucurat filmul *Un surîs în plină vară* (scenariu — D. R. Popescu, regia — Geo Sălcușcu) a demonstrat interesul și largă recepțivitatea a tuturor spectatorilor față de filmele de inspirație sătească și șansele foarte de succes pe care le-ar avea un număr mare de creații cinematografice de calitate dedicată satului nostru contemporan. Ceea ce surprinde este însă o anumită tendință de uniformizare a acestor producții care rămîn totodată puține la număr. După *Dragoste lungă de o seară* (1963, regia Horea Popescu) și *Sărutul* (1964, regia Lucian Bratu), turnate după scenariile lui Al. Ivan Ghilia, studioul realizează acum a treia dramă dedicată condiției femeii în satul nostru — *Merii sălbatice* (scenariu — Vasile Rebreanu, regia — Alecu Croitoru). Oricît de semnificativă ar fi această temă, o asemenea orientare unilaterală în alegerea subiectelor îngustează evident cîmpul de investigație al cineștilor. Dispunem, la ora actuală, de o literatură a satului nu diversă și modernă, în afara volumelor deja apărute, importante ca număr și valoare, semnate de scriitori ca Marin Preda, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu și alții, revistele proceselor publică cu regularitate schițe și nuvele în care se remarcă, cel puțin, efortul de a investiga procesele umane care au loc în satul românesc ceea ce, dacă nu dovedește puțința ecranizării lor directe, oferă garanția că nu sîntem, nici pe departe, în criză de subiecte.

Dacă am adăuga și proiectatele *Cinci minute de gîndire*, *Geologii*, probabil *Președintele*, plină aici se opresc intențiile care ar putea deveni „filme de actualitate”.

Vom spune cu toată sinceritatea și cu dorința fierbinte ca realității producției să se convingă violent, că nu vedem perspectivele unui film cu adevărat contemporan, pentru 1965. Scenariile citate pornește de la premise limitate din punctul de vedere al actualității. Nu se anunță nici o dezbateră curajoasă, nici o investigație penetrantă, nici o proiecție cu „n-aveți un bilet în plus”. Ne putem aștepta ca unele din aceste filme să fie

interesante (o, măcar dacă ar fi), dar alt și nimic mai mult.

Se pune întrebarea: ce rol ocupă filmul de actualitate în politica de perspectivă a studioului București? Și de ce tocmai acest sector tematic ne lasă o senzație de improvizat, de „plan doi”? Vom sublinia că, între altele, filmul de actualitate este lăsat exclusiv în sarcina regizorilor, profesional vorbind, tineri. Singurul film în producție inspirat din viața satului contemporan a fost încredințat unui regizor debutant, Al. Croitoru, ca și unica producție ai cărei eroi sînt muncitori — *Cinci minute de gîndire* (scenariu Ion Băieșu, regia — Virgil Calotescu, un documentarist meritoriu care debutează acum în lung-metrajul artistic). Încrederea în capacitatea tinerilor regizori este cu totul lăudabilă și ar fi de dorit ca studioul să se preocupe constant de extinderea cercului realizatorilor. Efortul spre calitate al debutanților ar fi însă în mai mare măsură stimulat, dacă ei nu s-ar afla oarecum izolați, în ansamblul producției, ci ar fi integrați unei activități creatoare, larg cuprinzătoare pentru cercetarea și oglindirea temelor contemporane. Pentru că, să fim dreți, există impresia, justificată de practica deplină acum, că regizorii studioului „București” se împart în două categorii: o „elită” artistică, care realizează superproducții pe teme cît se poate mai istorice, și un număr de regizori care „promit” și pe care, pînă să creeze ceva despre viața sciților, îi punem să facă încercări cu teme contemporane.

În al doilea rînd, sînt cu totul nesatisfăcătoare preocupările grupelor de creație ale studioului „București” în tratarea subiectelor inspirate din viața de azi a țării. Toate acestea se află, cum e și firesc, în centrul atenției literaturii și artei noastre angajată la îndemnul partidului în opera de afirmare a valorilor umanismului socialist. Studioului „București” îi lipsește însă atitudinea activă. Vine cineva cu un scenariu de actualitate, bine. Nu vine, hai să facem „Calea Victoriei”, sau, și mai rău, să ne mulțumim cu fetele subiectelor care se petrec în 1963.

Este de neconcepțit o cinematografie modernă care să ignore sau să ilustreze, palid și sporadic, acele zone ale existenței umane definitorii pentru orice civilizație contemporană și, în mod deosebit și prin excelență, pentru o țară socialistă aflată într-un grandios proces constructiv. Practica artistică a respins categoriile simpliste de felul „film despre muncitori”, „film despre intelectuali”, „film despre tineri” etc., deși, desigur, este posibil ca într-un film sau altul să predominîă cutare sau cutare element. Aceasta a pus în fața cineștilor sarcina de a gîndi mai profund și mai nuanțat despre contemporaneitate, ridicîndu-se la nivelul unor generalizări mai cuprinzătoare, încercînd secțiuni sociale de anvergură. Producția curentă a studioului „București” nu indică însă nici un film care ar preluda o asemenea preocupare. Cu excepția scenariului lui Ion Băieșu, *Cinci minute de gîndire*, scenariu foarte discutabil, în care eroii sînt prezenți într-o ipostază specială, la căpătîiul unui coleg bolnav,

nu putem semna nici un film despre muncitori și intelectuali, despre cei care creează bunurile materiale și spirituale ale societății noastre, despre noua generație care intră în viața conștientă și productivă.

În ședințele Consiliului Cinematografiei, în articolele din presă, s-au făcut repetate propuneri și s-au formulat sugestii privind diferite forme și căi de colaborare a scenariștilor cu regizorii pentru realizarea unui număr de scenarii de actualitate la un nivel calitativ înalt. Pînă în prezent conducerea studioului „București” nu a fructificat aceste propuneri, nu a întreprins sau nu a finalizat nici o acțiune de amploare și de perspectivă în această direcție: închegarea unui larg activ de scriitori-scenariști și organizarea eficientă a preocupărilor lor în vederea cercetării vieții contemporane de zi cu zi, constituirea unor colective de specialiști, eventual pe baza unei anumite specializări (autor al ideii, dramaturg, dialoghist etc.), asigurarea mijloacelor necesare pentru documentarea scenariștilor, descoperirea operativă în presă, în reportaje și schițe a unor fapte și întîmplări contemporane care ar putea genera viitoare scenarii și delegarea celor mai buni regizori cu sarcina de „a face actualitate”.

N-are rost să ne ascundem după deget și să spunem tovarășilor de la studioul „București”: vai, ce ușor e să faci filme de actualitate iar voi n-ați făcut. Să faci aici nouă despre o societate nouă e greu. Nu vom face aici propagandă despre frumusețea unei astfel de arte, dar amintim cu toată seriozitatea că dacă, să zicem, colectivizarea s-a încheiat și fără participarea filmului artistic românesc, nu-i un motiv să lășăm viața să treacă pe lîngă creațiile noastre. E absolut firesc ca spectatorii să ceară organelor cinematografice ca, pe baza succeselor deja obținute, să ridice nivelul calitativ și cantitativ al muncii lor la înălțimea posibilităților de care dispunem și a exigențelor proprii tuturor sferelor de muncă și de creație ale poporului.

Se invocă adesea cunoscutul adevăr după care un artist autentic este actual chiar în tratarea unei teme istorice. S-au făcut desigur și se vor mai face mari filme pe teme istorice. Aceasta însă nu înfirmă cîtuși de puțin necesitatea abordării directe și imediate a problemelor actualității. Abundenta temelor istorice și a ecranizărilor nu a caracterizat decît în parte și nu în partea cea mai semnificativă perioadele de înflorire ale artei filmului și nu a stat la baza afirmării nici unei școli naționale (decî, din acest motiv, pentru subiectele istorice, ne putem adresa formulei *cu producție*). Dar cercetarea celor mai noi fenomene ale epocii, exprimarea crezului nostru ideologic, aceasta este sarcina regizorilor, scenariștilor și tuturor cineștilor romîni, terenul pe care trebuie să se afirme viitoarele mari personalități ale ecranului românesc. Discutabilă întrucîtva și poate chiar acceptabilă în unele cazuri pentru literați, teoria distanței și perspectivei în timp, care ar facilita elaborarea unor mari opere, n-a fost confirmată de arte ecranului, care rămîne înainte de toate o artă a prezentului.

CRONICAR

Radu Ana-
breare judi-
re (Fălcuți,
radu Tudor
Examenul
re Popescu
scenariu de
ne încercă
itate pro-
i încredu-
e și vorba
e debuturi
neapărat o
„sălică în-
me” pe inter-
terani”.
încredin-
nsoțire cu
lui Cezar
ictorial”. A-
drie (după
rat în mod
urilor spec-
din filmele

„mari” ale regiilor: Elissa-
bete Bostan. Aurel Mihăilescu
va lăsa o comedie sportivă,
Femeia și fotbalul (scenariu —
Al. Strușanu).

Nu încercăm să atenuăm
această siguranță vizionară,
poate puțințel prea optimis-
tă, și într-un fel pe Francisc
Muntru care se dorește să reali-
zeze el înșăși.

— O dramă. Nu pot să vă
spun mai mult decît titlul
scenariului *Dincolo de barieră*.

**VREM SĂ SPARGEM GHEATA
CENSURILOR...**

— Anul 1965, ne spune un
sfer de oră mai tîrziu, direc-
torul grupei a II-a, PETRE
SĂLCUȘCU — ni-l dorim
a fi cel al filmelor bune și de
actualitate, al spargerii gheții
de censură... (Nu sînt semne

de suspensie puse de noi cu o
semnificație oarecare, ci ele
exprimă pur și simplu pa-
dă din vorbirea interlocutorului).
E de remarcă că, ori de cîte
ori auzi sau rostesc cuvîntul
„censură”, tovarășii cu răs-
punderi de la Studioul „Bu-
curești” fac pauze cu titlu. Gopo
va termina *Horag Alb* și va
încheia *Omul și norul*, iar
Mircea Drăgan se gîndește
să continue înscușurina în-
cepută în universul sadove-
nian prin *Nezumit Sotmăreștii*,
cu *Comisia lui Ionuș*,
aducînd pe ecran viteză
legendară a fraților Jderi.
— Vorbește însă de teme
de actualitate...
— Geo Sălcușcu speră
să realizeze o dorință mai
veche și anume, un film des-

pre geologi, scenariul apar-
tînd lui Dumitru Radu Popes-
cu. Haralambie Boros, după
ce a interpretat în două filme
în filme de aventuri, va realiza
ca regizor un astfel de film:
Sah la rege (o poveste politistă
cu un falsificator de acte),
după scenariul poetului Al.
Andritoiu și al colonelului
N. Ștefănescu. Debutantul
nostru ar putea fi Silvia Dimi-
trovici, cu filmul *Trenul de
seară* (scenariu — Aurel Mi-
hăilescu, după nuvele cu același
nume). Va intra probabil în
producție scenariul *Vremea
zăpezilor*, de N. Velea și Fănuș
Neagu, cu eroii din viața sa-
tului contemporan. Aurel Ba-
ranga se gîndește la o com-
edie cinematografică intu-
lată *Scrisoarea găsită*. În fine,

tot în 1965 va fi gata *Săcu-
la*, enciclară realizată de
regizorul Mircea Mureșan.
Scenariul lui aparține, fiind
redat unei vechi pasiuni
personale pentru proza lui
Rebreanu.

**NUMITORUL COMUN:
DORINȚA DE A REALIZA
CINDA CAPODOPIRE**

Sîntem într-un apartament
pe strada Dionisie Lupu.
O cameră de lucru dominată
de cărți, afise de film, foto-
grafii și desene, dintre care
unul se arăta în lăcră, pe se-
vete. Să ne apropiem pînă la
cîmpul din prim plan pe care
cunoscutul regizor și dascăl
de regizori, directorul grupei
a III-a din Studioul „Bucu-
rești, VICTOR ILLU.

— Grupa noastră este alcă-
tușită pe criterii afinităților,
deși cuprinde individualități
aparent deosebite. Ceea ce au
cu toții comun — aici Victor
Ilia rîmbește — este dorința
de a realiza cînda capodo-
pire. Dar să revenim la
planul anual 1965. Va fi gata
Soseaua Nordului, în regia
lui Ion Mihu, o producție
liberă după romanul cu ace-
lași nume al lui Eugen Barbu.
Mircea Săucan va realiza un
film despre intelectuali, *Me-
andre* (scenariu — Horia Le-
vinescu și Ionel „Hristea”),
Lucian Bratu — *Ultima noap-
te a copilăriei* (călătorie în
spațiul dintre examenele de
maturitate și băncile facultă-
ților, după scenariul lui
Dumitru Carabă),
Dănilă — *Pasajul* (după ro-

manul lui Constantin Chirăță),
Dinu Cocea — *Haiducii* (sce-
nariu — Eugen Barbu), film
ce poate însemna începutul
unei noi linii în cinematogra-
fia de aventuri, avînd un
puternic specific românesc.
Liviu Ciulea va începe lucrul
la *Barba*, în colaborare cu
Sădoaveanu. Debutul anual
va fi marcat de un tînr
regizor deosebit de dotat,
Lucian Pintilie, cu filmul
Dumnică la ora 6 (scenariu
scris de Ion Mihailescu, în
colaborare cu Lucian Pintilie,
va evoca un episod din lupta
ilegală a uteciștilor). Tot un
tînr regizor care candidează
în acest an la debut, după o
lungă perioadă de second,
este Nicolae Corjos, cu filmul
Descoperirea familiei, inspi-

IULIAN MIHU: Mai aproape de timpul nostru

La o producție anuală de maximum 20–25 de filme la cît poate ajunge studioul nostru (și aceasta doar dacă își va simplifica sistemul organizatoric și-și va întări personalul tehnic mediu), lucrul cel mai important rămîne *noutatea, originalitatea*, în arta noastră cinematografică; altfel vom fi amenințați să devenim o instituție oarecum periferică în raport cu unele cinematografii...

Am de aceea o mare admirație și un sincer respect față de personalitatea lui Gopo, primul dintre noi care a realizat capodopere, chiar dacă ele nu sînt filme cu actori și nu însumează laolaltă nici lungimea unui film într-o singură serie: arta lui mă face să ghidesc mai departe, spre viitor și totodată să încerc să o desprind din obișnuitul altor filme și să o așez la locul care i se cuvine în etapa noastră de pionierat cinematografic. Chiar filmele sale jucate (cu succesele și insuccesele lor) aduc ceva nou sau măcar caută un drum mai puțin umblat.

Este de aceea de regretat graba cu care scriitorul și proaspătul nostru colaborator Eugen Barbu îl apostrofază pe autorul *Scurtei istorii* în fiecare din articolele sale (care de altfel sînt destul de dese) și asta n-ar fi nimic (critică se poate face oricînd), dar te miră în același timp ușurința cu care împarte tot atât de des laude unor pelicule mult mai puțin demne de acest lucru. Negînd și unele realizări interesante ale lui Antonioni, Visconti sau Bunuel, Eugen Barbu se lasă condus ușor de o optică prea subiectivă în aprecieri. Cu toate că este un scenarist și un dialoghist bun, cu un simț al adevărului dezvoltat, Barbu nu vede mai departe de gustul său personal, ceea ce dovedește că nu este îndejuns să fii un bun creator ca să poți în același timp să te numești și un bun critic.

Am spus acest lucru pentru a caracteriza drept discutabile eventual și părerile mele în legătură cu munca regizorilor noștri la anumite

filme din ultima perioadă. Mie, de pildă, mi-a plăcut într-o măsură destul de mare dramaturgia și regia filmului *Dragoste lungă deoseară* și mult mai puțin dramaturgia peliculei *Un suris în plină vară*. Am simțit la primul film, în interiorul unei fabule aparent lipsite de inedit, o prospețime filozofică și o caracterologie originală; în schimb, în comedie am găsit doar doi actori buni și o regie abilă care au încercat să mascheze unele deficiențe de logică în construcția subiectului și a personajelor. Asta nu înseamnă însă că nu apreciez momentele de umor veritabile ale unor scene din acest film care vin deopotrivă de la scriitor, ca și de la regizor; optez însă pentru profunzimea de care a dat dovadă filmul lui Horea Popescu și Alecu Ivan Ghilia, asociindu-mă în această privință părerilor lui Gopo, Dan Ionescu sau Georges Sadoul.

Activitatea regizorului în cinematografie este esențială. Elementele creației sale atât de dispersate și greu de stăpînit (fapt fără precedent în celelalte arte) fac să acorzi muncii sale o sferă largă de primordialitate. Este deajuns să arătăm că în trecut (și nu sînt sigur că această fază a fost depășită) nu întotdeauna se realiza planul tematic în raport cu preocupările regizorilor, ca să ne explicăm multe dintre eșecuri, chiar acolo unde evident se prefigurau șanse de reușită.

Am văzut o bună parte din bobinele noilor filme ale colegilor mei și pot să spun de pe acum că regia noastră de film s-a eliberat, în unele cazuri, de închistări și amatorism și că pelicule ca *Pădurea spinzuraților*, *Harap Alb* sau *Neamul Șoimăreștilor* sperăm să cucerească simpatia publicului, mai deplin decît o făceau unele din realizările noastre de pînă acum.

Forma originală a creației lui Liviu Ciulei din *Pădurea*, delicata

prelucrare a lui *Harap Alb* încercată de Gopo, atmosfera *Cartierului veseliei* al lui Manole Marcus, dinamismul din *Neamul Șoimăreștilor* al lui Mircea Drăgan, umorul suculent dovedit de Jean Georgescu în unele secvențe din ultimul său film *Moșturi*, 1900 confirmă poate un drum spre reinnoirea artei noastre regizorale.

O mai atentă formație cinematografică a scenariștilor, ca și o lărgire a tematicii, vor duce la o muncă regizorală și mai eficientă; aceasta este normal să se întîmple, rolu nostru constă tocmai în a realiza acest moment cît mai aproape de timpul nostru. Mai ales în sfera filmului de actualitate imediată, care numai el poate da o imagine vie asupra profilului artei cinematografice naționale, este necesar să ne îndreptăm atenția. Din punct de vedere financiar, acestea vor fi filme mult mai ieftine (decît cele privind perioade istorice îndepărtate și al căror cadru urmează să fie reconstituit aproape în întregime) și poate într-o anumită privință, cu un efect cît puțin egal la public, dacă tema ridicată are un sens original pentru noi, pentru arta noastră socialistă.

Am insistat poate prea mult asupra temei *noului și originalității* în forma și conținutul filmelor, numai din dorința de a nu se trece cu ușurință peste acele scenarii care intră în producție numai din dorința (lăudabilă) de a se realiza cît mai multe filme. Trebuie să recunoșc că prima vină o au regizorii care acceptă teme lipsite de conflict sau inedit, realizînd terne comedii muzicale sau insipide filme polițiste la prețuri de cîteva milioane. În același timp, în mintea regizorilor sau a scenariștilor zac idei mult mai interesante decît cele pe care ei le realizează...

Dar și în acest domeniu, proiectele cinematografiei noastre sînt îmbucurătoare și anii care vor urma vor face să se închege colective de creație solide, formate din scenariști și regizori legați permanent între ei.

Multitudinea posibilităților cinematografice (filme hibride care popularizează alte arte și filme ca artă originală) pun în derută publicul, dar nu trebuie să-i alarmeze pe cinești. Aceștia trebuie să se descurce mai eficient, altfel discuțiile noastre nu vor putea selecta ce este efemer de ceea ce va rămîne...

Din motive de spațiu, mi-am permis să mă opresc aici cu consemnările...

RAPSODIE ÎN TEME MAJORE

Discuția următoare: cu regizorul MIRELA ILIESIU, directorul grupei a II-a din studioul „Al. Sahia”.
— O pondere importantă o vor avea filmele despre industrie și agricultură, despre marile realizări obținute de oamenii muncii. Filme ca *Marșă înfrîntă*, *La cel mai înalt stadiu* (Uzina de ulei și agregate din București), *Cargoul de 10.000 tone*, *Liniarii* (o rememorare a succesorilor obținuți în electrificarea țării). O zi de lucru în G.A.C., *Procesul unei anvelope* („Da-



ȘANTIER 1965

Documentar de anticipație

rat de scenarist poetului Ion Brad.

Iar pe șantierul personal — O dorință mai veche, un film despre Horea și una mai nouă, *Moartea unui artist*, după piesa lui Horia Lovinescu. Amîndouă însă sînt în faza de studiu și pregătire.

CRONICA ANILOR NOȘTRI

Prima discuție acasă la documentaristi o purtăm cu regizorul VIRGIL LĂRĂȘ, directorul grupei I de la Studioul „Al. Sahia”. L-am găsit făcînd corecturi în scenariul regizoral al filmului artistic *Cinci minute de gîndire*, pe care îl va realiza la Studioul „București”.

După... un minut de gîndire, aplicat asupra planurilor de pe birou, ne spune: — Dorința de producția anuală să reflecte cît mai convingător realitatea zilelor noastre. Mai multe filme au deaceia caracter de cronică. Cronică creșterii celor douăzeci de ani va fi realizată de Slavomir Popovici într-un film care reconstituie, pe baza documentelor de arhivă, drumul parcurs de oamenii cunoscuți ai zilelor noastre. Titus Mesaros va realiza *Înainte de ultima treaptă*, conștient și vădit al precedentului *4000 de trepte spre cer* (despre Hidrocentrala „16 Februarie”). Erich Nussbaum va realiza două filme ce se anunță a fi interesante: *La al cincilea semn* va fi o... care va încerca să arate ce

evenimente importante se petrec în viața patriei în răstimpul celor cinci secunde și *Dezale din viața noastră*, un film — i-aș zice — „de monja”. O zi a anului 1955 va fi situată în contrapunct cu o zi a anului 1965. *Banca rezervei*, de Sergiu Niculescu, va vorbi despre sportivii care așteaptă să devină titulari, iar Al. Bolangiu, autorul filmului *Casa noastră* cu o floare, va realiza o satiră cinematografică dedicată lipsei politice în deservirea comercială. Ne gîndim la un documentar închinat lui Brîncuși, la care am vrea să solicităm și colaborarea unor cinești din Franța și S.U.A. În agenda mea mai sînt trecute...

nublană”. Pescuim în apele îndepărtate (cineastii se vor imbarca pe traulerele „Galați” și „Constanța”) sau O uzină agricolă vor avea tocmai o asemenea tematică. *Cotele apelor Dîndrii* va înfățișa călătoria unui șlep de la Galați la Viena, *Fotbalul de-a lungul anilor* — o istorie a fotbalului românesc pe bază de material din arhivă. *Rădare soarele* — ce se petrece în tară în răstimpul celor 40 de minute cît face soarele răsărit de la Sulina pînă la Oradea. *Soare cu dinți* (sau *Vara trecută la Mamaia*) va cuprinde imagini de larnă și sunete înregistrate în timpul verii. *Universul pictural* va fi comentarea a trei picturi pe aceeași temă apar-

(Continuare)

Cadrul de mai jos ne înfățișează o întâlnire între doi soți, în ilegalitate, Tina și Dumitrana din *Șoseaua Nordului*, interpretați de Lica Gheorghiu și Gheorghe Dinică. Filmul se realizează de către regizorul Iulian Mihu, după scenariul lui Eugen Barbu. Operator — Aurel Samson.



apele
se vor
balași
urind
mal o
Cotele
nfățișa
de la
stăbul
istorie
se pe
urhivă,
petrece
celor
soarele
plă la
și (sau
ta) va
larnă
ie în
ri pic
a trei
apar-

ținând unor pictori diferiți, *Concert pentru zece degete* (un eseu despre istoria unei fraze muzicale). *Despre dragoste* — își spune tema în titlu. Sînt filme care vor prileji regizorilor Al. Sîrbu, Al. Bolangiu, Nina Behar, Paul Barbăneagră și alora realizări care să tindă către un loc de cinste în școala documentaristică românească. Va fi prezent în grupa noastră și regizorul Savel Stîpoul de la Studioul „București”, cu filmul *Pe un perete*, care va diseca deuscul și prostul gust din carpetele ce împodobeau cîndva locuințele micilor burghezi. În ceea ce mă privește, voi încerca să realizez o călătorie în atelierele pictorilor și altele, în care voi încerca

să duc mai departe antiteza din *Tăbăcarii*, adică ceea ce eu numesc metafora contrapunctică.

Planul grupei nu ni se pare deocamdată construit cu rigozitatea unei simfonii. El seamănă mai degrabă cu o rapsodie. E însă... o rapsodie în teme majore.

ȘTIINȚĂ PENTRU TOȚI PE ECRAN

SILVIA ARMAȘU, regizoare în sectorul de filme științifice din Studioul „Al. Săhla”:

— Și în anul care vine intenționăm să facem cunoscute prin film acele capitole ale științei care se pot dezvălui cel mai bine prin pelucula cinematografică. Ion Bostan

și-a ales Delta, antichitatea daco-romană și speologia (o știință în care contribuția românească este foarte prezentă). El va realiza în acest an, *Celulele Tomis* din trilogia care mai cuprinde *Histria și Callatis*. I. Sîrin va realiza *Dacia regească*, Doru Gheciu — *Peștera de opal* (în munții Harghita), Mirocea Popescu — *Monumente ale naturii* (flora alpină din România), Willfried Ott — *De la saurieni la șopîrle*, Paula Popescu Doreanu — *Vîndtoare sui-generis* (un obiect devenit joc în Valea Gurghulului), Maria Săpătoru — *Hieroglifele pămîntului* (modificările în scoarță survenite în urma activității viețuitoarelor) etc. Pe mine

mă pasionează o temă care s-ar putea numi *România în complexul civilizațiilor bolcanice* și un film despre *Coloana lui Traian*.

— Ajunși așa departe, ne apropiem și de sfîrșitul documentarului nostru. Și pentru că în documentare apare de obicei în final cîte un simbol, de pildă un grup de copii care să sugereze viitorul, vom încheia și noi, ex abrupto, cu un novice:

ANUL I LA „ANIMAFILM”

Despre primul an de planificare tematică la cel mai tînăr studio al nostru ne vorbește Marin Pîrlan:

— În centrul planului pe 1965 stă tema... construcțiilor. Vom începe anul cu darea în folosință a 4 pla-

touri pentru filmele de păpuși sau cartoane decupate, 3 platouri pentru desen animat. Vor fi gata sălile de montaj și mixaj, o sală de proiecție și un laborator foto destinat diafilmelor. Sperăm ca în acest an Gopo să răspundă prezent pe unul din platourile noastre de filmare, iar caricaturistul Eugen Taru va debuta cu două filme. Unul din ele va fi o poveste lirică cu un băiețel și o fetiță, iar celălalt, o satiră la adresa abstracționismului în plastică. Matty și Nell Cobar vor semna cîte un nou film, iar Margareta Niculescu ne-a promis un subiect și deci un film. Aceștia sînt colaboratorii noștri din afară. „Bătrîni” de la „Animafilm”

— Bob Călinescu, Oľimp Vărășteanu, I. Hermeneanu, Gh. Saidel sau C. Mustecea se pregătesc pentru o serie de filme destinate copiilor, fără a-i uita, firește, pe cei mari. Vor debuta ca regizori cîțiva tineri talentați, printre care Tatiana Schöń, Adrian Nicolau, Laurențiu Sîrbu, Horia Ștefănescu și alții.

„Animafilm” va da în anul care vine 180 de titluri de diafilme difuzate într-un tiraj de 500.000 copii.

Iată, deci, încă un simbol neașteptat. O cifră care exprimă puterea de circulație a filmelor noastre și răspunderea care revine autorilor lor. Cuvîntul „Sfîrșit” se impune.

Ațanasie TOMA

OVIDIU GOLOGAN

DESPRE:

UN PREMIU ÎN AVAN- PREMIERĂ

În cadrul celui de al VI-lea Congres al Uniunii Internaționale a Asociațiilor de Tehnică Cinematografică (UNIA TEC) care a avut loc la Milano (14-17 octombrie), delegația noastră a prezentat secvențe din filmele Pădurea spinzuraților, Neamul Șoimăreștilor, Harap Alb și Memoria trandafirului.

Juriul a distins cu Premiul de excelență (premiul mare) secvențele prezentate din filmul Pădurea spinzuraților, pentru calitatea fotografică a imaginii și ingeniozitatea mișcării de aparat. Materialele din celelalte filme au primit diplome de onoare.

„Mă bucur din toată inima în primul rînd pentru succesul obținut de cinematografia noastră — ne-a spus Ovidiu Gologan, operatorul șef al filmului Pădurea spinzuraților — întrucît la acest congres au participat reprezentanți ai unor țări cu o veche tradiție în cinematografie”.



...ȘI MAI ALES
AM VRUT SĂ
ARĂTĂM OCHII
LOR...

...Ochii lui Svoboda
(Valeriu Arnăutoiu) în
lumina difuză din di-
mineaja spinzuraților.

...Ochii lui Bologa
(Victor Rebenciuc) ex-
primă bunățate, dîr-
zenie...



DESPRE MERITE...
SI DESPRE MODESTIE

„Fără discuție — subliniază Ovidiu Gologan — în ceea ce privește Pădurea spinzuraților, meritul realizării îi aparține regizorului Liviu Ciulei, cu care am colaborat excepțional, existînd mereu între noi o corelație perfectă de gânduri și rezolvări. Consider că pentru un operator de imagine cea mai mare mulțumire, cea mai mare satisfacție în munca aceasta obositoare, de frământare și pasiune, de abnegație și dăruire, este să te întâlnești cu un regizor cu care să te poți „acorda” în idealuri artistice. Astfel m-am întâlnit cu Liviu Ciulei, pe care îl prețuiesc și îl stimez ca om și ca artist, considerînd — fără nici un fel de rezervă — că poate sta alături de oricare regizor de valoare mondială. În ceea ce privește munca pentru obținerea imaginii, nu am urmărit o realizare spectaculoasă, bazată pe efecte plastice în sine, care de cele mai

multe ori nu-l emoționează pe spectator și nu-i trezesc interesul, ci ne-am străduit să facem totul în folosul dramaturgiei excelentului scenariu scris de Titus Popovici, în folosul jocului actorilor, pentru a transmite spectatorilor situațiile de viață ale narațiunii și pentru a caracteriza cît mai pregnant personajele.”

CĂUTAREA...
„CĂUTĂRII”.

„Conceptia mișcărilor de aparat executate cu „camera” mobilă, fie așezată pe o macara de tip Dolly, fie suspendată de o funie, chiar în mijlocul decorului, de multe ori cu obiectivul translocator, cu panoramice de 360°, realizate în spațiul restrîns al celor patru pereți ai decorului, au cerut o așezare a luminii mai mult decît dificilă. Cu toate aceste condiții de lucru neobișnuite, am căutat —

pe cît ne-a fost posibil — să nu stînjinem jocul actorilor cu elementele tehnice. Am căutat să ținem seama astfel de un deziderat al regizorului Ciulei, care dorește să înlăture „invazia tehnicității”, fiind împotriva infiltrării brutale a mecanismelor în actul de creație propriu-zisă. Totuși, filmarea se realizează cu aparatul de filmat, cu peliculă care trebuie să fie impresionată de lumina puternică a reflectoarelor și cu nenumărate utilaje tehnice care creează uneori controverse în procesul de filmare. Idealul pentru regizori, operatori și actori ar fi desigur suprimarea multora din aceste operații tehnice, dar... Dorința de mai sus a lui Ciulei pornea de la intenția de a realiza un film în care nimic să nu pară „făcut” și totul — plastica, decorul, machiajul — să nu se „simtă”. Împreună cu regizorul filmului, am căutat să înlăturăm procedeele-sablon. Dacă vrei, am căutat „căutările”. Aceste căutări ale noastre au tîns spre evitarea artificialului, tot filmul urmînd

să se d...
care ne...
spectata...
fereastr...

CÎTE FI...
DE OC...

„Am...
redăm...
tate nu...
jocului...
exprim...
ales...
Bologa...
tate...
liniști...
ai Ilona...
biciune...
nici, c...
„În c...
lano au...
fe: secv...
rului și...
referi d...
zurător...
într-o...
sătoare...
pămînt...
frămînt...
cu vînt...
parcă p...
spune l...
ale rom...
urias d...
lui apa...
este de...
Îndreap...
l-am fi...
a zilei...
lumina...
ar vrea...
lumina...
toare...
cenuşii...
tunerici...
de par...
pe fața...
cepută...
cadru...
a fost...
careulu...
tr-un p...
du-se d...
focato...
schimb...
nuri. S...
balet...
vătă a...

ECHIPA

„Col...
pletat...
memb...
Opera...
du I...
Sorese...
pricpe...
foarte...
graf...
benzii...
de su...
maner...
vat a...
munca...
efectu...
inter...
Bubul...
realiz...
aport...
maşin...
care s...
alătur...
care...
toți...
—
că m...
ziua...
mă în...
tele s...
găsit...
în pl...
în co...
și la...
nelin...
Mă î...
ce va...
ochiu...

să se desfășoare ca o poveste pe care noi — și împreună cu noi, spectatorii — o privim printr-o fereastră“.

CÎTE FELURI DE OCHI EXISTĂ

„Am încercat de asemenea să redăm cu cât mai multă expresivitate nuanțele cele mai subtile ale jocului actorilor, stările sufletești exprimate pe chipurile lor și mai ales *ochii lor*: ochii lui Apostol Bologa care exprimă uneori bună-tate, dirzenie, alteori zbucium, liniște, resemnare; ochii nevinovați ai Iloncai, ochii care trădează slăbiciunea lui Klapka, ochii fătarnici, cruzi, ai generalului Karg.“

„În cadrul concursului de la Milano au fost prezentate trei secvențe: secvența spinzurătorii, a cimitirului și a popotei ofițerilor. Mă voi referi doar la prima, aceea a spinzurătorii. Am urmărit să o realizăm într-o atmosferă sfîșietor de apăsătoare, pe tonuri gri-cenușii, cu pămîntul noroios, în care bocancii frământă glodul pînă la disperare, cu vînt și cer plumburiu, sprijinit parcă pe umerii oamenilor, — cum spune Rebreanu în primele rînduri ale romanului său — „ca un clopot uriaș de sticlă aburită“. La prima lui apariție, condamnatul Svoboda este descoperit în convoiul care se îndreaptă spre locul execuției; l-am filmat direct în lumina difuză a zilei, în prim plan, cu ochii luminați privind spre cer, de parcă ar vrea să mai adune încă puțin din lumina vieții. Apoi, la spinzurătoare, apare pe un fond de cer cenușiu, cu fața complet în întuneric, cu orbitele ochilor negre, de parcă moartea s-a și așternut pe fața lui. Interesant a fost concepută mișcarea aparatului într-un cadru lung de 100 metri. Aparatul a fost așezat pe Dolly în mijlocul careului de execuție și purtat într-un panoramic de 360°, schimbîndu-se des focarul obiectivului transformator, cu aproximativ 30 de schimbări de claritate între planuri. S-a obținut astfel, ca într-un balet de groază, atmosfera adecvată acțiunii.“

ECHIPA

„Colaborarea noastră a fost completată armonios și de ceilalți membri ai echipei de filmare. Operatorii Dan Platon și Alexandru David și asistentul Petrică Sorescu ne-au secondat cu multă pricepere și străduință. Decorurile foarte reușite ale pictorului scenograf Giulio Tincu, perfecțiunea benzii sonore realizată de inginerul de sunet Salamanian, grija permanentă pentru un machiaj adecvat a lui Jeanette Simionescu, munca migăloasă a montajului efectuată de Iolanda Mintulescu, interesul ce l-au depus Ovidiu Bubulac și Ileana Oroveanu pentru realizarea costumelor, precum și aportul echipei de electricieni și mașiniști a lui Straton și Caragea, care au muncit cu atîta însuflețire alături de noi, au dus la rezultatul care ne-a bucurat deopotrivă pe toți.

— Acum filmul este gata! Nu vă mai rămîne decît să așteptați ziua premierei...

— ... timp în care continuu să mă întreb dacă ideile și sentimentele scenaristului și regizorului și-au găsit soluția cea mai potrivită în plastica filmului. Mă întreb, în continuare, cum mă întrebam și la primul tur de manivelă, cu neliniște, în ce măsură am reușit! Mă întreb acum, la terminare, ce va spune despre filmul nostru ochii critici ai marelui public.

Mihai TODÊA



c a s a neterminată

O producție a Studioului cinematografic „București”.
Regia: Andrei Blaier. Scenariul: Dimos Rendis. Imaginea: Alexandru David. În rolurile principale: Valeria Seciu și Valeriu Săndulescu.

Mai întîi vom constata, fără ca acesta să fie lucrul cel mai grav, că autorii operează în sfera unor existențe lipsite de personalitate.

Lia are o întîlnire cu Petre. Se întîlnesc și urmează să meargă împreună la Operă. Dar Petre l-a dus cu el pe Andrei, colegul său de facultate, pe care Lia nu-l cunoaște. Fără să-și fi prevenit colegul, Petre i-o dă în primire pe Lia, fiindcă el nu mai poate merge la Operă. Zice că se duce la o sedință, dar el merge de fapt la un ceai. Andrei schifează o prea slabă împotrivire (știa Petre pe ce contează) și acceptă tacit situația, cu toate că prietenul îl umilește, înșulînd cum că vocația lui e aceea de a

fi mereu dublură. Nici fata nu-l interesează — de altfel el e mereu posac și absent. Lia, deși pare copleșită de dragostea pentru Petre, surdă gales, doar puțin nedumiră în fața rocadei, care nici n-o jignește, nici n-o amuză, în genere nu se prea sinchisește de ce se întîmplă, complăcîndu-se fără multe semne de întrebare cu ce îi iese în cale. Rămîne deci cu noua cunoștință și, în lipsa altei porniri, încep să se plimbe împreună pe străzi. Andrei i se pare cam... (așa cum remarcam mai sus) și i-o și spune, dar demnitatea lui nu reacționează în nici un fel. Ba chiar, pentru ca totul să fie limpede, el ține să precizeze, fără urmă de protest, cu un soi

Dat fiind caracterul filmului în discuție, la colocviul de față am invitat doi poeți care sînt uneori și critici și un critic care uneori e poet. Reluăm în acest mod, cu dorința de a le permanentiza, colocviile noastre pe marginea cronicilor publicate în revistă. Pentru a oferi cititorului o imagine sintetică a opiniilor critice, publicăm colocviile în același număr cu cronica, iar în locul unui mozaic de păreri — o suită de intervenții, în care fiecare „vorbitor” are cunoștință de textele anterioare.

Vibrație la inedit

Casa neterminată e primul film pe care l-am văzut înainte de a fi... turnat. Acum citiva ani. Dinos Rendis m-a chemat acasă la el, m-a instalat într-o fotoliu și mi-a spus: „Ascultă un film!” Și mi-a povestit Casa neterminată. Ideea m-a captivat, regia mi s-a părut fără cusur, iar mu-

zica (afară ploua) excelentă. Realizat la Studioul „București” de către Andrei Blaler, filmul mi-a plăcut mai puțin, dar chiar acolo unde se înregistrează eșecuri simțim că ne aflăm în apropierea ideii, că regizorul a comis acte „simulacru” cînd nu precădere tot ce e nespectaculos,

neicinematografic, evitînd efectele plastice pe care și le putea îngădui din belșug, impunîndu-și cu o rară sobrietate să reliefeze gînduri, emoții, vibrații la inedit.

De ce consider că filmul e un experiment valoros? În primul rînd pentru frumusețea ideii cinematografice, pentru construcția sa armonică. M-a impresionat în chip deosebit ritmica peliculară. Ea o aproape de ritmul cotidian, personajele vorbesc puțin, pașii sînt incerti, eroii sînt frumosi sau urîți în mai puțin de o clipă, și adesea, datorită obiectivității autorului imagini, acțiunea e derulată somnolent, calm, parca pentru a cenzura ideea de spectacol, de anticipe. M-am plictisit de scenariștii care, din elan „balcanic” (nostalgia meridională), uzează de prea mult dialog în scenarii, de prea multe înțorsături ale acțiunii. Ceea ce colegul meu Sava numește „amnezia” celor doi protagoniști mi se pare o

trăsătură morală a noului generații: trăirea cu intensitate a noului. Tinerii nu-și mai evocă la orice pas „străcutul”, ei nu se mai povestesc cu orice preț; un gest, un suris, sînt mai sugestive decît clasicele monologuri și tirade dramatice. Eroii se lasă cîștiați, nu se rostesc pe sine cu glas tare. E în acest film ceva din ceea ce poate fi poezia estetică vînturilor.

Interesant pentru problematica sa intens actuală, filmul are — dramaturgie — unele scaderi, textul e pe alocuri pretios, căutarea cu orice preț a simplității se complică în arabescuri. Baletul celor doi în casa neterminată, e totuși încărcat de sensuri. Gestică lor o plină de grație. Aștept cu interes viitoare filme ale lui Blaler. Prefer asemenea filme „cu lipsuri”, unor „succese” de casă în cinematoc, pline de muzici și vopsele.

Gheorghe TOMOZEI

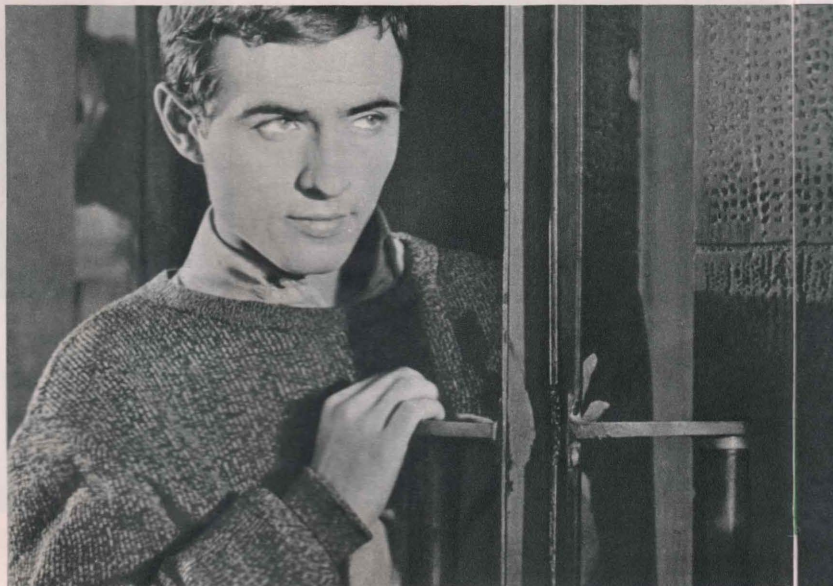
Inutilități pretențioase

Îmi proclam neкомпетенța, înfrîntarea intelectuală nu știu cum să discut despre ceea ce nu suferă discuție. Am sentimentul aberant al nimicului devenit poncif și decretat operă de artă. În fond, bobinele ar trebui aplaudate pentru colecția de erori de toate felurile: de la cele de investigație pînă la cele de gust. Este o antologie exhaustivă a ceea ce nu trebuie să fie într-un și dintr-un film. De la dialogul auriilor (în care abundă mărgăritare de tipul „Morții cu morții, viii cu viii” maximă atribuită înnebunitorului nea Pandeles, deus ex machina, prezent în continuare în filmele seculare) și pînă la nestîrșita plimbare pe străzi

de resemnare senină: N-are importanță. Toată lumea spune așa... (cuvîntul nu se rotește, fiind o insultă probabil, de pildă — bleg, prost etc.). Lia își pierde în cele din urmă răbdarea, intrigată de lipsa de inițiativă a partenerului ocazional: „Vezi cum ești? Spun eu să stăm — stăm! Spun eu să plecăm — plecăm!” Astfel solicitată, bărbăția eroului nu găsește nici un gest să se afirme și eguează verbal într-o filozofare lamentabilă, a cărei cauzalitate ne scapă: „Unora le reușește totul, spune el. E de ajuns să se apropie de o ușă și ușa li se deschide imediat. Alții — adaugă Andrei cu discernămint, înțelegător cu sine — se plimbă nehotărîți în fața ușilor închise”. A nu se crede că asistăm la timiditatea unuia care nu știe cum să dea frîu impulsurilor tainice ale unui sentiment născînd. Eroul rămîne constant în banalitatea sa placidă, vecinătatea fetei fiind pentru el tot atît de neutră ca un obiect neînsușit, dar ambulatoriu și vorbitor.

Să admitem premiza de la care par să pornească autorii — și anume că despre trecutul eroilor nu știm nimic și nici nu vom afla nimic pînă la sfîrșitul filmului. Ei n-au avut nici o experiență de viață revelatoare, care să le fi lăsat vreo urmă în conștiință. În cazul fetei doar, există un singur punct de reper, amintirea unui mitologic Nea Pandeles, pe care ea îl citează abundent, ca sursă unică și suficientă a tuturor adevărilor: „Vrei un sfat, te duci la el. Ai nevoie de o vorbă bună, te duci la el. Vrei să fii scuturat, la el!”; „De ce s-au pus rîul înainte — vorba lui Nea Pandeles”; „Vorba lui Nea Pandeles: și cel mai frumos transdrifer are ghimpi”; apoi: „Omul zîrcit, nici în joc nu dă”; „Omul să fie întreg” și așa mai departe. În schimb, băiatul este imaculat: aproape nici o amintire, nici urma vreunui gînd confuz care să se ceară clarificat, nici măcar ecoul vreunei preocupări care să vrea o continuare și un răspuns, o confruntare și un cîștig în ordinea cunoașterii. Vorbește doar o dată despre tatăl său, fără legătură, sec și fără adresă: „Tata e zidar. Spune că cea mai frumoasă meserie e să ridici case pentru oameni. Cînd eram mic, mă lua duminica la plimbare...” Atît. Drept care se plimbă și el cu fata.

Dar care sînt revelațiile clipei prezente? Ele se produc pe o cale netedă, nu prin accidente sau suspensii dramatice, prin gesturi grele de sensuri sau pauze stăpînite de incertitudine, ci pur și simplu prin cuvinte, prin multe cuvinte, recitate cursiv și fără complicații de subtext. E o împrejurare care ne ușurează mult sarcina. Cuvinte spuse de Andrei despre Petre: „Petre a prezentat azi un proiect foarte bun...”; „Marea calitate a lui Petre e că nu se pierde niciodată în amănunte” ș.a.m.d. (fiindcă Andrei e generos și, deși e pe cale să se îndrăgostească de Lia, îi face mare plăcere să-l lădău într-una pe celălalt, umilindu-se din cînd în cînd pe sine). Cuvinte spuse de Lia despre Petre: „Uite, el nu-i așa”; „Are de pe acum aerul de arhitect” ș.a.m.d. (fiindcă Lia e fascinată de iubitul ei evident cabotin, ceea ce se pare că



ar trebui să ne înduioșeze). Dar mai ales cuvintele pe care cei doi le rostesc fiecare despre sine însuși. Ceea ce simplifică o dată în plus exegerea e că desele confesiuni ale personajelor nu par să aibă o cauză oarecare, interioră sau exterioră, vreo relație cu vreun gînd, cu fapte sau observații ale momentului. Sînt informații pe care ei și le furnizează gratuit și ad-hoc, cu un remarcabil simț al simetriei: Lia — „Iubesc teatrul. Cînd intru în scenă, uit de mine. Parcă nu exist. Mă înțelegi? Cum să-ți explic?” Iar Andrei — „Știu cum trebuie să arate un oraș nou, socialist” (însă) „În fața profesorilor mă pierd... Cum să-ți explic?” Nici unul din ei nu-i spune celuilalt cum să se explice și atunci renunță fiecare la introspecție. Bănuiește adică și unul și altul posibila nedumerire a celuilalt față de asemenea declarații pe care nu le solicitase și a căror ordine de idei e neclar, simte că atare nevoie să se explice, dar — la ce bun o zădărnice în plus? E și această dovadă unui oarecare simț al măsurii. Și astfel se poate trece mai departe, cu aceeași coerență.

Nu s-ar zice însă că eroii nu încearcă să se tatoneze cu întrebări, să se cerceteze unul pe

altul. Ritmul dialogului se schimbă în aceste cazuri, el devine precis și prompt: — „Țipi? — Uneori”. — „Ești pentru dormitor separat?” — După 50 de ani. „La ultima replică intervine un element neîntîlnit pînă acum — umorul. Dar fetei i se pară că a întrecut măsura (deși noi avusem impresia că e destul de inițiată): „Nu de asta, zice ea (adică de care? ne întrebăm noi). Zic și eu... În principiu.” (Ce anume?). Dar să nu minimalizăm lucrurile. Aceste tatonaări — deși nu duc la intuiții și dezvăluiri surprinzătoare — au totuși un rost. Fiindcă, dintre multiplele aspecte ale vieții, eroii manifestă un interes precoce și acut pentru problema căsătoriei. Etapele inițiale și intermediare ale amorului nu-i preocupă. Nu se sîrută, nu se îmbrățișează. Către final întind doar unul spre altul minile, atingîndu-și... urechile, gest care are șansa să constituie primul element al unei noi mitologii erotice, echivalînd ca inventivitate basmul cu barza. Zădărnice am încerca să găsim un precedent în cinematoc, în istoriile cinematografului sau în cele 700 de pagini ale volumului lui Lo Duca, L'Érotisme au cinéma. Însă problema căsătoriei îi urmărește

(un fel de manie ambulatorie a celor doi eroi) — totul în această peliculă nerezită și haotică este pe dos. Cetealii de „cântăreți” sticle, de „experiență” supraanalizate, tributată unui modernism confundat cu modernitatea, producția Casa necerminată uzată de clișeele filmului „în care nu se întâmplă nimic”, „marafione fără epică”, „acțiune fără mișcare”: o conștient. Eroii plutesc pe străzi parca ar înota, își deapănă ideile despre lume, viață, muncă, fetele, dragoste etc., parca ar prelua un roزاریu de balverne, se privește lung și nemotivat (nemotivat artistic, firește), cirează printr-un București scufundat — mediu subacvatic din care lipsește numai etrave naufragiate și flora caracteristică. Nu sînt amatori de personaje și situații „tipice” (în sensul totuși al cuvîntului), însă mă cedăm dumerite incapacitatea selectivă a realizatorilor. Nu în ca într-un film să se petreacă neapărat ceva (înțeleg ceva memorabil, senzațional, un

eveniment sau o catastrofă), nici cer biografi de protagoniști, aventuri psihologice, istorisirea cuturii sau cuturii lucrui, dar vreau să găsesc un adevăr, o afirmație, un fapt — oricît de mărunte și, eventual, generator de idei. Or pelicula cu pricina mă invită într-o lume inexistentă: dacă imaginată, atunci rău imaginată; dacă, totuși, reală (chiar ca excepție, la doi sau la douăzeci de oameni), atunci neconvincător comunicată artistic. Dacă ar purta pe genurile subtitlului „parodie” („a filmului în care nu se întâmplă nimic”), zisa peliculă ar putea deveni o summa amuzantă pentru cineclubi și studenții de specialitate. În acest ocean de eroi există și o eroare „pe dos”: scena în care eroina mîinează îmbrăcată, un duș, într-o baie neînaltă, sub ochii în care începe să se lămurească interesul erotic al partenerului. Altfel, și mai are și norocul că o scenă mută. De altfel, este și singurul moment motivat cinematografic într-o încercare nemoti-

vată de film, compusă dintr-o succesiune de nemotivări și încheindu-se cum a debutat, fără motivare logică, așa cum s-a bîne unei înutilități pretențioase. Altfel numai că așa inutil cum este, produsul s-a dărnicește și compromite o idee inițial frumoasă — a dragostei unor oameni tineri în condiții de viață noi. Și asta nu se poate țerta nici unul rebut, fie el cinematografic, sau, mai ales.

★

Și ca să mă „stric” și cu Tomozel: eticheta de „plan balcanic” mă cam deranjează pentru că o lipește un om de literie (cu aceeași prileală cu care unii critici literari ignoră ai lipi-o pe fruntea ilustrilor defunctei Matei Caragiale și Ion Barbu). Mai, și mîine, prietene Tomozel, „vorbăreți” film bulgar Voici în insulă! Dar Electra lui Kakoyannis, pe care o întemei cu acest prilej!

Cît privește preferința manifestată la sfîrșitul intervenției, este de acord cu Tomozel, cu o rezervă însă: filmele

„cu lipsură” sînt renunțe la exprimarea plină de „afos”, la sintaxa cinematografică „pe radical”; mai ales că „succesele” de casă în cinematograf etc. au constituia nimiciei care le prezidează destinul și nu prind onoare balanței de precizie a analizei critice.

Romulus VULPESCU

Experiment valoros?

Anatole France spunea că teologia „tratează necunoscutul în detalii”. Autorii filmului Casa necerminată fac ceva

și mai frumos: tratează neantul în detalii; îl decupează în episoade, secvențe, scene și cadre. De celuilalt teatru. Romulus Vulpescu refuză să discute filmul pentru că tocmai nu admite să se studieze nimic în detalii. Și are dreptate. Din contră: Valerian Sava analizează detaliat acest nimic. Îl descompune în fapte și le arată, cu înțeleg și agreabilă ironie, neantul fiecei. Și are tot afit cît și Vulpescu dreptate să facă așa. Este bine să luăm totul în serios, inclusiv fiecei. A ridiculiza ce este prost este în fond totuși a lua în serios ceea ce nu e.

Al treilea participant la coloquiu, Gh. Tomozel, el, nu are dreptate deloc. Iată, pe rînd. Mai întâi el zice că „filmul e un experiment valoros”. Nu-i adevărat: pentru primul motiv că orice experiment are de a face, este oarecum valoros, căci are meritul omului care încearcă ceva. Dar cînd zicem „expe-

rimment valoros”, asta înseamnă mult mai mult, înseamnă că, cu toate greșelile, cu tot eșecul general, tot rămâne de acolo ceva. Și, tocmai, nu este cazul aici. Așa înțeleg G.T. comite o a doua eroare cînd spune: „pentru că filmul are lipsură, unor succese de casă în cinematograf, pline de muzică și vopsele”. Se înșală G.T. cînd crede că filmul are „lipsură”. N-are „lipsură”; n-are nimic, nici măcar lipsură. Cît despre „succesele” tehnice și cinematografice, acestea de-aia n-are dreptul să le „prefere” nimic. El, adrept la viață ca orice alt succes artistic. Putem cînt mult să spunem că nu regretăm însecurul unei opere în caz de capodoperă ratată. Or filmul nostru nu-i nici una, nici alta. Nici capodoperă, nici ratată. Căci nu se poate rata ceva care nu există.

G.T. însă preferă o discuție acestui ratat existent. D-sa o numește „frumusețea ideii cinematografice”. Să înțelegăm să-l dăm dreptate. Eroii

devăr, lucrul cel mai grav. Mai grav e că autorii își propun să etaleze golul spiritual și sufleteș, aureolindu-l, căutîndu-i un farmec indubit și chiar semne de superioritate morală. Eroii sînt oameni care iubesc copiii, au totdeauna timp să se joace cu ei, oriunde îi întîlnesc, sînt credincioși prietenilor, cavaleri cu femeile, îndatoritori cu colegii, gata să sară în ajutorul oricui, chiar și a celor care nu au nevoie, în stare să treacă peste orice jignire, fiindcă sînt generoși, nu țin la supărare, fiindcă sînt deschiși și sinceri și în general, așa cum spune unul dintre ei, „peste tot, totul e frumos, totul depinde de oameni...” Se formulează chiar o definiție a socialismului care ar fi „o casă mare, imensă, fără ziduri”, cu toate ferestrele deschise (și chiar), cu toate ușile deschise... Nici măcar destinul biologic, inevitabil tragic, al omului, nu adumbrește această factice beatitudine paradisiacă. În film sînt două morți. Moare la început o fată, lovită de o mașină. Dar, înainte de a ne dumiri cît de cît, ni se arată că în mulțimea adunată la locul accidentului se rătăcește un copil, care coborîse pentru prima dată din căruciorul abandonat de bunica sa. Prilej de irezistibilă duioșie maternă și paternă. Uităm de moarte și un fel de balsam rînd este astfel prelinis inoportun peste o rană abia deschisă, diluînd trăirile eroilor, denaturîndu-le expresia, suprasolicitudinu-le capacitatea de înduioșare. Regizorul ține să facă din duioșie spectacol și pune întreaga mulțime din piață — subit înșeninată — să urmeze în alai copilul aflat pe primul lui drum. Aceeași ambiție de a obține risul printre lacrimi e ratată și în scena cînt alflăm de moartea lui Nea Pandeale și cînd Lia exclamă: „Știi ce glumea era! Păcat că nu l-ai cunoscut... Avea un haz!” Ca și cum durerea Liei, ajunsă la paroxism, ar fi suferit o stranie și paradoxală metamorfoză. Dar scenaristul și regizorul nu întîrzie asupra unor asemenea momente, — nu se pierd în amănunte, — cum spunea Andrei despre Petre, nu se ocupă adică de nuanțe. De aceea în loc de momente paroxistice obținem melodrama cea mai fadă. Generozitatea și sinceritatea eroilor nu par deloc expresia unui mod superior de a trăi și gîndi, ci rezultatul unui soi de înfrimătate pe care ei încearcă astfel să o suplinească.

Dacă autorii ar fi vrut să facă un film cu un subiect oarecare, s-ar fi putut pur și simplu trece pe lingă el, notîndu-i doar nereușita, într-o obișnuită cronică de protocolară, cu ticurile scolărești de rigoare privind diferitele compartimente ale filmului. Dar, după toate cele de mai sus, autorii vizează chiar virtuozitatea filmului, „fără dramaturgie” și se revendică de la prestigiu cinematografului cu sugestii subtile, moderne. Aceasta ne obligă să spunem mai mult. E un film în întregime fals, un record absolut al autorilor și al studioului în mimarea facilă a unor personaje și a unor teme contemporane, simulîndu-se totodată, fără simțul umorului, ipostaza poetic-filozofico-sentimentală și nouitatea formulei cinematografice.

Valerian SAVA



efectiv, inclusiv chestiunea practică a dormitorului și pentru rezolvarea ei — „în principiu”, pe plan obțesc — vor să și facă ceva. Să fim deci lămurii: eroii au depășit de mult vîrstă copilăriei și a adolescenței. Sînt tineri de 20 de ani. Sufără însă probabil de o gravă amnezie și de aceea au o înclinație permanentă către soții infanțile. Dar nu din acelea simple și naive, care ar putea să devină sublime în poezia lor involuntară, ci niște soții pretențioase și savante, ca ale unor puberi bătrîni și triști. Vor lua deci cite o fisă de telefon și după ce vor fi citit pe ziduri etichetele oferind schimburi de locuință și se vor fi gîndit că aceste operații sînt cauzate de căsătorii sau divorțuri, vor suna la numerele respective și vor întreba, după cum urmează: dacă se oferă un apartament contra două garsoniere, vor întreba, deci, cum că de respectivii divorțeați?; nu ne permitem să reproducem aici răspunsul scurt, care se aude totuși limpede în receptor; și invers, dacă se oferă două garsoniere contra un apartament, vor surîde la telefon, ca o încurajare mută, fiindcă extaziați de emoție la gîndul fetei ipotetice a celor în cauză, le rămîn cuvintele nerostite. Li se trîntește iarăși telefonul în nas. — Oa-

menilor nu le place să te amesteci în viața lor, remarcă înțeleg băiatul. — Să le placă”, replică fata bosumflată. Și așa mai departe: vor trece prin fața unui sfat popular și vor felicita o pereche de miri care tocmai coboară scările, le vor scrie chiar o urare de fericire, cu degetul, pe prafu de pe caroseria mașinii. Vrînd apoi să scape de biletele oferite de Petre, nu le vor vinde pur și simplu primului întîlnit, ci vor trece în revistă pe toți cei care solicită „un bilet în plus”. — „Zău, e foarte interesant, se jură băiatul. Îmi observi pe oameni: cum se mișcă, cum sînt îmbrăcați, cum arată”. Imaginile nu ne dezvăluie și nouă aceste aspecte interesante, dar în schimb ne vom da seama plină la urmă de rațiunea superioară a secvenței. Cei doi degusta prînzul plăcerii de a putea feric pe cineva cu un gest generos, la care însă nu se hotărăsc decît atunci cînd întîlnesc o pereche cu vădite intenții matrimoniale. Oferă biletele, exaltați din nou de o bucurie neobișnuită, înclît însurății — oameni normali, totuși — rămîn stupefați, crezîndu-se luați în deridere: „— Dar de ce rîdeți? — Așa... Sîntem veseli”, răspunde Andrei, ca de obicei elocvent.

Lipsa de personalitate a eroilor nu e, într-a-

COLOCVIUL NOSTRU

(Continuare)

— asta e noutatea după G.T.
— nu-și face confidențe; nu-și evocă la orice pas trecutul. Foarte bine. Eu însumi îl felicitasem pe Francisc Munteanu pentru a fi văzut în asta caracterul tipic al adevăratului amor, liberat de sentimentul proprietar al geloziei și de nevoia de a descoase pe celălalt, de a-l tot controla biografia. Adevăratul amor este o fuziune în prezent a două suflete. Agădar recunoaște că este o „idee frumoasă” să se arate asta când avem doi mari amorezați. Dar când avem doi mici neamorați? Căci cam așa e cazul aici...

Sau: „eroi se lasă citiți, nu se rostesc pe sine cu glas tare. E, în acest film, ceva din ceea ce poate fi poezia eterei viitorului.”

Ați înțeles. Tăcerile expresive nu s-o vechi, străveche calitate actoricească. Ele sînt ... poezia eterei viitorului...

Deosebit de asta, cînd G.T. zice că „personajele vorbesc puțin,” nu are decît cel mult pe jumătate dreptate, căci personajele vorbesc, val, tot timpul, sau aproape, cu scurte întreruperi, pentru a construi statură presăruturi ca aceea desorise de Valerian Sava. Dar Valerian Sava nu are nici el dreptate cînd zice că acea apucare reciprocă de ceață este o poziție statură nouă. Nu. Este pur și simplu înmulțirea cu doi a gestului de ajutor pe care, la chef, îl dăm partenerului care se simte cam rău și ar vrea să se simtă, repede, mai bine.

Din toate acestea rămîne că, poate, la urma urmei, autorii filmului s-a aibă un fel de dreptate, în sensul că... orice încercare este un merit, mai ales o încercare grea, ca aceea a „poveștii fără subiect”. Să vedem.

Mai înții, așa-zisa poveste fără subiect nu există. E vorba doar de povești unde nu se întîmplă evenimente „tari” (crime, divorțuri, revolte, sinucideri, cutremure de pămînt). În „Babbitt”, Sinclair Lewis, ne povestește, în primele 150 de pagini, tot ce face și gîndește Dl. Babbitt în cursul unei zile în care nu i se întîmplă nimic important. Dar stîla de conduită și de gînduri ale acestui om mediocru, interesant prin el de neinteresant este, — aceste conduite ale lui sînt atât de multe, de variate, de tipice, de pline de interes general, încît urmăm curgerea lor cu o pasiune de cititor de roman polițist. Frumusețea omenească a banalului, a cotidianului este însă o frumusețe veche, nu nouă. Nu Moravia sau Eugen Ionescu au descoperit-o, ei mulți alții, cu mult înainte, mulți din ei clasici consacrați, ca de pildă Cehov.

Totuși, veche sau nouă, încercarea e grea; deci todeauna meritorie. Adică aproape todeauna. Căci sînt cazuri cînd „experimental” nu e „valoros” nici măcar ca stare, ca experiment în sine. Și este temă cazul aci.

D. I. SUCHIANU



DA

ci
ne
ma

MERIDIANE

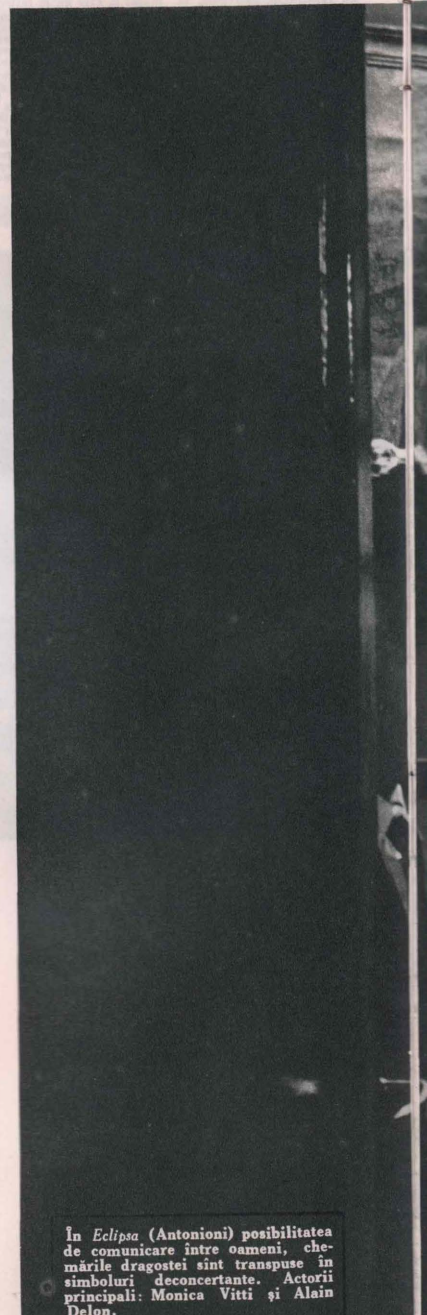
Regizorul maghiar Révész György este cunoscut probabil unora din cititorii noștri care au avut prilejul să vadă și să aprecieze una din ultimele sale realizări, Cum stăm tineri? De curînd, Révész a terminat un nou film intitulat Da, după un scenariu semnat de Boldizsár Iván. Înainte de premieră, regizorul a destăruat în fața unui numeros auditoriu, motivele care l-au determinat să realizeze acest film. „Trebuie să gîm să spunem, dar vîrșurile tinereții noastre, să nu ne lăsam abătuiți din drumul pe care ni l-am ales, chiar dacă încercările la care ne supune viața sînt grele. Trebuie să sacrificăm tot ce ține de un mod mic-burghes de a trăi, chiar dacă uneori acest fel de viață este mai comod. Este necesar, pentru a-ți rămîne credincios la înșuși, să lupți pentru realizarea unor idealuri care nu țin numai de primăvara vieții. Dimpotrivă. Am uitat să adaug că filmul meu este o simplă poveste de dragoste.”

În fotografiile alăturate protagoniștii care trebuie să spună „da”: Béres Ilona și Darvas Iván.



CONȘTIINȚA ARTISTULUI ȘI E

NEORI



În Eclipsa (Antonioni) posibilitatea de comunicare între oameni, chemările dragostei sînt transpuse în simboluri deconcertante. Actorii principali: Monica Vitti și Alain Delon.

REALISMUL — AZI



La întrebarea: care eveniment din lumea cinematografiei a exercitat cea mai puternică influență după ultimul război mondial, aproape în unanimitate răspunsurile indică neorealismul italian. Dacă neorealismul italian a pus un accent considerabil pe dezvăluirea social-politică cu caracter polemic, a scontat pe maxima autenticitate, de documentar, a renunțat la anecdotică și la pitoresc în favoarea imaginii crude, de reconstituire a mizeriei de masă (casele dărăpănate, scările întunecoase, odăile supraaglomerate, mobilierul uzat, veșmintele zdrențuite), a respins violent cultul sentimentalismului, al melodramei și al retorismului, a introdus o altă accepție a eroicului și a tragicului în condițiile epocii moderne, a sporit sentimentul angajării, curajul civic al artistului — ce tradiții pot fi acum valorificate și ce particularități distincte pot fi încurajate de promoțiile noi? Fiindcă apartenența la neorealism e considerată în unele cazuri un criteriu de valoare, fiindcă direcțiile de înaintare sînt clasificate cîteodată după ierarhii rigide e necesar totuși, în prealabil, să ne referim la antecedentele situației de azi.

DUPĂ PRIMA ETAPĂ...

...de strălucită și temerară afirmare, filmul italian neorealist a intrat într-o fază de derută. Istoricii fixează începutul acestei perioade în



Pentru Fellini, *Opt și jumătate* reprezintă o autoanaliză tragică și ironică totodată.

anii 1949—1950, cînd puterea politică în Italia a revenit integral forțelor conservatoare de dreapta, și cînd opoziția în fața neorealismului a primit o formă organizată, sistematică. A fost lesne de observat cum procedee viguroase de exprimare polemică, utilizate în capodoperele primilor ani (*Roma, oraș deschis*; *Papa de Rossellini*; *Hoțul de biciclete*; *Sciuscià* de Vittorio de Sica; *Pămîntul se cutremură* de Luchino Visconti) s-au banalizat prin repetare și prin exploatarea lor conform unor interese comerciale. Mercenarii au invadat platourile de filmare, gata să satisfacă în serie gusturile triviale. Apăsătoare, perfidă, metodică a devenit presiunea clericalismului. Reprezentanți de frunte ai neorealismului (Rossellini, Visconti, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada) au părăsit unele din vechile preocupări și au străbătut un timp al căutării, explorînd adesea porțiuni destul de limitate. Unde se încheia efortul constructiv, original, care revendica adeziunea și unde începea dibuirea sterilă, abdicarea de la inițiative îndrăznețe de odinioară? Linia de demarcație era greu de fixat. O dată înregistrate felurile tendințe centrifuge, aprecierea lor a stîrnit controverse. În împrăștierea care s-a

NEOREALISMUL — AZI



produs după 1950, nu s-a mai știut precis cine sînt legatarii testamentari ai neorealismului. Ceea ce nu putea nimeni tăgădăi era că printre moștenitorii „dizidenți” se aflau talente excepționale (Antonioni, Rossellini, Fellini) și că prestigiul filmului italian crescuse totuși în continuare, succesele fiind consacrate la festivaluri și la alte confruntări internaționale. Discuția teoretică declanșată a avut semnificații foarte largi și ecourile ei animă și azi critica occidentală. Să menționăm două reacții cu caracter divergent, care rezumă puncte de vedere extreme. Una dintre ele pornește de la observația că așii filmului italian s-au abătut de la obiectivele prevăzute la început. Astfel Visconti a fost atras de simetrii și antagonisme de ordin plastic, de decorativ și fastuosul baroc, de spectacolul frumuseții vestejite și al rafinamentului senioral care dispare (bunăoară, în *Ghepardul*). Rossellini a lăsat în urmă temele pateticeelor înecățări, care angajau întreaga colectivitate (*Roma, oraș deschis; Păsa; Germania, anul zero*) și și-a îndreptat atenția asupra unor subiecte de factură restrînsă, intimă (*Căldărie în Italia; Stromboli*). Pe Antonioni l-a solicitat din ce în ce mai obsedant motivul comunicării în dragoste, înghețarea sentimentelor, neputința eroilor de a se acomoda unor cerințe morale anacronice (*Aventura; Noaptea*). Pentru Fellini, cinematograful a ajuns un prilej de a investiga limitele resurselor umane în coroborarea către inerte, posibilitățile de resurrecție, relația între pedeapsă și cîntăc (*Noaptea Cabiric; Escroci; La Dolce Vita* și pe versant launtric, automărturisire ironică și tragică, *Opt și jumătate*).

DISOCIERI NECESARE

Față de primele filme ale neorealismului aceste transformări marceau deosebiri flagrante. Ca amplasare a cadrului social, noile realizări n-au putut rivaliza cu vasele tablouri, în stil de frescă, create imediat după război. Calea directă, de denunțare a unor realități economice și politice inacceptabile, documentarul conceput ca un pamflet a fost, în genere, abandonat. Dramele intime, interesul pentru individ și străfundurile lui păreau că au cucerit prioritatea. Era un progres sau un regres? Întrebarea rămîne simplistă, deoarece procesul de dezvoltare a artei nu este marcat prin plusuri și minusuri. Evident că eficiența social-educativă

a curentului, în ansamblu, a scăzut mult, dar piscuri dispartate au atins înălțimi uimitoare. Cu toate acestea, de cîțiva ani apar articole și studii asupra problemelor cinematografiei care stabilesc paralele arbitrare, cu concluzii vădit vulgarizatoare. Într-o lucrare amplă „Neorealismul italian, o experiență de film social” (1960), autorii, Raymond Borde și André Bouissy, lămuresc competent cauzele apariției și trăsăturile neorealismului, stăruie lăudabil asupra implicațiilor ideologice. Ajungînd la momentul de desăgare, ei condamnă însă vehement „erezia” unor regizori ca Fellini sau Rossellini. Formulările depășesc limitele schimbului de păreri și ale disputei științifice. Atît Rossellini cît și Fellini sînt socotiți renegați. Astfel creatorul filmului *La Strada* e acuzat că ueză de subterfugii, e viclean, joacă rolul de martor al dramelor sociale ca să-și camufleze intențiile sordide sub un fals decor neorealit. „În serviciul unui Weltanschauung imbecil, realismul paradoxal al lui Fellini ne propune asupra Italiei anului 1960 o viziune mărginită, simplistă, vag complice”. Lui Rossellini, a cărui sinceritate nu e negată, i se aduce acuzația că introduce prin contrabandă o ideologie infectată. „Cu Rossellini, neorealismul se diluează în fantasmale nevrotice ale confesiunii”. Sub felurite forme, aceste puncte de vedere răzbat și cu alte ocazii. Eroarea adversarilor lui Fellini sau Rossellini este aceea că decid asupra valorii unor producții artistice numai după criteriile amplitudinii și pregnanței tematic (abordare directă). Nefindois că realizatorul filmelor *Escroci* și *La Strada* se întreabă dacă e posibilă reabilitarea morală a unor indivizi care au epuizat un circuit al fardădelegilor și au constatat pînă la urmă devastarea lăuntrică. Poate nicăieri înșă alienarea omului în condițiile ordinii burgheze nu prezintă aspecte atît de sîșietoare, aflate la hotarul delirului și al demenței. Motivările sociale, mai puțin izbitoare, există, acționează din adncuri. Astfel pe o linie mediată, o mentalitate care aparține epocii este dezvăluită în imagini aguduioare. Alt regizor ostracizat, Antonioni, înfățișează deruta însingurării, zorii fără soare (*Aventura* sau *Noaptea*), încercările de a lepăda filistinismul și convenționalismul în viața sentimentelor și eşuriile aproape fatale. Deși cadrul nu mai cuprinde societatea în totalitatea ei (cronica în largăa epocii), iar referențele nu sînt întotdeauna concrete pe plan istoric, adncimea forării în spațiul re-

Un episod regizat de Roberto Rossellini din filmul *Rogopas*. Protagonisti: Rosanna Schiaffino și Bruce Baladan.

strins atinge adesea puncte maxime. Ceea ce se pierde uneori la suprafață (aria de reflectare), se recuperează în profunzime. Nu putem omite cristalizarea și șlefuirea unor noi universuri cinematografice, descoperirile, progresele din această perioadă obținute de regizori cu o structură extrem de diferită: ritmul lent, subiectiv de descompunere infinitesimală a reacțiilor, de dezvoltare psihologică prin acumulare (Antonioni), ruperea firului epic tradițional și îndrumarea narațiunii prin asociații de o simplitate și elocvență clasică (Rossellini), armonia de linii, forme și culori, reflex plastic al unor realități (Visconti), demonstrația cu desfășurare de ciclu și revenirea la punctul de pornire după consumarea pînă la capăt a ră-tăcirii (Fellini). Ultimele festivaluri consacără din nou performanțele celor mai de seamă personalități ale filmului italian (*Opt și jumătate; Ghepardul; Desertul roșu* etc.). Nu se poate vorbi deci cu seriozitate de o coborîre a nivelului în cazul lui Fellini, Visconti sau Antonioni. De altfel, autorul filmelor *Ghepardul* și *Rocco și frații săi* continuă să proiecteze destinele pe fundalul istoriei, într-o amplă viziune realistă. În locul sentițnelor prapite și al clasamentelor înlocuite pe criterii scolastice ar fi mult mai folositoare analiza atentă a formelor noi, cu demarcarea momentelor de continuitate și de discontinuitate față de neorealism. Numai o astfel de investigație științifică, imparțială, poate aprecia traseele moștenitorilor neorealismului, legitimi și nelegitimi, poate separa laturile pozitive, valoroase, democratice de cele confuze, inaccesibile, sterile care se manifestă și în activitatea marilor regizori italieni (sim-bolistică atemporală în *Eclipsa* lui Antonioni, unele înclinații spre cauzistică și paradox artificialios în *Opt și jumătate* de Fellini).

ECHILIBRUL CLASICISMULUI TULBURAT

O reacție în sens invers derivă din criterii estetizante. Într-o discuție găzduită de revista „Cahiers du Cinéma” (nr. 149/1963), creația lui Antonioni este considerată concludentă

u te îți spun sau am eliti-
prin reviste ca cinematogra-
vie, a devenit de mult în
oameni de rând. Într-o
vra, un traumbafic care
alimentează bovarismul mi-
dinelor, ca mitul gloriei
colective, în care se în-
trie care are destule puncte
comune cu ritul cuceririi
păgine: în afșir și față de
public, în senin în fața
public și geniu în fața
și aduce ofranda dezinteresată
unor zel neconșoș, treburile
sa manifestăm înletere, ne
deci să își adopte o atitudine
dine și de adevărat, o su-
perioritate intelectuală. Pe
de altă parte însă cred că
nu ne lămurim de ce de
ne lămurim de ce de ce de
lor forme de mitologie cine-
tografică, să le raționalizăm.
Căci stăruim, în posesia
de adevărat, în posesia
Marlyn Monroe, fie că sim-
oficiate sau explicite de ten-
tate de „Little Girl” sau
de „Little Girl” sau chiar de
Arthur Miller — sau prote-
tărilor în demerul lor in-
fial decît o pură rădăcină
deci o rădăcină în rădăcină
oameni, o capitală în fața
acestei incerturi la alte păr-
tate și în fața fenomenen
interesante și ca fenomen
deci o rădăcină în rădăcină
tate mie burgheză destină

za mistifice şi să autoîluze-
ze pe cetăţeanul simplu.
Celebritatea poate deveni un
mit periculos şi dăunător,
care poate să împiedice
succesul se obţine cu faci-
litate, explozând pe neaste-
ptate, pe baza unor simple
prezentaţii, fără nici o pre-
miza unui leţel de înaltă
pedagogică dacă nu se arată
un interes deosebit şi gro-
suri de studiu şi efort, care
împingă deosebite de inteli-
genţă şi constanţă.

Se pare că nu toată lumea
înţelege că, în zilele, în-
cronică apărută în *Gazeta*
Literară, Iordan Chimet un
comentator extrem de bine
informaţi şi deosebit de in-
formator al publicişilor de spe-
cialitate poate fi filmul *Via-
ţa particulară* cu o simfonie,
"armonie", "armonie", "ar-
monie" şi "armonie"; ba afirmă
că "surprinde fenomenul
tragic pe de dezmădăre şi
pe de dezmădăre şi de de-
zmădăre" etc. Nu pe altă linie merge
şi cronica din *Contemporanul*.
Aşa s'întâmplă că, demădă-
ră, în *Contemporanul* din
sau versiunea 1960 a fal-
sului "ast-system", Louis Ma-
le prezintă într-adevăr, via-
ţa particulară, dar într-o
falsă linie: "armonie" în
acest proces. Găreşte subtil

geozilor filmului Zazie în Metro, lucruri de dată recentă într-un alt Metro — Metro Goldwyn — și în celelalte „publicity” pe care o critică! Oferindu-ne cu ajutorul unui fotograf amator, ne dăruiește — de la un evantai de cărți poștale ilustrate, în orice caz un album de poezii pe hirtie galbenă — și, în concluzie, ni cheamă care alimentează deopotrivă plantele turistice ale lui americaner Airways și consumul de hirtie galbenă al celor mai buni studenți amatori de cultură în pilele ilustrate, Louis Malle face opera de „publicitate” în jurul numelui publicitar „(ca mai iubita stea” dar care nu suferă de „publicitate” — ca mai iubita stea — a care figură de „astă bine” în versiunea 1960 „(ca se erolina filmului Viață în căminul lui de la Paris) și de a deveni „vedetă”, pentru a ilustra conținutul de „astă modestă” (condiția anterioară celebrității), o nevoie, după Louis Malle, de a deveni „vedetă” — și încheie, în fundul unui per metentor. O bicicletă veche și o ambacajină cu motor (eriscată) — și, în concluzie, o motocicletă și o motocicletă, stă ar fi comun, sau ar trăda o

[illegible][illegible]

sără a se lăvă de propria sa
 imagine; lucrurile ajung până
 acolo încât, într-un nou amor
 se vede că petrecând în timpul
 sedințe de dublaj, în fața
 camerei de filmare, în
 în spasmuri erotice simulate.
 Desigur, tot ceea ce întâmplă
 să se întâmple oribil, tot ceea
 ce se petrece în fața înțelec
 de către interloași, se comori
 ascunde a pierdut pe drum
 în fața interloașilor, în fața
 incapacității de a-și găsi vreo
 ocupație când este obligat
 să se ducă în fața interloașilor.
 Și aici ajungem la conceptul
 de „viață particulară”, sau
 cum îl înțelege Louis Aragon
 în „Le roman expérimental”,
 înconjurată de discreție, o
 barieră între tine și univers.
 Într-o viață particulară, în
 se neurasteniează în viață
 și simți pentru că ceea ce
 este în fața interloașilor, se
 restrânge (felicită colegi, rude,
 oaspeti la recepții stamind
 în fața interloașilor, în fața
 văzută) de toată lumea. Dacă
 înainte, numai obținutii p
 „aveau privilegiul să admi
 în fața interloașilor, în fața
 acestor anamneze anatomice
 și acum cunoscute de lumea
 în fața interloașilor, în fața
 oamenilor binecunoscuți această
 este într-adevăr un motiv de
 nefericire.

[illegible]

Dar cu subtilitatea-i bine-
cunoscută și folosind imagi-
nile prestigioase ale lui Henri
Decad, rezgizorul francez a
preferat și „material” pentru
erotic, în genul celor citate
mai sus, unde criticii au ob-
servat totul în afara de faptul
că oamenii și lucrurile sunt
într-o stare de adevărată de-
cețală sau mai bine zis trans-
formate în decouri, într-un
catalog ilustrat. Într-o lume
în care costumele se mulează
pe teodonaiba bine, neglijența este
teodonaiba artistică, linjeria
și gazonul — invizibil și per-
manent puse la punct, oamenii
brănuți și înfățișați în
canta, frumoasa Lumină, încon-
jurată totul cu o aură de poezie.
Chiar și Mizeria.

Horia BRATU

pentru o dată a filmului contemporan european. De la remarcă judicioasă că filmele zugrăvesc o opoziție între individ și societate și că eroiul și tragicul se manifestă în ipostaze specifice, de vălăgure și solitudine, participanții la discuție l-au învinuit pe Antonioni (și împreună cu el pe francezul Alain Resnais și pe suedeza Ingmar Bergman) că tulbură echilibrul clasicismului, că renunță la sofismele senine, robuste și optimiste. Dilema apare neofontedă, fiindcă e proiectată pe un plan strict estetic. Psihologia chinată, asimetrică, pesimistă a eroiilor lui Antonioni care reflectă o stare de spirit existentă în marile crase capitaliste și un protest latent, pe puțin ofensiv și energetic, dar un protest esențial în fața unor realități etice și sociale care sunt nefondate, nici în cadrul discursului organizate de „Cahiers de cinéma” nu pricez că seninătatea și echilibrul clasic nu pot fi obținute prin epurarea concretului istoric, prin sustragerea din realitate. Tentați de disocieri formale, criticii estetizanți reclamă o „nouă coeziune a lucrurilor”, care să restituească armonia. Sfortarea e redusă doar la studiul abstracțiunilor, o succesiune de forme, fără conținutul pe epocă, fără o confruntare cu realitățile contemporane.

Pledăm însă pentru o examinare atentă, temeinică a raporturilor dintre neorealism și curentele ulterioare, cu evitarea clasificărilor grăbite în judecări de valoare. Ea ar fi menită să reliefeze trăsăturile inovatoare, consistente a aportul original pe tărîmul ideilor, al viziunilor estetice și să delimiteze totodată aspectele cetoase, influențele dăunătoare, „eclipsele”. Cu atît mai utilă s-ar dovedi o asemenea întreprindere cu cît, în ultima vreme, Italia cunoaște în fine și o reînviere a neorealismului pe dimensiunile sale de bază inițiale. Tineri cinești ca Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*, *Mittele pe oras*), Vittorio de Seta (*Bandiți din Orgosolo*), Ermanno Olmi (*O slugă sigură*) concep filmul ca un documentar de un înalt nivel publicistic și debăte problemă acut cu un relief pronunțat al raporturilor dintre film și viața pelerină de faimă universală, ai neorealismului? Cu ce se diferențiază filmele lor de primele manifeste pe peliculă ale lui Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis sau Visconti, actul de naștere al neorealismului? Asupra acestor întrebări vom reveni într-unul din numerele viitoare.

S. DAMIAN



Din nou un film care ne amintește de trecut... Căpota turismului german (dez)califică aproape pînă la neavînturi și mîna în pînă într-un sat iugoslav, populat numai de femei (bărbații au fost toți uciși de nemți în timpul războiului). Femeile și-au orînduit viața singure, dar au păstrat o urtă neștiință pentru care le-au spus în această situație. Cum să-ți primească pe acești turism, pe acești germani, cum să-ți ajute fără să-ți calca în rămintele lui? Cum să-ți depreteze adînciori? Cum să-ți depreteze titlul (originea) mîinii? Căpota german Wolfgang Staudte și prezentat la Festivalul internațional al filmului de la Berlin - 1964, încearcă să dea un răspuns.



UN MOMENT DIN VIAȚA LUI

charlie chaplin

Autobiografia lui Charlie Chaplin apărută concomitent în nouă țări îmi amintește de un moment trăit alături de marele actor la Biarritz cu 34 de ani în urmă.

Iată am în față o fotografie a lui Chaplin. Confruntind fotografia de atunci cu una de astăzi nu găsesc o prea mare schimbare. Avea și atunci părul colilui și când ridea, descoperindu-și dinții mari, îi ridea toată fața.

Venise la Biarritz ca să se odihnească după ce turnase unul din filmele rămase neuitate, în care era scenarist, regizor și protagonist.

Dorea să nu fie recunoscut de nimeni.

Locuia la Miramar și putea fi văzut oricând pe plaja hotelului sau pe faleză, însoțit de un mic grup de prieteni. Putea să umble nestinjenit pe plajă în costum de baie, să mănânce la „Casino Municipal” și nu la cel mai luxos restaurant din oraș, să danseze seara la cazinou, fără a fi stingerit de nimeni. Dar cum toate pe lumea aceasta, fie bune fie rele, au un sfârșit și această scurtă epocă de anonimat luă sfârșit, numai la câteva zile de la sosirea lui.

Făceam și eu parte din societatea lui. Într-o zi pe când ne aflam la masă pe terasa modestului restaurant unde mincam, am avut cu toții prima emoție, primul semnal al ieșirii lui din anonimatul pe care ne sileam să îl respectăm.

În local s-a ivit un vânzător ambulant. Era un băiețel pipiriu cu o șapcă cu cozoroc strîmb. Purta niște ținute albe de plină, o cutie tarabă agățată de gît. Semăna cu unul din acei „gamins de Paris”, așa cum îl cunoșteam cu toții din desenele lui Poulbot și avea în tarabă lui mică tot felul de figurine care reprezentau pe marii actori ai timpului: Josephine Baker, Maurice Chevalier, Mistinguette, și bineînțeles și pe... Charlot.

Charlie Chaplin stătea liniștit în capul mesei, când ștrengarul se opri drept în fața lui, scoase din tarabă un mic „Charlot” și îl așeză, cu un zîmbet îmbietor, pe farfurie.

Pe fețele noastre se arătară semne de îngrijorare. Pe fruntea lui Charlie Chaplin se iviseră câteva cute. Dar bălatul nu băgă de seamă nimic și cu cel mai nevinovat aer din lume întinse mîna așteptînd prețul obiectului. Chaplin scoase un pumn de bani mărunți și-i lăsa să cadă în palma băiatului.

Am respirat ușurați cînd, ducele două degete la cozorocul șepcii așezate strîmb, copilul care ne reamintea de celebrul „Kid” făcu o piruetă și dispăru așa cum venise. Nu-l recunoscu pe Charlot. Îl luase drept un client oarecare, dar buna dispoziție a lui Chaplin pierise și o dată cu ea și a noastră.

Din clipa aceea începusem să-i suspectăm pe chelneri, pe portarul hotelului, pe vânzătorii de țigări. Secretarul lui Charlie Chaplin le atrase din nou atenția că „Mister Chaplin” dorește să-și păstreze anonimatul și așa ne reclătigăram cu toții liniștea.

Dar... invitatibilul se produse.

Eram din nou strînși în jurul lui Charlie Chaplin, ascultîndu-l, sorbindu-i cuvintele.

Dar... într-o zi se opri drept în fața lui un „Charlot” în carne și oase, care purta întocmai: gambetă, hăinuță scurtă, pantofi spârți pe care-i ștergea pe rînd pe panta-

Glumă nouă cu fier vechi

CRONICA

condițiile de dezvoltare create (mă refer pentru altele și la înființarea noului Studiu „Animafilm”) obligă din ce în ce mai mult. Publicul nostru nu mai privește nici el filmele cu ochii părțelului mulțumit că pruncul face primul pas. Francul a dovedit că știe să umbre, că știe să alerge, ba chiar să-și întrecă pe unii mai viziuali decât el.

Aș mai aminti că în momentul de față filmele noastre participă la concursuri pe plan mondial, atât în statele au spectacole din alte țări cât și la festivalurile din țară sau din străinătate. Departamentul de mine gândul de a plădi pentru producții destinate exclusiv festivalurilor; dar am convins-o că să face abstracție de nivelul calitatii mondiale înseamnă a-ți condamna filmul, vînd nevredn, la o rămînere în urmă inevitabilă. În legătură cu aceasta cred că ar fi necesară o mai largă difuzare și a filmelor de animație apreciate ca deosebit de valoroase în diferite capitale ale lumii. Poate că publicul, și mai ales animatorii noștri, n-ar împărtăși întru totul entuziasmul celor de pe alte puncte ale globului vizionind, să zicem, pelicule semnate de Alexieff sau de Vukotic. Oricum însă, competiția s-ar duce, în cunoștință de cauză, de la un artist care are în mînă minimele dulcose concesi în ceea ce privește calitatea artistică a unor filme de animație.

Mă place să călătoresc mai puțin pe terenul vag al generalităților și să stăruiesc mai îndelung asupra fiecărui film care face obiectul acestor note. Asumăm filmul, o drept, ocupă de cele mai multe ori doar câteva minute ecranul. Dar cred că nu durată lor e de vină cînd publicul le uită ușor sau cînd eu însuși scriu generalități privind genul în sine. Mi-ar place să diferențiez mai mult un regizor de altul, un scenarist de altul, un pictor-decorator de altul și să insist asupra calităților fiecăruia, iar generalizarea, cînd neconștient, ar cere-o, să fie rodul unor diferențieri pozitive, al unei varietăți fecunde. Dar și de data aceasta voi fi nevoit să rămîn în zodia generalităților.

Despre film, cît de cît: Glumă nouă cu fier vechi nu seoretice că ar constitui un pas înainte în crearea lui Bob Călinescu care semnează scenariul și regia. Cu bunăvoință, așa spune că e o rămînere pe loc.

Nu am de loc intenția să minimizez munca realizatorilor filmului. Subliniez că pe un fapt pozitiv pasivul rezorțului pentru volum, precuparea de a folosi oclău, dar și cazul de față însă, experimentul, ca atare (deși nu prea nou nici el), ca a înființat cu arta. De vînt e poate scenariul, conceput după și afara intrării materialului și a mișcării plastice. Neconcordanța scenariului cu mijloacele folosite într-o măsură mai mult adevărată că falsa separare a artei de experiment e totdeauna dăunătoare: așa cum „arta” care ar vrea să disprețuiască experimentul devine, fără voință, o vîntușă și ineficientă, la fel experimentul în sine, separat de artă, poate deveni tehnica sau orice altceva, numai artă nu.

Subiectul, în ceea ce privește (spectatorul nu s-a pierdut nimic dacă cunoaște, elementul-surpriză nefăcînd parte, în cazul de față din preocupările scenaristului) nu e un decur unel, utilizat cu suficientă acuratețe de Florin Anghelescu și Adrian Nicolae, manevrează un trenuleț, venit după fier vechi pasagerilor, trei clești, pornesc imediat în căutarea fierului. Unul dintre ei descoperă epava unui automobil și se delectează de el. Invidios, al doilea clește dă și el năvală într-acolo și lupta, amintind înființarea unor războaie animale ale terțișmarilor, începe. Al treilea clește, care plină una-alta s-a îndreptat către complicitate cu scoaterea culeilor rugini, folosește momentul și profită de gloria de-a colecta un vagon plin. În final, cei doi care au dovedit o mentalitate învechită sau prea mult temperamental în operația de colectare (al treilea, profitînd, nu se prea înlege de ce e succesul element pozitiv) sînt înființati fierec, poate prea fierec pentru cerințele artei, în postură de fier vechi.

Morală, din belșug: cunoscutul proverb „cînd doi se ceartă al treilea câștigă”, utilizat sînt de Keop și cel de la Fontaine, ca să rămîn la clasele, și să nu mai amintesc manualele școlare; munca făcută cu strălucire poate răzbi mai ales cînd profită de abilitățile sau de pasiunea altora etc. Sub aspectul acesta, e de auzare că morale diferite între ele pot încadra în aceeași secvență. După vizionarea însă spectacolului, care m-a fost de loc convins, aştept și un film artistic.

Aș mai adăuga că animația (Elena Ierulescu) și imaginea (Const. Iserulescu) au imaginat (Const. Iserulescu) excepțional secvența în care firul unuia dintre clești e suprapus de vizibil, dovedind reale însușiri tehnice, pe care le-am mai subliniat și cu alte prilejuri. Coloana sonoră (Ing. Dan Ionescu) depășește cu mult limita filmului și constituie o consolare pentru deficiențele de regie amintite mai sus.

Revin din nou la generalități: cred că etapa pe care o parcurge în momentul de față cinematografia noastră de animație a depășit de mult faza copilăriei. Succesele pe plan mondial din ultimii ani și mai ales



Pentru mine filmul de animație ocupă în cinematografia locală pe care îl ocupă poezia în cadrul general al literaturii, și nu numai datorită scurtimii genului. Prin natura lui, filmul de animație trebuie să fie sinteză, să continue și să opereze cu legile sintetice ale poeziei. N-ăs vrea să fiu greșit înțeles și să se creadă că pliedes pentru transformarea filmului de animație în poem, așa cum n-l imaginăm din literatură. Acum cîtiva ani, unii cinești au înțeles că dea dramaticism filmelor transpunîndu-le ecran drama. Mai recent, discutiile cu privire la necesitatea de poezie a filmului văduseră, după aceea, tendința de a confunda planurile specifice, de a nu opera tînd seamă pe structura și conținutul, ci de a favoriza imixtiunea directă a literaturii în film. Dramele filmate cred că au dăunat nu numai dramaticismului filmelor, ci însăși artii cinematografice; introducerea poeziei neluțeleasă în sens cinematografic ar depozita, de fapt, filmul. Dar, tînd seamă de specificul artii cinematografice și numai de el, cred că filmul de animație suportă analogia cu poezia. De aici și pretenția la inteligență poetică (și implicit sintetică) pe care o avem față de creatorii genului.

Ducînd mai departe analogia, se va înțelege, sper, de ce asemăn procesul de creație al filmului de animație cu procesul de creație al poemului. Și mai întreb ce s-ar întîmpla dacă, înfrînd inițial la un poem inspirat, să zicem, de geometrie, înfrînd climatul, tonul, metafora — poezia, căruia s-ar cere mai apoi un poem despre cu totul altceva, ar folosi pentru acesta din urmă climatul, tonul, metafora, poemul inițial. Neaderarea mijloacelor de expresie la o preocupare străină lor, ar dăuna în majoritatea cazurilor, senzația de derizoriu, de suprapunere artificială. Poetii știu aceasta și, de obicei, nu-și amestecă tonurile decât dacă amestecul e favorabil travaliului poetic.

Închei aici analogia suferind realizatorilor de filme animate să tîna seamă pe cît pot de practica aceasta a creației. În cazul Glumei noi cu fier vechi mi se pare că fie regizorul, fie redacția au neglijat-o, rînd pe de o parte un eventual film în care încercările interesante ale lui Bob Călinescu și-și pot putut răci corpul dentul fieresc, iar pe de altă parte făcînd ca mesajul suprapus să devină neconvingător, neartistice și deci risipit inutil.

Gellu NAUM

lonii lui largi, dungați, veșnic căzuți.

Băiatul care-l imita își scoase politicos pălăria și făcu un salut „la Charlot”, apoi, îndoiindu-și bastonul cu o mișcare nervoasă și clipind des, se înfișe cu o mîină în sold, cu alta înfrîndu-și pălăria drept în fața adevăratului Charlot și îl privi lung drept în ochi... Se făcu deodată liniște deplină. Charlot se ridică în picioare și-i întinse mîna.

Era alb de tot la față. Ochiul lui inteligent și vii se înfișeră în ochii aceluia „alter ego” și rămăseră așa câteva minute. Ne-am ridicat și noi în picioare, tăcuți, emoționați. Aveam impresia că Charlot se uita la interlocutorul lui așa cum s-ar fi uitat într-o oglindă. Era un moment impresionant de înfrînare a unui om cu umbra lui.

Dar... Charlot își regăsi repede echilibrul și scoase o carte de vizită, pe care i-o întinse rugîndu-l să facă uz de ea. De astă dată Charlot fusese recunoscut. L-am scos cu greu din mulțimea, care îl asalta, îl strivea, îl rupea nasturii, hainele, strîngînd ceva. Nu se știa ce. Nu se putea auzi nimic atît de mare era vacarmul.

A doua zi omul cu părul coliliu nu mai fu văzut nici pe plajă, nici pe faleză, nicăieri. Plecase cu primul tren către o destinație necunoscută.

În holul hotelului „Miramar” e liniște.

E cel mai prielnic moment pentru o convorbire fără matori. Domnul Chaplin e un gentleman ireproșabil. Nu este nici prea trist, nici prea vesel și n-are excepțional, în afară de geniu, decît urechile, minile și picioarele care sînt foarte mici.

Concursul binevoitor al unei terțe persoane îmi dă posibilitatea unei convorbiri cu „El”. Vorbim despre muzică. Mister Chaplin minuieste arcușul, dar cum le face pe toate „de-a-ndoaselea”, mărturisește că ține arcușul cu mîna stîngă. Cît despre dans, cine șiar putea

închîpui că stingaciul dansator din Goana după aur poartă fracul cu o rară eleganță și dansează „joux contre joue”, conducîndu-și cu grație partenera? Mă feresc să-i vorbesc despre activitatea lui, totuși caut să alunec de la dans la „dansul plîșoarelor”.

Îi spun în glumă: Dacă văd la dejunul oferit în cinstea dumneavoastră de Aristide Briand, la Quai d'Orsay, la Paris, făcînd să danseze plîșoarele pe masă, stîngîndu-vă mîinile în barba lui Tristan Bernard și lăsînd să alunece, ca din neabăgare de seamă în ghețuța în decolteul conteșei de Noailles.

Charlot ride arătîndu-și dinții mari.

Îi vorbesc despre fratele lui, Syd, care este un „gentleman” perfect și care n-ar face asemenea poze.

Vă înșelați? Îmi spune — dar nu pot să-l birfesc, pentru că lui îi datoriez cariera mea. Am jucat pentru prima oară în trupa din care făcea parte. Aveam rolul unui derbedeu în „Match de Foot-ball” și căpătăm o sumă de nimic. Mi s-a dat și al doilea rol din „Mumming Birds” era rolul unui bețiv. Am căpătat 3 lire pe săptămînă. Cînd am debutat în circuit unde lucra fratele meu nu eram decît un tînc, dar îmi era tare foame și ființă făceam să ridă copiii din mahalaua sordidă în care trăiam, Syd m-a luat cu el să-mi facă un rost, dar nu a izbutit de la început. Și am suferit mult de astă dată nu numai de foame, ci și de umilință.

Eram convinsă că voi afla multe în legătură cu cariera lui. Îl urmăream încordată. Deodată se opri, scoase o fotografie mare reprezentînd-l pe Charlie Chaplin, omul, așternu cîteva cuvinte amabile sub semnătura care se afla dinainte pe cartonul cel-reprezentativ și mi-o întinse...

Astfel am putut să prind cîteva momente din viața lui Chaplin și să îmbogățesc Colectia Academiei R.P.R. cu încă o fotografie și încă un prețios autograf.

Sarina CASSVAN



Frescă viguros conturată în arii mari de acțiune și analiză, scenariul filmului *Străinul* reflectă problematica unei generații diferențiată și contradictorie. Plină de vitalitate și cinste față de sine însăși, pentru a accepta în cele din urmă convenționalismul ca pe un rău inevitabil, cea mai bună parte a tinerei generații de atunci, așa cum o reprezintă Andrei Sabin, trăiește drama adâncă a cunoașterii lucide și a revoltei care și caută calea firească.

Fără o înțelegere a cauzelor răului social, dotat însă cu inteligență și energie, Sabin își exteriorizează drama sub forma unei fronde, care, chiar și în cele mai inofensive aspecte ale ei, este de fapt expresia unui protest eroic ca intenție, haotic ca formă, zădărnice ca finalitate.

Societatea, minată de contraste violente și se dezvăluie treptat, în film, ca și în scenariu, prin intermediul unei largi galerii de personaje caracterizate puternice, cu viață interioară complexă și contradictorie, pe măsură ce Sabin, în evoluția lui dramatică, străbate medii deosebite. În atmosfera rigidă a școlii sau în luxul ostentativ din casa familiei Varga, în clopotnița austeră a părintelui Potra, ca și în biroul sever al chestorului, simțim în suflul lui Sabin ceva din psihologia păsării sălbatice asupra căreia societatea întreprinde o amplă și constantă acțiune de dresaj; și mai simțim zădărniciia acestei tentative. Pasărea nu va trăda niciodată cerul de dragul unui pumn de grâu.

Spiritul de revoltă, trăsătură dominantă a acestui caracter în general luminos și drept, este surprins încă din formele sale embrionare din momentul în care „eroul” îndrăznește să joace poker în orele de religie. Pornită din acest punct nebulos, revolta lui Sabin câștigă mereu în luciditate și intensitate.

N-am ce face părinte, nu pot. Mi se cere să cred tocmai pentru că nu înțeleg. Refuz. Îi declară Sabin lui Potra (Fory Etterle) în excelenta secvență a partidei de șah. Fii mai atent! șoptește Sonia. Andrei privind spre Lucian: Tu ce păreare ai? O scurtă pauză: Conștiința din noi ne face atît de singuri. Și atunci probabil credem din oboseală, spune Lucian. Veniți la mine toți cei obosiți, surde Potra. Rămâneți departe de mine toți cei domni, răspunde prompt Sabin. Potra schitează o mișcare. Mai! Andrei ride albastru: Am făcut o greșală atunci cînd... Potra surde: Faci tot timpul greșeli, dragule, tot timpul. Sonia intervine: Andrei joacă foarte bine, foarte curajos.

Acest dialog dramatic, cu dimensiuni simbolice, sugerează natura și caracterul antagonic al forțelor care se confruntă. Sabin înțelege în însăși filozofia lumii cu care nu se poate acomoda.

El renunță curînd la spectacolul inofensiv al nezdărilor filozofice și îmbrățișează forma concretă, violentă, a protestului social așa cum îl găsim exprimat în fulminanta secvență a discursului din timpul serbării școlare. Aici evoluția personajului mi se pare eliptică. Ceva mai înainte, Sabin le-a interzis părinților săi, pe un ton jignitor, să vină la serbare sub motiv că sînt prost îmbrăcați. El trăiește pe urmă, cu intensitate, un moment de dragoste cu Sonia, apoi, deodată, în ciuda acestor antecedente care insinuează un alt climat, urcă pe scenă anunțînd că va veni o vreme cînd toți cei care au ceva de plătit vor trebui să plătească. Dezvoltarea mai atentă a partiturii regionale ar fi asigurată și aici gradăția necesară, lucru extrem de important, deoarece secvența la care ne referim marchează sfîrșitul unei etape de dezvoltare și începutul alteia, deosebite ca sens și problematică. Am asistat pînă acum la evoluția protestului intuitiv către forma sa conștientă. De aici înainte Sabin, cu toate că nu cunoaște cauzele răului social, va căuta forme prin care să-l combată.

Ștefan Iordache, bine ales, ca de altfel întreaga distribuție, redă personalitatea lui Sabin cu mare economie de mijloace. El acordă o atenție deosebită dezvoltării, maturizării spiritului de revoltă al eroului, pe măsură ce relațiile sale cu celelalte personaje iau forme tot mai complicate, îmbrăcînd personajul într-o bogată gamă de atitudini, de la nemulțumirea surdă a revoltei nedecarate, la insolența rece și dură, de la disprețul cinic brutal, la sfidarea violentă, provocatoare. Cinismul, brutalitatea se manifestă sub forma unei constante mai ales în relațiile dintre Sabin și Lucian (Șerban Cantacuzino). Acesta din urmă reprezintă un caracter de o fragilitate bolnăvicioasă, neputincios ca o vierme, după cum singur se caracterizează, ce-i drept la modul pur literar. Felul de a fi al

lui Sabin față de Lucian seamănă în ultimă instanță cu atitudinea omului prea conștient de superioritatea sa, și care îmbătat de senzația acestei superiorități își pierde simțul măsurii. Astfel, cînd o cunoaște pe Sonia (Irina Petrescu), el se apropie de ea fără nici un fel de reticențe călcînd în picioare dragostea prietenului său și niciodată nu-l va încerca umbra vreunui regret oricît de palid sau a unei cît de vagi remușcări pentru acest fapt. Nici chiar atunci cînd Lucian din prietenie, sau poate pentru a-și dovedi la rîndul său puterea, îl scapă din minile siguranței. Aici, îndărătul acestor umbre din caracterul eroului principal se ascunde de fapt atitudinea omului față de calitatea umană a semenilor săi, singura calitate pe care Sabin o recunoaște și o respectă. Expresia acestei recunoașteri o întîlnim, în toată strălucirea ei, într-una din cele mai dramatice și mai amare secvențe din film: secvența eliminării lui Sabin din școală. Directorul școlii, un individ limitat, cinstit s-ar părea în adîncul inimii sale, dar obligat de condiția sa degradantă să judece și să acționeze împotriva propriei sale conștiințe, vorbește răstit, precipitat. Glasul lui trădează însă o compasiune vecină cu solidaritatea. Sabin are în aceste clipe revelația calității umane a directorului, a dramei sale interioare. El simte în fața sa un om oarecum asemănător cu el însuși, un învins care poartă pe umeri, amară povară a resemnării și care suferă aproape vizîndu-l în această postură. De aceea Sabin ascultă invectivele directorului fără să crîncenească, dar nu permite inspectorului să i se adreseze cu tu.

Imagini care fac

Eroul acesta subtil și sensibil, în ciuda aparentei sale durități, se preta la o amplă definire cinematografică prin intermediul căreia i s-ar fi dezvăluit noi aspecte, sensuri și nuanțe. Acest lucru s-a făcut mai puțin și de aceea știm ce gîndește și cum acționează personajul, dar nu și ce și cum simte el. Asemenea elipse în definirea cinematografică a personajelor există încă de la începutul filmului. Iată un exemplu. După discuția în atmosfera solemnă din clopotnița părintelui Potra, Sabin la hotărîrea să se despartă de Sonia. Scribit de lumea în care trăiește și care nu-i permite nici măcar să iubească, sub motiv că nu-i poate oferi iubitei sale certitudini materiale, Sabin pleacă afară din oras. O cotitură a Mureșului unde apele se despart în două formînd un fel de insulă cu o plajă mică, lanuri de grîu încă necopt, un drum meag prăfuit și îngust pe mal... Apa... E foarte de vreme. Mai sînt aburi pe apă. De lîngă o salcie scorburoasă, putredă, Andrei își dă drumul în apă. Înaltă cu beatitudine, se lasă dus purtat pe valurile moi, dezmojite... Salcia bătrînă. Andrei taie cu briceagul crengi uscate. Fumează. Un suris larg de confundare cu tot ce e în jur. Își ia undița și se pierde în răchitiș. Acesta e textul scenariului.

În film, aparatul descrie însă un tur de orizont în care spațiul sufocat de copaci își pierde semnificația. Sabin apare din răchitiș adîmnea unui pescar oarecare, fără ca între el și natură



— Ce faci miine?
— Chiulesc! Mă duc la insula mea. Vreau

Străinul



Mama s-a mutat de la noi... tata o să aibă grijă de tine... de nimic n-ai să duci lipsă... atîta timp cît trăiești eu. N-ai nici o grijă... îți face tata și foc și mincare... uite acum... numai să se scoale tata... că-i beat.

de la scenariu la film

În ultimă
conștient
at de sen-
de simțul
pe Sonia
fără nici
dragostea
ra încerca
sau a unei
fapt. Nici
tenie, sau
u puterea,
îndărățul
principal
ui față de
ra calitate
pectă. Ex-
în toată
dramatice
nța elimi-
școlii, un
n adîncul
egradantă
a propriei
precipitat.
ne vecină
elipe reve-
a dramei
n om oare-
avins care
resemnării
indu-l în
iltă invec-
a, dar nu
ze cu tu.

care fac

ciuda apa-
lă definire
eia i s-ar
i nuanțe.
aceea știm
majul, dar
elipse în
lor există
exemplu.
în clopot-
irea să se
a în care
măcar să
eri inhibi-
acă afară
le apele se
sulă cu o
st, un dru-
E foarte
gă o salcie
drumul în
tus purtat
bătrînă.
Fumează.
e în jur.
Acesta e

ur de ori-
și pierde
și adoma
și natură



a. Vreau

să fiu singur. În foto: Șerban Cantacuzino (Lucian), Ștefan Iordache (Sabin), Irina Petrescu (Sonia).

să se creeze relații revelatoare. Astfel o stare sufletească de mare sensibilitate, definitorie pentru modul de a simți al lui Sabin, care-și găsește liniștea aici în mijlocul uriașei armonii a naturii, se reduce în transpunerea ei cinematografică, la o simplă escapadă de om plictisit. Nerealizarea în film a scenelor de acest fel se datorează faptului că, furat de amploarea dialogului, de calitatea sa deseori excepțională, Mihai Iacob concepe secvențele din *Străduinul* ca pe niște scene oarecum asemănătoare celor de teatru, în care accentul cade pe dialog și pe jocul actorilor în timpul rostirii dialogului. Ambianța cinematografică este redusă astfel la funcția de simplu decor lipsit de vibrație dramatică, iar secvențele care nu prezintă o înclăstare verbală (din categoria cărora face parte și secvența citată mai sus) sînt considerate ca simple secvențe de trecere și tratate ca atare. Astfel multe din sensurile scenariului se pierd sau se îngustează. Ritmul filmului devine uneori greoi. Aparatul de filmat se comportă cîteodată asemenea unui instrument de înregistrare. El își pierde calitatea de personaj apt să se substituie eroilor și să se exprime poetic.

Există în *Străduinul* și elipse care provin din modificarea arbitrară a dramaturgiei. De pildă, în secvența cînd, urmărit de siguranță, Sabin se pregătește să fugă la București. În toila nopții, o voce anunță sfîrșitul războiului. Sabin iese împreună cu părinții săi și asistă la manifestare ca simplu spectator. Nu-l mai recunoaștem acum pe Sabin, răzvrătul, care odinioară, pe scena școlii, aflîndu-se față-n față cu societatea, n-a ezitat s-o înfrunte cu violență, fără teamă de represuni. De aici înainte Sabin luncă oarecum în paralel cu evenimentele, prezentarea cinematografică a acestora asemănîndu-se ca factură cu filmul documentar, fapt care determină o ruptură de stiluri, între partea întîi a filmului și partea a doua. În scenariu, personajul își păstra intactă întreaga sa personalitate. Încadrarea lui în mișcarea populară prin intermediul lui Jurcă se prezintă sub o formă firească. Titus Popovici, printr-un subtil efect de dramaturgie, schimbînd centrul de greutate al filmului de pe dramatic (predominant în seria întîi) pe epic (dominant în seria a doua) a sugerat senzația deschiderii unor imense porți nevăzute dincolo de care, în lumina unei înțelegeri superioare, sensul existenței lui Sabin ia forma certitudinii. Răzvrătul solitar, a cărui revoltă nu poate fi decît protestatară, găsește asemeni picăturii de apă matca fluviului. El devine un militant, așa precum își dorește. Străduinul înceta astfel să mai fie străin. E ceea ce filmul lui Mihai Iacob ne relevă cel mai puțin.

Realizat pe marginea unui scenariu valoros, bogat în idei și semnificații, cu o dramaturgie intensă și amplă, cu eroi impresionanți prin adîncimea lor omenească, interpretați de actori de mare talent (dintre care Ștefan Ciubotăreanu și Gheorghe Dinică au izbutit creații care se vor impune memoriei vreme îndelungată) *Străduinul*, în ciuda scăderilor semnate, rămîne una din cele mai reprezentative realizări ale anului.

Mircea MOHOR

Correspondență specială de Zdzisław CRNATOWSKI: „FARAONUL” LA BUHARA

Aleluia romanului lui Bolesław Prus, ecranizat de Jerzy Kawalerowicz, se petrece în Egiptul antic în secolul XI î. e.n. Iar eroul principal este faraonul Ramses XIII, necunoscut în istorie. Acțiunea plină de culoare se desfășurează din scene strălucite din viața faraonului în care abundă elemente spectaculoase: ospete, bătălii, temple misterioase și femei frumoase. Dar problema principală pe care o tratează filmul marelui regizor polonez este aceea a puterii de stat. Prezentată prin intermediul conflictelor pentru apărarea acestei puteri, cu ajutorul unor caractere umane expresive, această problemă capătă o ascuțită deosebită.

De la Hotelul Buhara unde fusese găzduit la vară, pe timpul filmărilor, ochii strălucitori ai lui Prus se îndreptă spre o stație de cale ferată la 40 km prin stepe cu iepuri sălbatici, albine și câmile — plină în pustul Kara-Kum unde s-au realizat exteriorurile. Se filma la o temperatură de 60°. Zilele camioanele cărau apă rece pentru cai și ceai fierbinte pentru oameni.

De departe zăreau conturul unui grandios palat și uriasul statul din fața templului. Decorul a fost lucrat de numeroși specialiști polonezi și sovietici. 3 000 de figuranți s-au dat concursul la spectaculoasele bătălii dintre armatele egiptene și libane.

Imaginea Faraonului — în culori și panoramic — e semnată de același operator cu care a colaborat Kawalerowicz la realizarea filmului *Malca* Johana a Ingerilor: Jerzy Wojcik. Cîntec scene vor fi turnate în Egipt, în fața piramidelor, iar interiorurile în studiourile din Londra. Interpreții rolurilor principale sînt încă studenți ai Institutului de cinematografie din Varșovia. Rolul lui Ramses este susținut de Jerzy Zelnik iar cel al Kamel de Barbara Brylaka.



INSTANTANEE

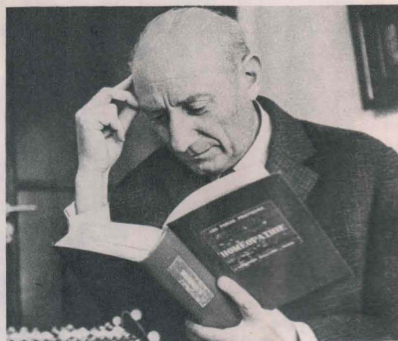
la acest număr de sirgit de aș ne permitem o derogare de la profilul obișnuit al rubricii de față. Nu înfățișăm cineastii pe platouri, nici meditim la viitoare creații filmice, ci în momente cind abandonează preocupările lor profesionale obișnuite, dedicându-se unor pasiuni secundare.

Desigur, dacă inspirația foto-reporterului nostru ar fi fost mai generoasă, iar investigația sa mai asiduă, revelațiile unei asemenea inițiative ar fi putut fi mai spectaculoase. Am fi obținut poate, adunind laolaltă toate descoperirile sale, o imagine plină de învățăminte asupra formației multilaterale și personalității bogate a creatorilor de filme și a colaboratorilor lor, iar ineditul instantaneului fotografic ar fi susținut eventuala vervă a condeiului nostru. Ne propunem, în schimb, să revăsim asupra acestei teme, mai ales că regretăm absența totală din imaginile a-lăturate a unora dintre cei mai reprezentativi eroi ipotetici ai rubricii.

Decamdată, ignorind orice protocol și orice ordine prumeditat, ba chiar rugindu-l pe tehnoredactor să macheteze în orb cele zece fotografii, pentru ca mărima lor să fie absolut intimplatoare, dictată doar de simțul echilibrului grafic, deocamdată deci...

Îată-l pe Paul Călinescu, autorul „Deslășurării”, citind un tratat de Homeopatie (1). Se pare că nu e de loc o lectură intimplatoare și că preocuparea regizorului pentru această ramură a medicinei ar fi atras atenția specialiștilor care l-au ales ca membru în unul din consiliile lor. Nicu Stan (2) este operator de imagine, dar după cum se vede îl tentează și desenul, fără a fi deocamdată incințat de rezultate. Artistul emerit Stefan Mihăilescu-Brăila (3), care ne mărturisise nu de mult că și-a trădat prima iubire, cinematografia, pentru a se căsători cu teatrul, încearcă să reanime pe peliculă, ca cineast amator, viașurile adolescenței, oricît de amar ar fi exercițiul. Pasiunea lui Cristea Avram (4) este mai puțin modernă, în schimb mai senină: caii. Iată și o figură insolită — un cîntăreț: regizorul filmului „Un suric în plină vară”, Geo Saizescu (5). Singurul om care l-a auzit cîntind este însă fotograful nostru. Nu știm de fapt dacă pentru Alexandru Platon (6) învățămîntul la IATC a și devenit o pasiune, fiindcă el de-abia a intrat pe porțile institutului. Iurie Dacic (7) ne pune în fața unui caz mai grav, de mult divulgat de presă și de televiziune: adulterul său cu desenul și păpușile pentru copii. Eugen Barbu (8) este circumspect, chiar sceptic, spre deosebire de colegul său din echipa de fotbal a scriitorilor, poetul Dan Dănilă care suride unei perspective ademnitore, în timp ce Coles Răutu, căpitănelul echipei își trădează elibicinea față de aplauzele din tribune. Mutarea unisual pe tabla de sah îl consumă pe operatorul George Căpășă tot așit de mult ca și filmarea cailor în Neamul Soimăreștilor (9). Victor Ilie (10) practică și desenul și bănuim — și pictura... Reprimind însă orice solicitare publicitară, n-a acceptat să pozeze lângă o lucrare proprie ci a așezat pe șevalet un portret în ulei al soției sale.

1



2



3



4



7



5



6



ci
ne
ma
INSTANTANEE

Intîlnire cu Gena...

Motto: „Iar cînd casa va fi gata,
Se mută în ea și tata”

(„Cîntec de adormit Mitzura”
de Tudor ARGHEZI)

momente comice, a eliminat ușoara
tentă desuetă, sesizabilă pe alocuri,
concentrînd momentele-cheie. Fil-
mul are, (cel puțin așa cred) față
de piesă un plus de discreție, iar
personajele sînt acum mai vii,
mai pline de căldură, mai ome-
nești. Sintem în fața unui proces
de refabricare și regizorul a reușit
să interpreteze în chip original
momentele cu adevărat dramatice
și cele de melodramă, comicul
nedegajîndu-se numai din scinte-
ietoare replici, ci din atmosfera
generală a ecranizării.

— Ce va mai aduce ca noutate
Titanicul în peisajul nostru cine-
matografic?

M.A.: O mare revelație. Un exem-
plu strălucit de reimpresă a
mijloacelor actoricești: un nou
Birlic.

— În ce filme ați dori să jucați?

M.A.: Greu de spus. Aș voi
numai ca rolul încredințat mie să
mă capteze cu totul, să mă epuizeze,
să mă consume, să-mi îngăduie să
mă relev. Indiferent, tinără sau
virtnică, frumoasă sau urâtă, vreau
să trăiesc cu autenticitate momente
de viață, întîmplări, episoade, în
care spectatorul să creadă.

— E singurul proiect cinemato-
grafic din... familie?

M.A.: Și tata se gîndește la un
film. A și „mităgălit” cîteva file,
mi se pare. E vorba
de un *Păcală*.

— Dar e un
proiect fantastic!
Un *Păcală* plămuit
de geniul arghe-
zian e, trebuie
recunoscut, prea
frumos... Îi urmă
maestrului sănătate
și-o vîrstă de patri-
arh pentru ca, din
miraculoasele re-
torte ale fastuosu-
lui său laborator
poetic, să se
înălțe umbra de
dulce violență a
acestui Till Ullen-
spiegel valah —
Păcală.

M.A.: Tata afir-
mă cu mîndrie că
poporul nostru îi
sînt sorocite zile de aur, că răs-
frîngerea în universalitate a geni-
ului românesc a început să se facă
tot mai mult simțită. Cred că
înțit datorită a autorilor noștri
de film este aceea de a da
acelor idei exprimînd spiritul
romnesc. Trebuie să știm cu limpe-
zime ce spunem despre poporul
nostru, ce sintem, de unde ve-
nim (tradițiile noastre folclorice
oferă uriașe cîmpuri de investi-
gare), în aceste filme trebuie re-
alizată o oglindă precisă a vieții,
a timpului.

★

Sînt idei prețioase, formulate
cu convingere de o slujitoare a
ecranului, care, nerăsfățată de
interviuri, modestă și harnică,
încearcă să realizeze nu un plus
de strălucire numelui său (muncă
de sisif), ci creații viabile, rod al
unei emoții sincere. O așteptăm
într-o nouă ipostază, într-un nou
film.

...Iar cînd filmul va fi gata...

Gheorghe TOMOZEI

8



9



10



marlene dietrich



Marlene Dietrich se numea Maria Magdalene von Losch. Tatăl ei, ofițer prusac în garda imperială, „ar fi omorât-o, mai bine decît să o lase să se facă actriță” — spunea d-na von Losch. Noroc că nu ea, Marlene, ci tatăl ei a fost omorât. În război. Și frumoasa noastră, vlăstar al unei cliici unice pe tot globul pentru morgia și ifosele sale feudale, a intrat în lumea rău famată a culiselor și a studiourilor, încarnînd femei ușoare și moravuri galante. Dar iată și alt paradox. Această vampă, această superhetairă, proclamată regină a sex-apel-ului, a fost o demnă și o mare cetățeană a democrației universale. A refuzat toate briliante și necondiționatele oferte ale nazistilor, renunțînd să se întoarcă din exilul ei voluntar. A îmbrăcat haina militară, a luptat pe frontul rezistenței antihitleriste și al eliberării, a fost decorată cu Legiunea

nă că Don Quijote e mai real decît Cervantes, Faust decît Goethe, Charlot decît Chaplin, Marlene decît Maria von Losch.

Rolurile Marlenei încep cu Lola-Lola, în *Ingerul albastru* și se continuă cu o serie de roluri de femeie de moravuri mai mult sau mai puțin galante, care însă dă la un moment dat cu piciorul unei splendide situații materiale și sociale, pentru a urma pe un om simplu, calic lipit pămîntului, dar în care găsește noblețe sufletească, gînduri cinstite, sinceritate, bună-tate.

S-a repetat de multe ori că Marlene este făptura, că este creația regizorului Joseph von Sternberg. Nu este adevărat. Iar faptul că cea mai mare parte a carierei Marlenei e legată de aceea a lui Sternberg ar dovedi mai degrabă că filmele lui Sternberg sînt crea-



de onoare și Crucea Victoriei. Iar acum, anul acesta, la Berlin, cînd niște gazetari o întrebau: „E adevărat că dumneavoastră ați declarat că cea mai mare crimă este...“ Marlene le tăie vorba, și le continuă fraza începută spunînd: „...este să uităm, să nu păstrăm permanent trează amintirea ororilor hitleriste. Da. Asta am spus-o și o repet”. În filmul recent, al lui Stanley Kramer despre procesul de la Nürnberg, ea are un rol de frunte. Tot Marlene a rostit comentariul vorbit la recentul film antinazist: *Vulpea neagră*.

Populara Marlene a știut să creeze nu numai o serie de roluri rămase celebre, dar și ceea ce se cheamă un personaj. Știi ce înseamnă cuvîntul personaj. Înseam-

ția ei. Vreți o dovadă? Iată mărturisirile Marlenei, mărturisiri care sîrîșesc cu vorbele „...întîi Sternberg eu nu aș fi existat...”, dar care începuseră cu următoarea umitoare (și exact contrară) poveste:

„Într-o seară, mă aflu la barul hotelului 'Eden, un fel de tîrg de fete, iarmaroc de artiști, piață de contracte. Acolo vin, după cină, gazetarii, scenariștii, directorii de producție, regizorii. Se cade în fiecare seară să-ți încerci norocul acolo, adică că riști să fii băgată de seamă. Trebuie, acolo, să-ți joci mica scenă mută. În seara aceea, mă aflu singură, cocoțată pe un taburet la bar, supraveghîndu-mi mișcărilor, punîndu-mi

în valoare cel mai bun profil posibil. În sală, nimeni prea interesant. Ba da. La o masă, Erik Pommer, cel mai mare producător de la U.F.A. Și cu el, un om blond, mic destătură și lat în umeri. Mă plec spre barman. Barmanul de la Eden, pe vremea aceea, știa tot, putea tot: bookmaker, cămătar, negustor de stupefiant, codoș, informator monden, orice. — Cine-i ăla, cu Pommer? — Un regizor american. Face un film vorbit aici. Îl cheamă Sternberg, sau așa ceva. — Cum? Sternberg? Von Sternberg? Care a făcut *Nopți din Chicago*? Cel mai mare regizor din lume?! Nu mai aud ce spune barmanul. Simt c-am să fac sigur ceva. Că trebuie, neapărat, să fac ceva. Propria mea fantezie avea să-mi fie călăuză. Îi fixeze pe cei doi bărbați cu atîta intensitate, încît Pommer mă observă, mă recunoaște, se apleacă spre Sternberg. Un reflex mă împinge. Gata, iată-mă, zimbătoare, drept în fața lor: — Bună seara, domnule



ci
ne
ma
PROFIL





...ti posi-
...erant.
...ommer,
...de la
...d, mic
...Mă plec
...a Eden,
...putea
...agustor
...rmator
...lla, cu
...erican.
...ci. II
...ceva.
...ernberg?
...icago?
...lume?!
...manul.
...ra. Că
...ceva.
...să-mi
...ei doi
...ncit
...reuc-
...ernberg.
...Gata,
...n fața
...mnule

Pommer. Ei nu mă poftesc să
șed. Dar Sternberg tot a ridicat
nițel ochii către mine. Niște ochi
de un albastru spălăcit, stinși,
dar pe care nu poți să-i uiți. Asta
a fost tot. Mă întorc la bar. Și mă
țin cu greu să nu izbucnesc în
hohote de plns.

Trei zile după aceea, mă aflu
pe scena teatrului, cântându-mi
romanza, culcată pe umărul lui
Hans Albers. Privirea mea rătă-
cește prin sală. În banca întâi,
omul cu ochi spălăciți mă fixează.
A doua zi, sint chemată la studiou-
rile U.F.A. În biroul lui Pommer,
Sternberg îmi spune, cu indife-
rență și fără să se uite la mine:
— Așaaa. O să filmez romanul
lui Heinrich Mann: *Profesorul Un-
rath*. Eu am să-i zic *Ingerul albas-
tru*. Un film pentru Jannings. O
să facă o compoziție formidabilă.
E și un rol de femeie. Fără impor-
tanță. Nu ne trebuie vedetă gras
plătită. Te-am văzut ieri la Eden,
și pe urmă la teatru. Cred că ai
să te descurci.

Primele zile de lucru sînt atroce.
Sternberg n-are ochi decît pentru
Jannings. Nu se gîndește decît la
personajul acestuia. Cînd și cînd,
filmează un cadru cu mine. Iute
și cu o perfectă indiferență. Eu
aștept. Nu mă mișc de acolo. De
dimineață pînă seară, șed cuminte,
într-un colț al decorului. Nu vor-
besc cu nimeni. Mă uit la Stern-
berg cum lucrează. La fiecare
mișcare pe care o face, el dă de o
pereche de pete limpezi, ochii mei
întinși pe el. Se întoarce, agasat.
Pe urmă, exasperat. Purtarea lui
cu mine devine insolentă, brutală:
— Ce poftesti să capeți? N-ai
talent. Nu încerca să joci. Fă numai
ce-ți spun eu. — Bine, domnule
Sternberg. Mai tirziu, simte o
mică jenă față de mine, o mică
sfială. Într-o seară, mă invită la
masă. Dumnezeu nu ești o femeie
ca toate celelalte. Ce vrei? Ce aștep-
tești? — Ce vreau? Vreau să mă
înțelegeți, domnule Sternberg.
Vreau să aveți încredere în mine.
Vreau să lucrez, să învăț, să ajung.

— Da, îmi spune el. Și eu a trebuit
să lucrez mult, mult, ca să învăț
ceva. Știai o-am început ca lucră-
tor? Ajutor laborant. Pe urmă,
tăiam filmele pentru montaj. Pe
urmă ajutam la montaj. Așa
m-am deprins să jonglez cu ima-
ginile, să fac adevărate puzzle,
să compun filme onorabile din
orice secvență din scene oricît de
stupidе. Nimeni nu voia să-mi
dea o șansă. Întîiul meu film l-am
plătit făcînd niște economii teri-
bile. Fiecare metru de peliculă
era un dejun mai puțin...

Sternberg se înduioșează. Se
vede debutant, lîhnit, batjocura
Hollywood-ului. Atunci eu pornesc
la atac. Îi vorbesc de rolul meu în
Lola-Lola. Îi explic cum îl simt
eu, ce vreau să fac eu dintrînsul.
Îi mimez, acolo, pe loc, scene care
nu existau în scenariu... Cîștig
partida. Treptat, îl văd că se însu-
flește, că înțelege, că mă pri-
vește. Îmi aduce obiecții, eu le
combat... S-a făcut tirziu. Nu mai
e nimeni în local. Zăpăciți, chei-

nerii ne vād, ba sculîndu-ne, ba
așezîndu-ne, gesticulînd, mimînd...
Scenariul *Ingerul Albastru* se schim-
bă. Rolul Lolei-Lola se schimbă.
Acum el este rol de vedetă...

În zilele următoare, pe platou,
Sternberg mă hărțuiește, mă face
să reîncep de zeci de ori o scenă.
Marele Jannings rămîne cu gura
cascătă vādînd cum o necunoscută
joacă alături de el, la egalitate.
Noaptea, cînd toată lumea doarme,
Sternberg, numai cu mine și cu
operatorul, mă face să turnez nesfir-
șite prim planuri, mă chinuiește,
vede ochii mei umplîndu-se de
lacrimi, vede cum oboseala mușcă
în trăsăturile feței mele, și, cu un
entuziasm sălbatic, strigă exploziv
operatorului: — Dă-i drumul!
Dă-i drumul!

...Niciodată n-am să uit ce-i
datoriez lui Sternberg. Dacă nu-l
întîlneam, e sigur că n-aș fi făcut
niciodată nimic".

În sensul acesta, da. Fără Stern-
berg, Marlene Dietrich n-ar fi
avut ocazia să creeze, ea, pentru
Sternberg, un personaj pe care ea
i l-a impus lui Sternberg, și care
avea să facă gloria amîndorura.
Acest personaj creat de Marlene
este inalterabil. Ca dovadă că
René Clair, un cineast mult mai
fecund, mai inventiv, mai creator
decît Sternberg, atunci cînd a
lucrat cu Marlene, a respectat,
fără nici o schimbare, personajul
cel vechi. Că i-a adăugat sute de
frumuseți noi și pline de haz, e
de la sine înțeles din partea lui
René Clair. Dar au fost simple
variații pe o temă intactă. Perso-
najul din *Flacăra din New-Orleans*
este același cu eroina din *Dezonorata*
din *Morocco*, din *Șapte păcate*...
Și acest personaj aparține exclusiv
Marlenei Dietrich.

D. I. S.



Ecranizare după Maurois

Ecranizare după Maurois



Ghinionistul



Musafiri ciudați pe Muntele de gheață



Judecătorul de minori



Haine aproape noi



Romanul lui Maurois „Climats” este una din acele cărți unde autorul, plecat de la o idee admirabilă, o sâse pe drum, pentru a se săsă înă de o alta, mult mai banală, mult mai puțin interesantă. Din ferice, un tânăr regizor, Stello Lorenzi, a reparat greșala, și dîtr-un roman desigur onorabil, dar nu remarcabil, a făcut un film care va marca o epocă în istoria cinematografului, atît pentru originalitatea temei cît și pentru delicatețea infinită a tratării. O delicatețe, îndrăznesc a spune: fără precedent.

Maurois ne zugrăvise, în două scheciuri juxtapuse, absurdele conduite ale geloziei, ingenioasele sofisme pe care gelosul le eșafodează. Nu-s rîu făcute aceste pasaje din roman, unde eroul se chinuiește de bunăvoie. Dar este ceva răscunoscut. Singura apariție originală e aceea a Odilei, ființă mîndră și demnă, care își adoră bărbatul, dar nu admite să fie tratată ca obiect de proprietate. Nu admite ca soțul ei să se socoată posesor pe faptele ei. Cînd el o descoase (și asta o face tot timpul), femeia se închide în ea. Ceea ce îi dă, fără voia ei, un farmec de mister, care exasperează și mai tare gelozia lui. Și fiindcă gelozia e incurabilă, cei doi soți se despart. El se reîntoarce și asta inaugurează un al doilea scheci, unde e vorba tot de anatomopatologia geloziei. De astă dată gelosul fiind cea de a doua nevastă. Aflăm în treacă că Odile, în a doua ei căsătorie, nimerise peste un gelos și mai zelos care, vînd-o că persistă în pretențiile de independență, în scandalosă ei pretenție de a nu fi sclavă, ci ființă umană, o părăsește. Și ea se sinucide.

Stello Lorenzi a avut excelenta idee de a așeza gelozia pe planul al doilea și de a braca reflectoarele pe cealaltă problemă, pe eroica luptă a unei femei făcută pentru amor, care crede în amor care stie că adevăratul, singurul adevărat amor este fuziunea a două suflete unde ambii amantî dau și niciodată nu iau; că amorul înseamnă confidență reciprocă absolută, și că cel mai mare dușman al dragostei este sentimentul de proprietate, care falsifică confidența prefăcînd-o în interogatoriu închizitorial.

Izbînda lui Stello Lorenzi a fost deplină și magnifică. A dat la o parte tot balastul de paradoxe răsuflate despre gelozie și a clădit superbul personaj al lui Odile, care trăiește și moare ca un combatant viteaz, pentru onoarea de a fi o ființă liberă. Moare glorios. Moare pe cîmpul de luptă. Al luptei împotriva celor mai odioși insultatori ai sufletului uman, aceia care calcă în picioare imperativul categoric kantian: „consideră persoana umană ca pe un scop, nu ca pe un mijloc”; care calcă în picioare imperativul categoric marxist: omul este o ființă, nu este o marfă.

Regizorul și-a dat seama că pentru a picta un asemenea personaj, făcut din tăceri și uitări, din refuzuri de a vorbi și din dispreț pentru judecătorii de instrucție ai intimităților personale, trebuia lucrat cu dialoguri multe și umitoare. Frazе unde, cu o instinctivă

ingeniozitate, eroina nu spune nimic, dinadins nimic. Superb refuz de a nu da socoteală celui ce se crede proprietar de suflete. Și cum Odile, pe de altă parte, adoră și admiră pe acest om odios, dialogurile iau o tentă de tristețe și dezolare, înducînd baza rol de ciudă și orgoliu. Așa stînd lucrurile, Lorenzi și-a dat seama că trebuie să găsească el dialogurile aflate în deficit la Maurois. Maurois preferase procedeul practic și așa de economic al definiției. Iată „fișa” antropometrică întocmită de el pentru Odile: „Niciodată nu-mi povestea nimic de bunăvoie, așa cum fac femeile vorbărețe, femeile cu mintea transparentă, care spun tot ce au făcut în lipsa mea. Dacă-i puneam o întrebare, îmi răspundea în câteva cuvinte, aproape totdeauna obscure. Ce spunea nu-mi permitea niciodată să-mi reprezint în mod satisfăcător succesiunea faptelor. Cineva zicea despre ea că e mitomană. Nu-i adevărat. Mai tirziu însă am înțeles de ce se spunea despre ea așa. Avea un fel nșalant de a relate faptele un lasă-mă-să-te-las în felul ei de a povestii... Și un dispreț al exactității... Cînd, surprinsă de neversimilitatea vreunui detaliu povestit, o interogam, ea se închidea ca un școlar căruia profesorul i-a pus o întrebare prea grea”.

Din păcate, un film nu poate, sau, în sfîrșit, nu poate decît foarte greu folosi procedeul definiției. Maurois explică științific. Scenaristul, „adaptatorul”, va traduce asta în fapte și în dialoguri. Va fi nevoie în adaptarea cinematografică, de mult mai multe dialoguri decît erau în opera literară. Lorenzi a înțeles asta. Și a triplat numărul dialogurilor. El era și regizor, și scenarist, și „adaptator”. Dar nu i s-a părut de ajuns. A mai recurs la încă trei colaboratori. Numai pentru dialoguri: la Alain Ducaux, la B. de Fallois, la Michèle O'Gler. Amplificînd dialogul, a făcut opera încă și mai cinematografică, mai ales că a folosit acel dialog tipic

cinematografic în care omul nu-și spune tot gîndul. În viață avem uneori o sumedenie de nobile motive să procedăm așa: crutarea unei dureri pricinuite altuia, de ce nă care ne povățuiește să nu ne strigăm intimitățile în stradă, nobila dorință de a nu periclita prin indiscreții o întreprindere valoroasă, în sfîrșit, cazul lui Odile, apărarea dreptului la independență sufletească, refuzul de a se lăsa veșnic tratat ca inculpat la interogatoriu (un prost, al cărui nume îmi scapă, mă acuza o dată că preconcizează ipocrizia în cinematografi).

Astfel, autorul filmului, desfășoară un sir nesfîrșit de schimburi de cuvinte care toate arată sugestiv, tulburător, dramatic, lupta Odilei împotriva indiscreției proprietare, împotriva indecalității amorului burhez. Și nu numai dialogurile „noi” dar și cele existente deja în roman au fost îmbunătățite în sensul adevărului și emoțiunii. Astfel, în scena în care se despart, Odile îi spune lui Philippe: „Nous sommes bien malheureux!”. Cititorul lui Maurois va înțelege imediat de ce și unul și altul sînt nenorociți. El, pentru că o pierde pe ea. Ea, care are pentru el o imensă afecțiune, e nefericită să vadă că suferă, să vadă că tocmai ea îi aduce această suferință... Lîmpe, nu? Sigur că nu. Dimpotrivă. Complet fals. Frazа Odilei înseamnă cu totul altceva. Înseamnă că el e nenorocit pe toată viața, căci pe viață e condamnat, ori de cîte ori va iubi, să se zvrcolească în chinurile de iad ale geloziei, suferință care nu cunoaște remediu nici sfîrșit. Iar ea, ea este nefericită pentru cu totul alte pricini. Ea este blestemată, este osîndită să lupte pentru o cauză care, de-a lungul nenumăratelor dureri duce la înfrîngere și moarte. După cum vedem sensul frazei spuse de misterioasa Odile este altul decît cel pe care îl pricepe cititorul. Este acela pe care măiestria lui Lorenzi și geniul artistic al Marinei Vlady îl dezvăluie tulburător. Tulburător, dar nicidecum tulbure, ci lîmpe de ca ziua.

Fiindcă filmul e așa de frumos, îmi voi permite să semnalez cum autorii au scăpat ocazia de a pune în valoare o frumusețe care există în roman și, în film, a fost insuficient folosită. În film, Odile stă întinsă pe covor, cu gramofonul așezat pe podea. Ascultă un celebru poem de Swinburne, care se termină cu vorbele: „Și chiar cel mai



obosit dintre riuri, își găsește, undeva scăparea în mare". Este aici un mic plagiat. Aceste versuri le citește și Martin Eden, eroul lui Jack London; aceste versuri îi arată clar că sinuciderea e cea mai simplă scăpare. Martin Eden închide cartea, spunând: "Sigur, asta e!". Și se aruncă liniștit, din transatlantic, în Atlantic. Dar să revenim la film. Aici sîntem lăsați să auzim toată strofa. Philippe intră pe ultimele versuri. Și o aude pe Odile suspinînd: „Comme c'est joli". O spune cu atîta căldură și durere, încît simțim că nu-i aci doar aprobare, ci adevărată, adevărată completă la teribila gîndire din poem. E foarte frumos făcut, cinematografic vorbind. Mai ales pentru spectatorul francez sau englez care cunoaște deja poemul, sau care în tot cazul știe englezește. Dar spectatorul străin? El pierde toate aceste frumuseți. Deși ar fi destul de ușor să i le redăm. Iată cum. Cînd zice: „Comme c'est joli", Odile ia o carte de pe covor. Răsfoind-o, găsește imediat pagina căutată. Apoi, dă cartea deschisă lui Philippe, arătîndu-i locul pe pagină; apoi pune la loc acul pe disc. Acum gramofonul se aude încet, în timp ce în prim plan, avem pagina cărții, cu textul englez. Iar vocea lui Philippe murmurînd, pe franțuzește, textul din carte pe care el se amuză să-l traducă. Acest adaos vorbitor se poate face în orice limbă, pentru toate țările unde filmul se va proiecta. Cu funcție de comentariu vorbit. Atunci vom înțelege deplin sinistra tragedie viitoare a cîvințelor lui Odile: „Comme c'est joli".

Dar mă opresc. Termin reamintînd că foarte, foarte multe sînt lucrurile de prisos, ba chiar stricătoare, pe care filmul le-a eliminat. În deosebi tratarea în formă de „dublu-scheci". Scheciul nr. 2, acela al geloziei Isabellei, a doua nevastă a lui Philippe, este total neinteresant și perfect inutil. Dispărînd tratarea în dublu panou, dispăre și justificarea titlului: *Climats*, care încetează de a mai avea vreun sens.

D. I. SUCHIANU

A doua căsătorie a lui Philippe
nu e nici ea mai fericită (Emmanuelle Riva și J. P. Marielle).



Marina Vlady și J. P. Marielle.

Ghinionistul

Tipul clasic de încurcă-lume, neîndemînatul, neîspăvîtatul căruia toate îi ies pe dos, se îmbogățește cu un confrate englez din zilele noastre, un Picală modern avînd ca trăsătură specifică o atracție irezistibilă pentru tehnică și minunile ei curente. Unde vede o încrîngătură de șuruburi, soldatul Wood se simte atras ca de un magnet și plutește fatal — către o inevitabilă catastrofă tehnică. La baza aviată din Banwell se fac ultimele pregătiri înainte de lansarea unei rachete experimentale: o misionară uscățită invocă patetic dorința de pace a Albionului cînd, deodată, fraza creștinească e întreruptă și porumbelul de aluminiu își ia prematur zborul, însoțit de un zgomot asurzitor și un fum mai puțin alb decît intențiile pașnicei adunări. Ce se întîmplase? Printre butoanele de comandă se încurcase Wood, Wood ghinionistul care nu are altă vină decît că iubește prea tare șuruburile și comutatoarele. La intervenția lui miraculoasă, encefalografal pune în trepidație pe medic și nu pe pacient; automobilul de spălat vase bombardază cu bucăți de porțelan popota, telefonul interceptează convorbiri secrete de stat, o șalupă se scufundă cu comandant cu tot, avionul „pilotat” de Wood intră în hangar fărîmînd patru Viscount-uri ultimul tip, 500 de kilometri de cîmpie aridă sînt inundați punînd în pericol o bază militară, galoanele unui viitor colonel, reputația unui cabinet ministerial, ba chiar stabilitatea unui guvern.

Cînd pagubele provocate de candidul Wood se ridică la cifra de 5 milioane lire sterline, „mai mult decît costă statul englez întreținerea unui batalion de spioni” (cum afirmă un comandant furios), Wood e declarat pericol național și căutat în întreaga regiune cu mașini blindate și elicoptere.

Comedia lui Don Chaffey e construită pe sistemul bulgăreului ce



Acesta e fioreșul Wood, Wood vandăul, Wood spărgătorul de avioane, scufundătorul de salupe, inamicul public nr. 1, marele pericol național...

antrenează avalanșa risului, situațiile merg gradat — nu toate în progresie artistică, dar sigur într-una indicînd creșterea gravității „pericolului Wood”. Exagerările nu deranjează, hiperbola avînd în comedie legitimitatea ei. Deranjează mai mult inegalitatea consistenței comice a multor momente și o anume diluare chiar în interiorul aceluiași moment: scenariștii (Jack Davies și Hugh Woodhouse) nu știu să se oprească la timp cu anecdota și prin aceasta își torpilează poanta. Există un simț al timpului comic care imprimă ritmul gagului — absolut indispensabil — aici

neglijat. Deseori acțiunea trenează, alteori glumele își pierd prospețimea pentru că apelează prea evident la modelele clasice pe care nu le atinge. Cînd Wood nimereste în carlinga unui avion și începe o acrobație disperată deasupra pistei de decolare, ne amintim de *Stan și Bran aviatori fără voie* în care hazul situației era exploatat la maximum. Aici raidul e anemic și bilbliit, fără să fie suficient de ridicol; în afara cîtorva viraje amenințătoare pentru asistența de pe pistă și de o intrare furtunoasă în hangar, soldatul cu sfîrșimarea a patru aparate diferite tip, momentul trenează, vîlăuit de comic. Un anume conformism — să-i zicem britanic, deși el n-are nație — ostoește pe drum niște bune intenții satirice la adresa ofițerilor în goană după galoane, a slăgărmiceii sau imbecilității subalternilor. Jimmy Edwards, „ghinionistul” nu-și imită confrății consacrați (Jerry Lewis sau Norman Wisdom) și bine face. Are un farmec propriu ce compensează lipsa de inedit a multor situații.

Alice MĂNOIU

Judecătorul de minori

Să vorbești despre delincvența juvenilă pe un ton dură și conciliant, e ca și cum ai turna sirop în saramură. Dacă nu vă puteți imagina rezultatul, îl puteți afla în *Judecătorul de minori*. Veți constata ce eficientă fără egal poate avea „dubul blindet” în reeducarea tinerilor care se abat de la drumul drept și veți fi îndemnați să credeți că ajunge să știi cum să-i „iei” pe vinovați pentru a prefăce în îngeri chiar și pe cei mai recalcitrați. Ce bune și simple ar fi toate dacă s-ar petrece într-adevăr așa cum le arată această peliculă vest-germană!

Numai că realitățile infirmă opoarta tranșă, mistificatoare a filmului. Iar protagonistul, popoul actor Heinz Rühmann (pe al cărui farmec personal, amestec de bonomie și umor, realizatorii au mizat în chip vădit) nu pare de loc la largul lui în ipostaza propusă de scenariu. Cu bunele lui intenții moralizatoare, cu naivitatea lui duioasă și cu stăruința dovedită în



Unul din rarele momente reușite ale *Judecătorului de minori*. Omul legii înfruntă banda derbedeilor, porniți pe hoție și șantaj.

Indreptarea greșelilor nu prin pedeapsă, ci prin înțelegere, încredere și răbdare, judecătorul Ferdinand Bluhme, om de o cinste ireproșabilă, obține poate simpatia spectatorilor, dar nu și adeviziunea lor. Căci tot ceea ce întreprinde el rămâne — în ciuda generozității sufletului — demodat și fără sorți de izbândă într-o lume în care cinstea și dreptatea nu se pot impune în nici un caz grație precizilor și bune credințe.

Evoluția relațiilor dintre acest brav și cumsecade apărător al dreptății cu ambiții de educator blajin și frumoasa adolescentă pe care o recuperează moral (în fond însuși miezul subiectului) decurge pe ecran fără o susținere psihologică cît de cît convingătoare. Dar dacă principalii interpreți (Karin Baal, alături de Heinz Rühmann) au încercat să acopere aceste goluri, regizorul Paul Verhoeven a trecut ușor peste ele, întărind impresia de conformism pe care o lasă filmul.

Problematika abordată în *Judecătorul de minori* impunea, fără a admite compromisuri, o tratare plină de răspundere, pe măsura acuității datelor privind delicvența în rîndul tineretului, înregistrate negru pe alb de senzaționale statistici în țările capitaliste.

Mihail LUPU



O șarjă spectaculoasă într-un frumos decor de munte (*Musafiri ciudați pe Muntele de gheață*).

Musafiri ciudați pe Muntele de gheață

Producția chineză *Musafiri ciudați pe Muntele de gheață* îmbină caracterele filmului polițist cu al străvechii drame muzicale chineze.

Acțiunea de spionaj, împletită cu o duioasă poveste de dragoste, se petrece prin 1950, cînd gominanștii au încercat o lovitură subversivă. În centrul atenției se află două femei cu același nume și un grup de ostași ai armatei de eliberare în misiune pe piscurile sălbătice ale munților. Obiectivul militar — apărarea unui punct

strategic important, — este dublat de un obiectiv politic: păstrarea bunelor relații cu populația, ciobani tadjici și întărirea încrederii acestora în armată. În ambele ținte încearcă să lovească deodată gominanștii prin introducerea unui spion. Acesta e frumoasa Kulandam, soția unui tînăr cioban tadjic, care încearcă să corupă un soldat, îndrăgostit de ea. Început idilic, cu o pitorească nuntă, filmul se încheie cu cavalcade și lupte în timpul unei furtuni cu spectaculoase avalanșe pe muntele cel veșnic înghețat.

Acestea sînt elementele de film dinamic, actual. Dar adesea filmul se întrerupe, eroii încep, ca în vechile drame să-și explice sentimentele și gîndurile prin cîntece, sau monologuri. Tradiționala mască, element specific teatrului vechi, pare a fi înlocuită printr-un element propriu ecranului: prim planul, care urmărește mimica foarte accentuată a personajelor. Tînărul cioban are permanent întipărită parcă o mască a prostiei, tatăl, una a bunătății, soldatul a dîrzeniei, spionul, un rictus răutăcios etc. Ca în teatrul tradițional, fiecare eroi personifică un anumit tip uman, schițat liniar, fără joc de umbre și lumini: femeia „ca un șarpe”, bătrînul înțelept, ostașul care pune datoria mai presus de orice etc. Comportarea lor egală, fixată între niște coordonate pre-

cise, poate fi prevăzută aproape matematic.

Regizorul Ciao-Hsin-Sui nu șovăie să transpună pe ecran chiar unele quiproquouri preluate din drama clasică. Așa, de pildă, deși tînărul ostaș Amir o iubește pe Kulandam cu o dragoste constantă și puternică, el o va confunda pur și simplu pe iubita lui cu falsa Kulandam, spioana.

Asamblarea de elemente vechi și noi nu e însă aici un simplu experiment gratuit, un joc de cuburi și culori îmbinate la întîmplare. Ideea regizorului corespunde unui scop cultural: de a perpetua elemente ale tradiției clasice, îndrăgite de poporul chinez, adaptîndu-le temelor vieții contemporane, cu eroi ai zilelor noastre.

M. ALDEA



Domnișoara Rosa e mîndră de frumusețea ei trecută și banii prezenti.

Haine aproape noi

Regizorul polonez W. Haupe a atacat în *Haine aproape noi* (ecranizare a nuvelei „Rosa” de Jarosław Iwaszkiewicz) o temă ce permitea realizarea unui film mare. Deumanizarea țărănului înșelat de bani și pămînt nu reprezintă o idee nouă, dar nenumăratele ei fațete, rezonanțele tragice pe care le poate conține sînt premise sigure pentru crearea unei opere remarcabile.

„Domnișoara” Rosa, femeie coaptă, se reîntoarce în satul ei după o îndelungă absență. Anii petrecuți la Varșovia, ca servitoare, nu i-au oferit nici o satisfacție, în afară de aceea a agonisirii unei sume oarecare de bani. Ajunsă în sat (sîntem în 1928), Rosa vrea să ducă o viață tîhnită, îndestulată. Instinctul sexual refuzat se redoseșteapă cu tărie în ea. Vrînd să se

răzbune parcă pe anii iroșiți în mizerie, Roza își ajunge ochii asupra unui adolescent, Ignacy Bona. Băiatul iubește o femeie tină, dar banii Rozei au o putere de magnet asupra lui. Roza încearcă să-l cucerească pe Ignacy cu bani, băiatul renunță la dragoste pentru bani. Oamenii din sat, săraci lipiți, asistă liniștiți la încheierea tranzacției, unii dintre ei învidiindu-l chiar pe Ignacy. Elementul concret care pecetulește căsnicia constă într-un rînd de haine noi, dăruite de Roza viitorului ei bărbat. Fericirea femeii e iluzorie, ea durează mai puțin decît o haină nouă. Ignacy tinde după Zovka, se îmbolnăvește de diabet și, curînd, trage să moară. Spiritul practic al Rozei e mai puternic decît afecțiunea pentru bărbat. Fiindcă Ignacy refuză să treacă bucată lui de pămînt pe numele ei, drept recompensă pentru banii iroșiți pe medicamente și hrană, femeia se decide, fără remușcări, să-și izgonească soțul. Il ridică de pe pat, îl trîntește pe muribund într-o roabă — aceasta e, de altfel, cea mai bună scenă din film — și pornește cu el pe ulițele satului, pînă în fața casei familiei Bona, unde îl răstoarnă în jărnă, abandonîndu-l.

Există în *Haine aproape noi* o violență nedecînată, grefată pe comentariul lucid, uneori ironic al autorilor filmului. Faptele relatate sînt crude, absurde, ele se supun unor legi de viață implacabile, dure și inumane, neîntinse de eroi și împotriva cărora aceștia nu sînt în stare să lupte. Revenită la oraș după moartea lui Ignacy, Roza primește cu bucurie propunerea mamei răposatului de a-l lua ca soț pe fiul cel mic. Filmul se sfîrșește cu o imagine de prim plan: Roza ne aruncă o privire triumfătoare, încrezătoare în noua ei „fericire”. Permanența erorii, incapacitatea personajelor de a extrage concluzii viabile din propria lor experiență este dureroasă, demonstrînd dorința omului menținut în stare de primitivitate, setea lui de a se înfrupta din bucuriile vieții, refuzul feroc al atrofierii prin sărăcie sau singurătate.

Teza este ilustrată mai ales prin destinele femeilor din film, apripe și necruțătoare. Bărbații în schimb sînt slabi, neajutorați, dornici de viață ușoară. W. Haupe își disecă eroii cu luciditate, punînd sub lupă animalitatea din ei, neexaltînd-o dar și necondamnînd-o. În aceste condiții, consecințele tragice ale comportării lor sînt estompate, emoția — extirpată, valoarea generalizărilor — atenuată.

Intuirea mai complexă de către regizor a psihologiei eroilor, evitarea unor fapte neverosimile, sau a supraliciteții violenței conținute de situații vădit exagerate ar fi conferit filmului polonez mai mult echilibru și realism.

M. T.

Mata-Hari agentul H-21



După filmul al cărei vedetă a fost acum mulți ani Greta Garbo, de data asta în interpretarea actriței franceze Jeanne Moreau.

„Nu am avut intenția de a face un film de reabilitare și nici un film-anchetă” (Mata-Hari este sau nu vinovată?), a declarat regizorul Jean-Louis Richard într-un interviu recent. „Am rămas, din acest punct de vedere, fideli legendei create în jurul aventurarei. N-am căutat să vedem istoric — în afară de atmosfera specifică, necesară impresiei de autenticitate, Franța anilor 1917. Restul perechii între de fabulația autorilor (Jean-Louis Richard și François Truffaut). Noi am dorit să facem în primul rînd portretul unei femei. Ceea ce nu înseamnă că am evitat suspensul. Dimpotrivă. Am pus pe seama lui Mata-Hari acțiunea de o mare îndrăzneală pe care destinați să adăvărât nu i l-a prilejuit niciodată”.

Protagonistii filmului, alături de Jeanne Moreau, Jean-Louis Trintignant (în imaginea noastră), Claude Rich și Frank Villier.

ci
ne
ma

ABC...XYZ

UNATEC VI

Evoluția recentă a mijloacelor tehnice specifice cinematografului și posibilitățile de orientare în interdependența cu televiziunea”. Titlul acesta exprimă conținutul temei cărora timp de patru zile l-au fost dedicate referate și discuții fructuoase în cadrul celui de al VI-lea Congres al Uniunii Internaționale a Asociațiilor Tehnicilor Cinematografe (UNATEC), desfășurat în luna octombrie la Milano. Acest titlu sună oarecum ciudat; asta și pentru faptul că sîntem obișnuiți să privim activitățile din domeniul cinematografului și televiziunii, ca activități adeseori paralele și uneori în anumite condiții chiar concurente.

Televiziunea a preluat ceea ce tehnica cinematografului acumulase timp de decenii, tot procesul de producție cinematografului, începînd cu pelicula virgină și terminînd cu copile de difuzare. Televiziunea nu a rămas însă datoră cinematografului. Necesitățile ei au „profesionalizat” formatul de 16 mm, „abandonat” însăși amatoriilor și o dată cu el tot utilajul tehnic destinat acestuia. Cermelilor realizatorilor din televiziune de a fi prezenți peste tot, de a fi extrem de operativi, constructorii le-au răspuns prin a le oferi aparate de dimensiuni din ce în ce mai reduse, din ce în ce mai ușoare, care să deranjeze cît mai puțin subiectul filmării. Se poate spune că majoritatea progreselor realizate în tehnica filmului în ultimii ani se datorează exigențelor televiziunii și cinematografului nu a avut decît de eligat preluînd în folosul ei aceste realizări.

În afara unor referate cu caracter tehnic, în cadrul congresului UNATEC s-au prezentat și noutăți tehnice, realizări concrete. Este interesant de remarcat că toate răspund unor necesități stringente, altele cinematografului, cît și ale televiziunii.

Tehnica iluminatului cinematografului, rămasă mult timp neechilibrată, trece în ultima vreme printr-o adevărată revoluție. Lămpi de mărimea unui stilou emit fluxuri luminoase egale cu cele date de lămpi incandescente clasice,

al căror volum este de 70—100 ori mai mare. Introducerea vaporilor de iod în baloanele lămpilor cu incandescență a săvîrșit această adevărată minune materializată în așa-numitele lămpi cuarț cu ciclu lod.

La un proces continuu de miniaturizare asistăm și în domeniul aparatelor destinate prizei sincronice în imagine și sunet. Este consecința dorinței realizatorilor de film de a înregistra direct pe peliculă și pe bandă de magnetofon aspecte cît mai diferite și mai caracteristice din existența noastră cotidiană.

Folosind pelicula cu lățimea de 16 mm, care prezintă mai puține dificultăți, televiziunea beneficiază deja de camere de luat vederi sincronice, portabile, foarte silențioase, care cântăresc numai cîteva kilograme. Trîbutară formatului de 85 mm și unor formate mai mari pe care le folosește cinematograful a rămas alic în urmă.

În ceea ce privește aparatura sincronă de înregistrare a sunetului în exterior, ea este aceeași și în cinematograful și în televiziune: magnetofone transizitoriale, cu bandă de 6,35 mm, care cântăresc doar cîteva kilograme și asigură un sincronism perfect al imaginii cu sunetul. S-a realizat eliminarea cablului care leagă microfonul de magnetofon. Cel care înregistrează sunetul se poate mișca liber, deoarece el poartă pe lingă microfon și o stație de radio-emisie miniatură, cuplată cu acesta. Magnetofonul care poartă și înregistrarea și sunetul și chiar sute de metri este prevăzută cu un mic aparat de recepție care „captază” semnalul trimis de emițătorul în miniatură și îl „ilivrează” benzii magnetice.

În același aparat, de construcție recentă, au fost incorporate atît casetele cu film virgin, cît și un tub videocaptor de televiziune. În acest mod, cineastul pot lucra concomitent cu mai multe aparate care „privesc” subiectul filmării din unghiuri diferite. Urmînd imaginile pe teleecranurile respective, regizorul comandă de la distanță, după dorință, pornirea unui aparat de luat vederi sau a altuia; astfel se realizează — în linii mari — montajul filmului chiar în momentul filmării.

Cîteva referate, rod al unor studii îndelungi, s-au ocupat de condițiile în care trebuie să fie prelucrate în laborator copile de film pentru ca viabilitatea lor pe micul ecran să fie cît mai bună. De aceea referatul care a prezentat invenția românească care realizează litere lizibile pe orice fond de film, destinat protecției în televiziune, a fost primit cu mult interes de participanții la congres.

Toate cele de mai sus, completate cu elemente pe care spațiul nu-mi permite să le redau, m-au făcut să consider la sfîrșitul congresului că tema lui de fapt enunțată cu oarecare prudență. Lucrările congresului au arătat de fapt că orientarea interdependentă a mijloacelor tehnice ale cinematografului și televiziunii a trecut de mult din faza de posibilitate în cea de realitate.

Ing. Marin ALEXANDRU

Sarea vieții...

este titlul unei noi comedii americane realizată de Norman Jewison. O intrîngă originală, vioasă, plină de peripeții hașii. Filmul este rapid, gagurile bine înalinate, situațiile pline de fantezie. Beverly Boyer, mamă devotată a doi copii, își conduce gospodăria cu tact și economie și formează împreună cu soțul ei, doctorul Gerald Boyer, un cuplu fericit, dar perfect anonim. Pînă în ziua în care întîmplarea o transformă pe anonimă Beverly într-o adultă vedetă de televiziune, acaparată de admiratori. Se termină cu pasnica viață de familie! Foarte interesantă și neașteptată activitățile Doris Day (Beverly Boyer) pînă să devină rolul umorului în fantezia pe care-l merită. În fotografiile alăturate scene din film interpretate de Doris Day, James Garner și Anne Newman.



ci
ne
ma



Georges

Scenariul

Incursiune in cinematografia viitorului

Fiecare știe că în 1964 mari manifestări au marcat aniversări ale lui Louis Lumière – și în același timp a 70-va aniversare a Cinematografului său la care a început să lucreze pe când avea 30 de ani, adică în cursul verii 1894. Astăzi, în anul 2004 nici o ceremonie nu a marcat cea de a 110-a aniversare a cinematografului.

Pentru că ați cerut decenului istoricilor de cinema cum sînt eu considerat de la o vreme, să retraseze evoluția cinematografului în cursul ultimilor 40 de ani voi începe prin a vorbi, adresându-mă în deosebi tinerilor lectori, despre ceea ce numim în mod curent **GEOFILMUL**, adică geografia cinematografului.

Rectificări și adăugiri

În 1949, pe cînd publicam prima ediție a „Istoriei cinematografului” informativă, medele despre cinematograful indian și japonez nu ocupau mai mult de o pagină, deși aceste cinematografele se situau printre cele mai importante din lume. Mi-am dat seama că în 1949 nu am putut să aflu decât că în 1973 va apărea acea avalanșă de filme „negre” sau „lonice”. Filme în culori pentru oamenii de culoare? Această producție a atins cînd 250 de lungi metraje pe care sînt în latin, ambare, swahili, mending, uluf și alte 10 limbi.

Scenarii au devenit foarte repede apăratori celor noi scoli, în timp ce francezii se entuziasmaseră pentru simțul culorilor la Mendingi iar americanii se dădau în vînt după filmele vîndute în hărie din pricina simțului deosebit pentru ritm și a umanismului din ele. Au fost necesari mai mulți ani pentru ca cinematograful din Bantu să atragă un aiel public de cît amatori de noi auctori și căușiri, dar succesul ei a fost cînd atît de considerabil încît Oscarul pe anul 1980 a fost atribuit realizatorului Zoulou Usman Sembud pentru nemuritoare ca capodoperă inițială. *Kasa tabubu*.

Nu neapăre îndoielă că stilul său foarte proaspăt și original a exersat o mare influență asupra cineastilor din lumea întreagă, în deosebi asupra celor din New York, Manila, Tokio, Samarkand, București, Alger și Rotterdam, dar eu continui să consider foarte exagerată exclamația criticului de la New York. Timp de 100 de ani Zoulou este în același timp un nou D.W. Griffith și un nou S.M. Eisenstein. Importanța acestui tînar african depășește pe cea a strămoșilor săi sovietici și americani. Noi nu ne aflăm în fața *Resurrecției artei filmului*. În ceea ce mă privește, eu prefer lui Usman Sembud oricît de genial ar fi el pentru școala Zoulou, minxetalele filme realizate din 1980 încoace de către realizatorii încași ai „scoli lui Cuzco” din Peru, pentru că în opera lor

se găsește tot rafinamentul tradițional al unei civilizații vechi de 20 de milenii. De altfel, Gezoatzi Ramos și Umimbu Michupichu au egalat încă de acum 25 de ani, rafinamentul unui Mizoguchi și Ozu, strămoși ai cinematografului japonez, ca și al remarcabilului realizator indonezian Murnindiah Retna, pe atît în plină desfrusare a tineretii sale și a genului său tumultuos.

Din 1980 moda a trecut de partea regiei de film indiene, dar eu prefer filmele experimentale dirijate la Yucatan de către un grup de tineri Maya, deși tendința lor spre efectele mari riscă să transpire mline Chetumal, către care alergăm de pe acum nemurătoare sturii, în cea asemănătoare cu cea ce a fost Hollywood în jurul anilor 1930.

Trebule să notez de asemenea că producțiile Daxak din Borneo se bucură actualmente de un succes considerabil nu numai în India, Madagascar sau Novorossia, dar chiar și în Chile și Alaska. Din păcate lipseam din Paris cartea franceză prezentată, cu un mare succes, de 40 de filme dayace într-o sală de proiectie de 15.000 locuri, construită pe locul unde odinioară se afla Teatrul National Popular al lui Jean Vilar. Acest omagiu adus scoli din Borneo și succesul lui au condus la comitarea de către Muzeul cinematografului de către alina ai ocupă interese. Peisat Chailiot a atins în anul 2004 mai mult vizitatori decît Louvre și Turnul Eiffel la un loc.

Televiziunea pe 4 pereți

Sînt fericiți că azi nu-mi mai amintesc nimănui (decît ca de un vis urît) de pasiunea care l-a apucat pe spectatorii din Anglia, Statele Unite, Uniunea Sovietică, Japonia, Brazilia, China și India pentru a nu mai vorbi decît de cîteva țări mai mari pentru Televiziunea pe 4 pereți. În unele din aceste țări acest nou soi de televiziune a dus la închiderea a mai mult de jumătate din sălile de cinematograf zise „pe 4 pereți”. Sloganul „lumea proiectată pe cei patru pereți ai dvs.” a fost realizat cu ajutorul proiectilor în culori, cu sunet stereofonic, retransmise pe tot pămîntul datorită tehnicienilor aflați pe lună, iar pămîntului puteau să-și aleagă programele dorite din cele 100 emise de către stațiile de pe cele 4 continente. Reamintesc în legătură cu această primă încercare a televiziunii pe 4 pereți (televiziune murală) au avut loc în 1970 iar procesul s-a răspîndit după 1976, cînd s-a urîșit TVP (Televiziunea pe plan).

Successul TVM a fost enorm mai ales la copii iar cum erau mari certuri în familiile pentru că nu se hotărîu ce se arăta decît alegea, s-a reușit transformarea automobilelor vechi scoase din uz în săli pentru TVM. Dar această perfecționare a ceea ce era încă numit în 1970 „micul ecran” a dus la o asemenea claustrofobie încît procedeul a fost repede abandonat. Cu atît mai mult cît cît a fost bălă și de cea teribilă nouă generație a anilor 1995 care și-a scandalizat părinții adoptînd percepțiile purtate „Ludovic XV” jaboriile cu dantele și pasiunea pentru lanternele magice și pentru filmele mute în

alb și negru ale lui Charlie Chaplin, Max Linder și Mack Sennett. Influența lor a contribuit mult la abandonarea de către marele public a formelor moderne ale televiziunii și readucerea lui în sălile obscure. Televiziunea a contrăstiat cu TV 4M 3D (televiziune pe patru pereți în trei dimensiuni) dar procedeul a creat un asemenea haos încît nu a cîștigat mai mulți adepti decît televiziunea mirositoare al cărei esec a devenit complet în 1980.

Cosmorama, sfîrșimura

Dar generația din 1955 nu a reușit totuși să readucă la modă procedeul alt de demodate ca cinerama sau kinopanorama anilor 1930 cu ecranele lor triple. Acestea au fost depășite în 1972 de către Cosmorama a cărei vogă mai dănuie și care nu riscă să concureze Sfîrșimura unde spectatorii erau plasați în mijlocul unei sfere de 500 m diametru în întregime acoperită cu proiectoare în culori, relief și mirositoare. Platforma giroscopică în care erau instalați li aducea pe spectatori în stare de imponderabilitate cu toate produsele farmaceutice administrate în școlile la gheață care se distribuiau gratuit, producîndu-le tulburări de echilibru la ieșirea de la cinema. Si nu este un fel al meu de a mă exprima mai plîmesc cînd vă spun că ieșea de la sfîrșimura cu capul în jos.

Ceea ce asigură voga cosmorama este marele confort al stabilimentelor în care spectatorii așezați pe fotolii turnante gîsește instalație sub un ecranul Moosse. La început erau proiectate doar clipirile în jurul lumii ca pe vremea bătrînului dar bunului cinerama, dar adevăratul succes s-a venit abia cînd a început filmul pe care l-au adus din Lună astronautul Joe Smith (S.U.A.) și Ivan Popov (U.R.S.S.). El a filmat cu un aparat de 8 mm prevăzut cu un obiectiv emisferic și cu un magnetot stereofonic. Timp de doi ani încheiați, într-o epocă în care călătoriile de mîntă în Lună nu înlocuiau încă clasicele excursii la Venetia sau Niagara, nute de mil de spectatori nu pridideau să meargă în imaginație pe suprafața prăfuită a satelitelor pentru înconjurarea de vulcani și piscuri ascuțite, iluminate de clarul pămînt.

Prima rețea de mare succes a Cosmorama a fost realizată de francezul Jean-Luc Godard pentru o producție sovieto-americană turnată în studiourile din Tombuctu, avînd ca vedetă pe Nohno Mifune, nepot al faimosului interpret al lui Kurosawa, Toshio Mifune. Dar cu tot bugetul său de 900 milioane de dolari, *Cleopatra* în Cosmorama, o producție israelito-egipteană a fost un crunt eșec pentru că nu a reușit să atragă decît un număr de 192 milioane de spectatori. Cîră decît de scîrbită decît tîm seama că din cei 10 miliarde de oameni cît reprezenta populația globului în anul 2000 totuși spectatori anuali atîngea 150 milioane (mergînd în medie de 15 ori pe an la cinema). Așa se face că realizarea care nu atîrgea cel puțin 250 milioane de persoane era considerată un dezastru.

Din punct de vedere tehnic, cinematograful a trecut printr-o revoluție importantă abia

în 1970 cînd s-au miniaturizat magnetoscoapele înregistrînd pe pistă magnetică imagini în culori și sunet stereofonic la un preț foarte scăzut. Cine ar fi crezut vînzînd prin anul 1970 greoalele și acumpele aparate de filmat magnetoscoape utilizate de către televiziune și în studiouri că ele vor putea fi reduse ca dimensiuni și cu prețuri?

Elgascul, butonoscul

Elgascul, aparat japonez care nu exista încă în 1985 decît în stadiu de prototip a fost limitat mai tîrziu de toată lumea. El permite înregistrarea la un preț derizoriu a evenimentelor vieții cotidiene, sărbătorii de familie, primii pași ai bebelușului, excursiile, expedițiile turistice și științifice, cu multă ușurință și la un preț mai mic decît aparatele de fotografie din prima jumătate a secolului 20. Dar marile succese ale Elgascului li-a corectat faptul că pe Butonosculurile sale s-au putut înregistra programele de televiziune, reprezentările de teatru, meciurile sportive, concertele etc. etc.

Cele generații s-au apucat cînd să colecționeze Butonosculuri așa cum se colecționează pe timpuriu de filme. Am auzit nu de mult despre un tînar malar care la fragedă vîrstă de 17 ani reușise să-și adune o colecție de 150.000 de butonosculuri. Colecția lui cuprîndea tot teatralul lui Shakespeare, opera completă a lui Mozart și Bach, toate meciurile de fotbal jusec pe 150 de campioane internaționale și naționale în 1988, toate filmele lui D.W. Griffith, Eisenstein, Kurosawa, Greta Garbo, Horia Popescu etc. Dar putea el care să profite de tot ceea ce s-a acumulat în 3 ani. El li-ar fi trebuit 300.000 de ani pentru a cîmăște chiar și cu ajutorul Butonosculurilor să se bucure de cultura pe care le adunase doar în 3 ani.

Se știe că din 1995 liceele și universitățile au permis elevilor și studenților să-și primească lucrările sub formă de butonosculuri sau scrisorile. S-ar fi putut crede că această măsură ar fi periclitat apărta gazetelor și a cărților. Dar butonosculurile, adică jurnalul și magazinul publicat sub formă de butonosculuri magnetice audio-vizuale n-au avut nici un succes. Nici măcar în Japonia, unde s-a înregistrat în 1995 o creștere de 10% a vânzărilor pentru totți nu au avut o mară mare.

Majoritatea acestor perfecționări tehnice erau deja îndepărtate în timp ce în 1970 de capitala ale lumii aniversarea centenarului de cînd Edison și Lumiere au început să se arate filme și să le proiecteze pe ecrane.

Care va fi cinematograful anilor 2005?

Nu ați să vă spun. Cine ar fi putut spune și prevedea toate aceste progrese ale secolului XX? Înainte de Gutenberg civilizația europeană și a majorității națiunilor n-a putut fi transmisă în civilizația înregistrărilor care nu se află poate, astăzi, 15 iunie 2004, decît la începuturile dezvoltării lor. Cine poate ști!

Sinala, 15 iunie 2004

A V-A „SĂPTĂMÎNĂ A FILMULUI” DE LA Salonic



Regizorul T. Manoussakis

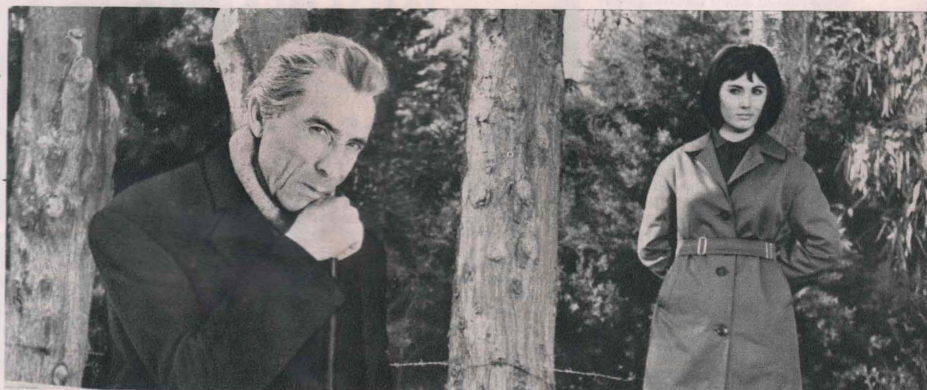


Imagine din *Trădarea*, filmul lui Manoussakis,

Tinără actriță Fotion, în rolul e-
vreiceii, și actorul Katrakis.



Cită durere se reflectă pe fețele
personajelor din *Măslinii*, reiese
cu prisosință din acest cadru.



Totuși, am avut surpriza și
marea plăcere a două descoperiri.
Doi realizatori, unul mai tânăr
decît celălalt, au reușit să ne impresio-
neze cu filmele lor. Primul,
Takis Manoussakis a supus juriu-
lui un lung-metraj intitulat *Tră-
darea*, iar cel de-al doilea, Dimitris
Kollatos, un documentar, *Măslinii*.
Amîndoi erau considerați niște
„speranțe” încă de acum cîțiva
ani cînd au realizat, fiecare, primul
lor film.

Decalajul între filmele prezen-
tate de ei și nivelul obișnuit al
cinematografiei grecești a fost atât
de izbitor încît a dezlănțuit o
avalanșă de păreri contradictorii.
Pe loc a fost stîrnită o moralitate
„rănită” și un naționalism jignit,
care au încercat să acopere cu pro-
testele lor impresiile foarte emo-
ționante lăsate de cele două filme.
Cred că nu exagerez dacă afirm că
ambele producții sînt ireproșabile
și că realizatorii lor au reușit opere
de un înalt nivel artistic, egal cu

Doi actori neprofesioniști care au debutat în *Măslinii*.



Între 24 și 27 septembrie,
toată lumea artistică a Greciei,
realizatori, actori, operatori, pro-
ducători, scriitori și „plaga”, adică
ziariștii și criticii, s-a adunat la
Salonic unde a avut loc anul acesta,
pentru a cincea oară, Festivalul
filmului helenic.

Participarea din punct de vedere
artistic, a Greciei, a fost mediocră.
De altfel, chiar și aceea a țărilor
invitate nu a fost la înălțime cu
excepția magnificului film ceho-

slovac *Cînd vine pisica* și a filmu-
lui bulgar, *Hoțul de piersici*.

Grecia a prezentat 5 filme artis-
tice de lung-metraj și 12 documen-
tare și scurt-metraje. Nici măcar
micile scandaluri bine ticluite în
jurul unor „vedete” n-au reușit să
facă să treacă neobservată sărăcia
cinematografiei grecești care ar fi
trebuit să participe cu cel puțin
7 lung-metraje (cite zile are o
săptămînă) pentru a acoperi toată
perioada festivalului.

cele mai valoroase pelicule europene. Montajul, imaginea și în deosebi scenariul sînt remarcabile. Fiindcă trebuie să mărturisim, cinematografia noastră păcătuiește în primul rînd prin scenarii submediocre. Producătorii-negustori pretind să aibă întotdeauna ultimul cuvînt și să fie ei și numai ei, cu sentimentalismul lor de doi bani, cei satisfăcuți.

Scenariul *Trădării* a fost scris de data asta de un adevărat poet, Aris Alexandrou. Subiectul: un tinăr ofițer german lucrează, în timpul războiului, la Biroul de propagandă de la Atena. El se îndrăgostește de o tinăra fată cu care vrea să se căsătorească. În ultima clipă, fata îi mărturisește însă că este evreică. Minat de „simțul datoriei”, ofițerul denunță Gestapoului și pleacă pe frontul din Rusia. Aici, el începe să înțeleagă cît de îngrozitor, de oribil și de criminal este războiul purtat de Germania. Înțelege că, de fapt, el nu a trădat-o doar pe femeia pe care o iubea ci și umanitatea întreagă, și se sinucide. Rezumată astfel, fabula filmului pare un loc comun. Totuși cît de magistral a fost pusă în scenă! Cu cîte „găselnițe” cinematografice, cu cîtă emoție autentică, cu cîtă sensibilitate!

Cealaltă ferită surpriză a Festivalului a fost tinărul regizor Dimitris Kollatos, aflat cu *Măslinii*, cum am mai spus, la cel de-al doilea scurt-metraj al său. Ne-am întîlnit de data asta cu un caz rar, cu totul neobișnuit, cu un realizator care a reușit pe parcursul a 25 de minute de film să spună tot ce a avut de spus. A dat dovadă de o „economie de ficțiune” (expresie artistică greacă provenită din tragedia antică) cu adevărat genială. Povestea e simplă, o imagine a tragediei populației sătești, ignoranță și pauperă, căreia îi place totuși să se respecte, deși respectul de sine devine un lux de nepermis pentru cei săraci. Intriga se desfășoară într-un sat foarte sărac. Existența unei familii de țărani depinde de o infimă bucată de pămînt pe care sînt plantați măsline. Cei doi frați trebuie să-și mărite sora — destul de vîrstnică și cam urîtă — fără să-i dea ca zestre cei cîțiva măslinei decît cu riscul de a muri ei înșiși de foame. Atunci le vine o idee: să facă în așa fel încît sora lor să fie pîngărită de un țăran din satul vecin care să fie obligat să o ia de nevastă fără pretenții la zestre. Fata fiind urîtă, mirele prezumtiv este mai întîi îmbatat. Numai că o dată beat și tentația cam inconsistentă, țăranul adoarme iar fata rămîne castă și neprihănită ca mai înainte. Și așa se înroșește și ultima speranță de a scăpa de sora de prisos...

Reațiile presei și ale criticii au fost decepționante. Aproape toți au negat valoarea filmului. E drept că lovitură dată a fost cam tare și a tîntit în plin. Iar noi sîntem prea obișnuți cu emoțiile facile și inocente! Realitatea nu e plăcută și e greu s-o accepți așa cum e, mai ales atunci cînd atacă lucruri pe care noi ne străduim să le uităm. Iar acest popor (din film), abandonat în primitivismul său și luptînd cu mizeria, sufocat de prejudecăți, datine și emfotice nante concepții despre onoare, nu este agreeabil să-l prezinți oficial, oficialiștilor.

Totuși, comitetul festivalului a decernat filmului *Măslinii* marele premiu al filmelor de scurt-metraj. N-a avut înecro.

Correspondență

din Paris

ROBERT

GRELIER

ci
ne
ma
CORESPON-
DENTĂ



CINEMATOGRAFIE INDEPENDENTĂ?

Între 5 și 14 septembrie s-a desfășurat la Lyon, al IV-lea Congres Internațional al Filmului Independent, numit în mod curent CICI. Continundu-le pe cele care s-au ținut anterior la La Sarraz (1929), la Bruxelles (1930) și la Lausanne (1963), Congresul de la Lyon și-a propus aceleași scopuri: confruntarea filmelor vechi cu cele contemporane, definirea și mijloacele de acțiune ale criticii. Într-un cuvînt, elaborarea unui plan de apărare al cinematografului independent.

Din păcate, în lumina diferitelor puncte de vedere emise de participanți a apărut ca destul de dificilă definirea a ceea ce este și poate fi un adevărat cinematograf independent. Într-adevăr în filmul independent creatorul poate să exprime ceea ce simte, fără să se constrîngă și, mai ales, fără constrîngere de ordin financiar sau politic. Filmul independent luptă împotriva tuturor formelor de cenzură, împotriva oricăror imperative meschine, financiare. Există mai multe feluri de independență: independență financiară, ideologică, de distribuție și critică, mult prea dificile toate pentru a putea fi reunite într-un singur film. În majoritatea cazurilor, vom fi mulțumiți dacă una singură din aceste condiții va fi satisfăcută pentru a putea considera un film drept independent.

Astfel, din cele 60 de filme care ne-au fost propuse, un anumit număr intra în cadrul acestor criterii. Așa de pildă, *Teroristul*, de De Bosio, *La arme, sîntem fasciști* de Lino Del Fra, *Diamantele nopții* de Némec, *Revolta pescarilor* de Piscator, considerate ca atare pentru independența lor ideologică, *Zahăr amar* de Le Masson, *Spania arzătoare* de Stern pentru independența de distribuție, *Certificat de naștere* de Rosewicz, pentru independență financiară.

În ceea ce privește independența critică, definiția e mult mai puțin

precisă. În țările capitaliste de pildă, publicitatea și moda de a scurta pe cît posibil criticile, duc la formarea unui spectator pasiv și subiectiv. De aceea, cel de al IV-lea Congres CICI a definit rolul criticii ca un instrument de demistificare.

Ne dăm seama astfel, destul de repede, că nu e suficient să crezi filme de totală independență financiară și ideologică, ci trebuie să faci filme care să pătrundă în mările public. Un film nu trăiește cu adevărat decît în contact cu publicul căruia îi este destinat, cu publicul cel mai popular.

S-a ajuns pînă la urmă la următoarea rezoluție care nouă ni se pare deosebit de importantă: „Al IV-lea Congres Internațional al Filmului Independent a decis să constituie Comitetul Internațional al Filmului Independent, cu un birou permanent de informare pentru o mai largă difuzare a filmelor vechi pe nedrept date uitării și a operelor noi, deliberat îndepărtate de circuitele convenționale”.

Deaparte de noi intenția de a duha munca cinecluburilor și a cinematecilor, dorim însă să susținem, să descoperim și să redescoperim operele mai mult sau mai puțin omise din distribuția obișnuită.

Regretăm că cel de al IV-lea CICI a proiectat un număr insuficient de filme cu adevărat independente și că a limitat reprezentarea internațională a congresiștilor la țările limitrofe Franței (nu putem decît deplînge absența totală a reprezentanților țărilor socialiste!), dar acest lucru s-a datorat precarului buget al organizației.

După aceste sumare observații de etică și organizare, trebuie să conchidem totuși că acest Congres internațional al filmului independent nu este cu nimic mai puțin important decît manifestări de genul festivalului de la Porretta-Terne în Italia sau a altor festivaluri al căror renume nu ține în esență decît de apanajul publicității.

Jerzy
Toeplitz





gini de critică socială. „Asemenea accente ar fi fost supărătoare și ar fi alterat umorul fermecător și plin de fantezie al autorului”, scrie recenzentul. În timpul războiului exista o preocupare constantă de a elimina din filme excesul de realism. Mult mai „oportun” era filmul *Kismet*, un spectacol orientalist care se caracteriza prin costume și decoruri fastuoase. La studioul „British Empire Film Studio” a fost inaugurat spectacolul „His Majesty's Theatre”. Un amănunt demn de relevanță este acela că, pentru a-i da mai multă culoare locală și caracter de reportaj, acțiunea filmului a fost împănată cu imagini din Bagdad. Chiar la sfârșitul anului apare pe ecranele londoneze un film de senzație neobișnuit, cu numele de *Studiu în purpură*. Regizorul George Pearson a ecranizat una din nuvelele lui Arthur Conan Doyle. În acest film a apărut pentru prima oară ca personaj principal legendarul Sherlock Holmes.

La Moscova și St. Petersburg repertoriul de sărbători e alcătuit din baletul *Bradul*, în regia lui J. Protozanov, prelucrare liberă după povestea lui Andersen, „Fetița cu chibrituri” și drama duioasă *Cind tăticul meu se va întoarce din război*, producție a studiourilor Chanjovkov. Regizorul Protozanov obține un răsunător succes cu filmul *Drama la telefon*. Era o versiune rusă a *Vilei solitare* de Griffith. În acest film, realizatorul rus a pus un accent mai mare pe caracterul psihologic al povestirii, în vreme ce în originalul american se pusese accentul mai mult pe elementul senzațional. Ciardinin prelucreează pentru ecran drama lui Julius Slowacki, *Mazeppa*, cu Ivan Mosjuhin în rolul titular. Regizorul Martov face o nouă versiune după Stenka Razin. La 7 decembrie 1914 apare pe ecranele moscovite un film cu un titlu pretențios, deși foarte atractiv: *Prizoniera patinii, prizoniera păcatului*, cu artista Pola Negri, pe care la acea dată n-o cunoștea nimeni.

În perspectiva celor cincizeci de ani care s-au scurs de atunci, acesta trebuie considerat evenimentul cel mai important din decembrie 1914. Filmul la care ne referim era o producție poloneză și fusese creat în atelierul „Sfinks” din Varșovia. Pola Negri, care debutase în acest film, intitulat în Polonia *Pradă patinilor*, se numea în realitate Apollonia Cholepeck și avea atunci șaptesprezece ani. La Varșovia era cunoscută și apreciată ca actriță de teatru. Juca în piese poloneze și străine, în comedii și drame. Gloria o dobândise cu rolul unei dansatoare demone în pantomima „Samurun”, pusă în scenă în august 1913, la teatrul „Nowosci” de asistentul lui Max Reinhardt, Ryszard Ordynski. Talentul de mim și coregrafic al Polei Negri o hărțea în mod inevitabil cinematografului, pe atunci încă mut.

Nici presa vremii, nici publicul nu au primit debutul Polei Negri cu interesul cuvenit și nici cu prea mult entuziasm. Vremurile erau neliniștite, frontul german trecea la cîteva zeci de kilometri la apus de Varșovia, iar Kazimierz Huliewicz nu mai dispunea de relațiile necesare pentru a strîni în preșă vîlva cuvenită lansării protejatei sale. Modest și aproape neobservat a fost debutul carierei excepționale a celebrei Pola Negri, mai tîrziu stea de prima mîna a ecranelor germane și americane.

La 11 decembrie 1939, la studioul Tempelhof din Berlin începuseră filmările pentru filmul istoric *Înima reginei*, regizor profesorul Carl Froelich. Rolul titular al reginei Scoției, Maria Stuart, îl interpreta Zarah Leander. Filmul era conceput ca trebuind să joace un rol în propaganda antiengleză. Anglia era pe atunci dușmanul nr. 1 al lui Goebbels.

În America sărbătoarea Crăciunului a fost veselă. În repertoriul cinematografic apare filmul plin de umor și gaguri, *Totul se întîmplă noaptea*, cu fosta campioană de patinaj, Sonia Henie și Ray Milland. Dar aceste filme păleau în fața marelui film care le depășea pe toate, *Pe aripile vîntului*. Avangarda a avut loc la Atlanta, capitala statului Georgia, localitate imortalizată de Margaret Mitchell. Despre modul în care populația orașului, care se cifra la 300 000 de locuitori, a crescut în momentul premierei la un milion, au scris în pagina întâi toate cele 1 800 gazete și săptămînale de pe întreg teritoriul Statelor Unite, din Alaska și pînă în Mexic. Interpreții filmului: Clark Gable, Vivien Leigh și Olivia de Havilland au fost aduși în triumf de la aeroport la primărie. Mulțimi imense i-au salutat pe actori. Au venit și guvernatorul statului Georgia și primarul orașului Atlanta.

Premiera new-yorkeză a filmului, la cinematografele „Astor” și „Capitol” a fost — bineînțeles — lipsită de accente patriotice sudiste. În schimb a avut caracterul unui eveniment monden. Pentru lansarea filmului au fost invitate să colaboreze cele mai bune restaurante și cluburi, care cu multe zile înainte de vizionare au comunicat că organizează diverse recepții elegante și „soirées” de gală în cinstea filmului *Gone with the Wind*.

În Europa, anul 1939 era pe sfîrșite, sub semnul războiului. În America atmosfera războiului civil din anii șaiszeci ai secolului trecut, e reînviată de filmul în culori (producția lui David O.Selznick *Pe aripile vîntului*). Au fost înălțate imnuri în cinstea lui Clark Gable și Leslie Howard. În zarva asta a trecut aproape neobservată știrea morții lui Douglas Fairbanks în vîrstă de 55 de ani, la Los Angeles — în ziua de 12 decembrie, cu trei zile înainte premierei din Atlanta. Dispăruse un artist care crease epocă în istoria filmului american. Vespnic tânăr, plin de farmec, unic în felul său.

Cunoscutul cineast polonez Jerzy Toeplitz își încheie cu acest articol colaborarea pe anul 1964 la rubrica „Istoria vie a filmului”. În anul care vine, el va prezenta pe parcursul a 12 numere, cele mai interesante filme documentare din istoria cinematografiei mondiale.

scrie pentru „CINEMA”

calendar de decembrie

DECEMBRIE 1914

Perioada războiului mobil se apropie de sfîrșit — atît în răsărit cît și în apus liniile frontului se stabilizează pentru o perioadă lungă. Soldații celor două tabere vrăjmașe vor petrece în tranșee atît Crăciunul cît și Anul Nou. E limpede pentru toată lumea că acest an 1915, care tocmai începe, nu va aduce cu sine rezolvări decisive.

În spatele frontului, viața reîntre în normal. În cursul lunii decembrie, numărul spectatorilor la cinematografele pariziene atinge cifra de 788 000, ceva mai mult decît în aceeași perioadă a anului 1913. La Moscova, Londra și Berlin, sălile cinematografelor sînt pline, iar în studiouri se lucrează intens.

La Paris rulează la toate cinematografele un scurt film de propagandă despre pericolul pălăvrăgelilor. Arătînd neajunsurile care decurg din comentarea la cafenea a stîrilor de pe front, regizorul scurt-metrajului ilustrează lozincă lansată de ministrul Millerand: „Tăceți, nu vă încredeți în nimeni, dușmanul trage cu urechea”.

Berlinul pregătește pentru sărbători un program patriotic ocazional. Iată titlurile cîtorva filme de acest fel: *Noaptea de Anul Nou în tranșee*, *Visurile unui rezervist de Crăciun*. De o unanimă apreciere chiar și din partea cercurilor intelectuale-artistice se bucură filmul în regia lui Richard Oswald: *Poeste despre moara tăcută*. E o adaptare după o operă de tînerște a lui Hermann Sudermann. Autorul textului literar e entuziasmat de regie și de jocul actorilor. În rolurile principale apar doi frați Alfred Abel de la Teatrul Lessing din Berlin și Robert von Volberg de la „Lustspielhaus” din Viena. De o mare popularitate în rândurile spectatorilor berlinezi se bucură actrița americană care joacă în filme germane: Fern Andra. Harry Piel, senzaționalul acrobat, joacă cu succes în *Husarul negru*. La Londra, din categoria filmelor de sărbători face parte în primul rînd *Christmas Carol*, adaptare a cunoscutei povestiri a lui Charles Dickens realizată de regizorul Harold Shaw. Revista de specialitate „Bioscope” laudă pe realizatorul filmului pentru a nu fi prezentat pe ecran ima-



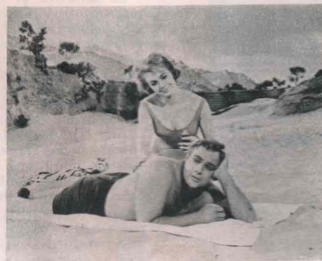
Numele lui Romy Schneider a încetat de mult să fie alăturat de al faimoasei sale mame, Magda Schneider. Tinăra actriță vieneză și-a câștigat o celebritate personală și a fost deseori invitată să interpreteze roluri de mare intensitate dramatică de mari regizori ca Orson Welles (în *Procesul*) sau Otto Preminger (în *Cardinalul*). Ultimul ei rol este legat de comedia semnată de David Swift, și intitulată *Scuză-mă, îmi împrumuți soțul tău?* În ciudata postură de „împrumutat”, — Jack Lemmon (din *Apartamentul*).



Deocamdată, despre filmul *Barbă roșie* se poate vorbi numai în superlative. E realizat de „cel mai mare regizor japonez”, Akira Kurosawa, și de „cel mai apreciat actor japonez”, Toshiro Mifune (*Rashomon*, *Omul cu rișca*). Să sperăm că noua producție va spăla rușinea suferită la Veneția, cind nici unul din filmele japoneze nu a fost selecționat de juriu pentru a intra în competiție.



Casanova ratat, pianist ratat, Henry Orient se crede iubit de două adolescente poznașe. În kimono-ul pretențios și în poza ciutată îl recunoaștem pe actorul englez Peter Sellers, eroul acestei tragicomedii care se numește *Lumea lui Henry Orient*. Regia: George Roy-Hill.



Marlon Brando, faimosul „revoltat de pe *Bounty*”, cel ce a devenit un prototip cinematografic al eroului neconformist, a debutat recent în comedie cu *Poeste pentru ora de culcare*. Parteneri: distinsul David Niven, care aici e un escroc sentimental și Shirley Jones. Niven și Brando, care practică aceeași meserie, au căzut la învoială să „lucreze” împreună. Totul merge ca pe roate pînă ce falsul prinț Ruprecht se îndrăgostește de falsa regină a săpunului (Shirley Jones). În fotografie: „perechea princiară”.

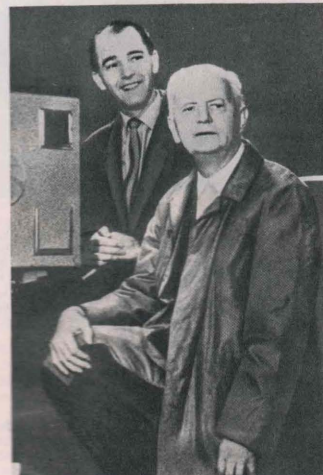


Un actor dramatic celebru: Gaby. Un comic celebru: Fernandel. Oare tandemul lor, „*Gaby*”, va izbui să fie la fel de apreciat? Iată-i în prima lor coproducție, *Virtea îngrădă*, în chip de tați fericți a doi tineri care se iubesc.

În rolul fiicei cinematografice a lui Gaby, Gilles Grangier a ales-o pe Marie Dubois „pentru că are aceeași privire cu Gaby”. Drept fiu al lui Fernandel, în film, va apare... Franck Fernandel, deși nu are același „suris” ca tatăl său bun. Spre fericirea lui, de altfel: Franck e doar june prim.



Regizorul polonez Roman Polanski a fost invitat în Anglia să turneze un film după un scenariu propriu. În legătură cu viitoarea producție, regizorul n-a vrut să mărturisească decît două lucruri: că a ales-o ca protagonistă pe Catherine Deneuve și că se va numi *Repulsie*. Deși, cu asemenea eroină, i s-ar potrivi mai curînd titlul *Atracție*...



Fotografia aceasta e un document prețios. Ea îl înfățișează pe Carl Th. Dreyer, decanul cinematografilor daneze, unul din clasicii cinematografilor mondiale — pe platoul de filmare al ultimului și mult așteptatului său film. *Gertrud*, acesta e titlul filmului, se bazează pe piesa omonimă a lui Hjalmar Söderberg. Bătrînul maestru va aduce oare și un cuvînt nou în problema atît de dezbătută, a ecranizărilor?



„Va veni vremea cind curajul lui Liebknecht va străluci în toată frumusețea sa”. Cu aceste cuvinte ale lui Barbuse se înceie prima parte a filmului-simfonie în patru părți despre viața și lupta lui Karl Liebknecht, în perioada premergătoare și în timpul primului război mondial. Filmul, care se realizează acum în R.D.G., îi aparține lui Gunter Reisch. În rolul titular, Horst Schulze.



Două frumuseți mexicane... blonde, Silvia Pinal, consacrată din *Ingerul exterminator* al lui Bunuel și foarte tinăra Fanny Cano, sint vedetele noului film mexican realizat de Julian Soler *Noapte bună, an nou*. O superproducție color cu multă muzică și dans în care Silvia Pinal își va schimba nu numai rolurile (va încarna pe rind, mai multe „femei fatale” de la Cleopatra la Brigitte Bardot și Mata-Hari) ci și culoarea ochilor (cu ajutorul unor lentile speciale).



Zdanek Smetana e un nume nou în animația cehoslovacă. Cele trei scurt-metraje ale sale *Romanetto*, *Minia* și *Sticla* (un cadru în fotografia alăturată) deduc un stil modern (cum se poate vedea) și o tratură plină de prospețime a culorii (cum, din păcate, nu se poate vedea).



„Yo-Yo”, — spune Pierre Etaix, — realizatorul, scenaristul și interpretul unui dublu rol în filmul cu același nume, este povestea unui milionar care, plictisit să trăiască singur în somptuosul său castel, se întoarce la fața pe care a iubit-o în tinerețe și la copilul, pe care l-a avut cu ea, amindoi artiști de circ.

Teribil, teribil de emoționant! Să sperăm că filmul va spune ceva mai mult decât această frază care reprezintă rezumatul rezumatului anecdotei.



O iubire puternică și credincioasă care a rezistat unei îndelungate despărțiri. Aceasta e tema noului film al lui Ivan Iriev, care se bazează pe romanul lui A. Ceakovski, *Lumina unei sticle îndepărtate*, roman distinct cu Premiul Lenin. Pîrîiev este și autor al scenariului. Interpreți: Nikolai Alekseev și Lina Skirda.

INFORMAȚII

REALIZATORUL CONSTANTIN VOINOV care turnează în prezent la Mosfilm o comedie în culori intitulată *Căștoria lui Balzaminov*, a declarat într-un interviu:

„Îmi place mult Alexandr Ostrovski, acest clavic al dramaturgiei ruse din secolul XIX. Cineștii noștri l-au adaptat de multe ori pentru ecran, dar au fost prea puțin tentați de operele sale comice. Intenția mea este să realizez o comedie care să-și bătă joc — cu ochii noștri, cei de azi — de obiceiurile și moravurile neustorilor ruși de altădată. Vom utiliza la maximum vîsurile și nălucirile lui Balzaminov pe care le vom prezenta sub forma unor cromolitografii populare, ca niște pantomime dansate. Iar culoarea pe care am adoptat-o în acest film se inspiră din tablourile pictorului Kostodiiev. Toate actrițele care joacă în pelicula mea se află pentru prima dată în fața unei comedii clasice. Le amintesc doar pe Inna Makarova, Jana Prohorenko și Nadejda Rumanțeva”.

CU OCAZIA RECENTULUI TURNEU — Incununat de mare succes — pe care actrița și cîntăreața Marlene Dietrich l-a întreprins în Uniunea Sovietică, ea și-a manifestat admirația pentru poporul rus în următorii termeni: „Cînd vreau să mă lăud, m-am obișnuit să spun că am un sufl de rus. Este, după mine, cea mai mare calitate pe care poate să o aibă un om, pentru că suflul rusului e larg, drept, bun, puternic, uman. Iată de fapt trăsăturile care disting înțelega dumneavoastră artă”.

ROGER VADIM, întors din Statele Unite unde și-a prezentat ultimul film, *Cercul (La Ronde)* și-a anunțat intenția de a pleca în Uniunea Sovietică pentru a începe, în luna februarie, turnarea filmului *Sonata Kreutzer*, după celebrul roman al lui Tolstoi. Alături de actrița sovietică Serghei Bondareuk, vor mai putea fi văzuți în *Sonata Kreutzer*: Pascalle Petit, Laurent Terzieff și Giani Esposito.

Cu prilejul aceluiași interviu, cunoscutul regizor francez și-a mărturisit dorința de a realiza un *Don Quijote*-femele care să fie încarnat — eventual — de actrița Jane Fonda.

O RĂSCOALĂ A AVOCAILOR contra cineastilor. În cursul unei Conferințe mondiale a intelectualilor, ținută la Paris, s-a rostit un „rechizitoriu” împotriva cinematografiei care, se spune, în referat subminează autoritatea baroului.

Trei filme au fost date ca exemple: *Adevărul*, în caz de nenorocire și Cauze drepte iar autorii lor, regizorii H.G. Clouzot, Claude Autant-Lara și Christian-Jaque au fost acuzați de a fi năpăstul pe apărătorii unor cauze mai mult sau mai puțin pierdute. Din moment ce chiar „rechizitoriul” califică aceste cauze drept pierdute...

TOT LA PARIS a fost organizată o expoziție consacrată tinerei cinematografii franceze și în domeniul „noului val”. Detaliu instructiv: regizorii au fost „clasați” în patru categorii pe care le comunicăm mai jos:

I. — Precursorii: Vadim, Melville, Astruc, Bolez, Malle, Camus.

II. — Cei grupați în jurul revistei *Cahiers du Cinéma*: Truffaut, Chabrol, Godard, Doniol-Valerize, Kast, Rohmer, Rivette.

III. — Prietenii lui Alain Resnais: Resnais, Agnès Varda, Marker, Colpi, Gatti, Demu.

IV. — Independenții: Franu, Enrico, Drach, Valère, Pavlot, Menegoz, Sautet, Bonnardot, Bourguignon, Rouch, Cavalier, Reichenbach, Rozier, Pollet.

ISTORIA STATELOR UNITE din ultimii cincizeci de ani va fi povestită în ritmul muzicii lui Irvine Berlin. Acesta este vîltoarea film pe care l-a realizat Vincente Minnelli intitulat *Porțeste cîntînd*. În rolurile principale Fred Astaire, Cyd Charisse, Gene Kelly și toți „amozzii sfîniți” ai ultimilor ani din cinematografia americană.

UN LUNG DOCUMENTAR semnat de David Wolpen și intitulat *Patru zile în noiembrie* face actualmente sejur în America. Este vorba, evident, de aniversarea președintelui Kennedy. Pelicula lui Wolpen are în numele debutului triumfal al călătoriei tricolore, dar și pregătirile care s-au făcut la Dallas și, mai ales, o alcătuire televizată a ședinței de politică. Curry prevenindu-l pe cetățenii din Dallas că nu va tolera nici un fel de manifestare ostilă președintelui! Urmează o serie întinsă de documente despre Lee Oswald, atentatul propriu-zis, reacțiile pe care le-a antrenat și, în sfîrșit, înmormîntarea lui John Kennedy. Șapte zile în mai (despre care am mai pomțit în revista noastră) este o trage-die înălnărnă. Patru zile în noiembrie este relatarea unei tragedii adevărate.

CRITICUL GEORGES SADOUL a publicat în editura Pierre Seghers, colecția „Cinematografia de azi”, un studiu despre Louis Lumière cu ocazia centenarului nașterii acestuia mare cineast. De remarcat că în completarea studiului se dă o filmografie completă (prima apărută pînă azi) a lui Lumière, partea a fost primită foarte călduros de critica franceză ca specialitate.

CORESPONDENȚĂ DIN TOKIO DE LA ITOMI SHINOBU

Tokyo, octombrie 1964. Un bărbat trece pe stradă. E înalt, frumos, distins, de o eleganță sobră. Culoarea sa preferată pare să fie griul. E subțire, suplu, mersul îi este tineresc și degajat. Are pasul sigur. Obrazul său are trăsături regulate, gura bine desenată, urechile prelungi ceea ce în tradițiile noastre japoneze înseamnă înțelepciune și pondere. Ochii săi, pe care-i ascunde uneori în dosul unor lentile cenușii, sînt tot atît de pătrunzători și de scrutaători, ca razele X.

Cine e acest om?

„Cine e Kurosawa?” am fost întrebată în tot timpul șederii mele la Karlovy-Vary.

„Cine este Kurosawa?” am fost întrebată adeseori în diferitele țări pe care le-am cîntreierat.

„Cine este Kurosawa?” se întreabă japonezii. Este unul din genurile cinematografice ale timpului nostru? Este regizorul care a și dat deja capodopera vieții sale? E un lup solitar al profesiei sale? E un maestru care a creat o școală?

Kurosawa este vecinul meu. Casa lui e situată într-un cartier periferic din Tokyo, nu departe de studiourile cinematografice. O casă mare, dar simplă, ca și stăpînul ei.

În fiecare dimineață, Kurosawa se îndreaptă spre studioul societății Toho unde își lucrează filmele. De mai bine de 20 de ani, obiceiurile sale nu s-au schimbat.

„Am 54 de ani și peste douăzeci de ani de meserie”, — își începe el mărturisirile adresate cititorilor revistei românești „CINEMA”. Primul meu film datează din 1943. Se chema *Sugata Sanshiro* și era o poveste despre judo... Poate m-am cam pripit cu pregătirea Jocurilor Olimpice...”

Are un fel cu totul special de a zîmbi. Și o gură foarte frumoasă. Dar nu-ți poți detașa privirea de ochii lui nici chiar atunci cînd ride, pentru că ei continuă să te scruteze, să vadă dincolo de vorbe sau gesturi.

În cursul ultimilor 20 de ani, Kurosawa a obținut un număr impresionant de distincții internaționale: Leul de aur de la Veneția pentru *Rashomon*, premiul de la Cannes pentru *Cei șapte samurai*, cîteva Oscaruri... Comentariile lui?

„Douăzeci de ani de muncă, douăzeci de ani de dragoste pentru cinema, de studiu intens al artei filmului, poate douăzeci de ani de fericire. În orice caz, douăzeci de ani de luptă cu mine însumi, de muncă aprigă. Vreau să înțelegi

Cine este Kurosawa



În definitiv, cine ești dumneae, domnule Kurosawa?

că ese
adevăr
să-ți
Să
nantă
turnat
torul f
„Vo
foarfe
I s
lucra
„De
trebui
actoa
Mifun
deose
regizo
și sufi
acosti
litați
— I
film p
„Gă
pentru
plină s
— C
„Eu
mai n
mult
Dupa
scriu
dobla
timp,
— A
voast
trei c
„In
de fil
patru
plați,
este u
metri
dar și
din p
să joa
Il sur
mai b
afli b
un m
aleg r
riora
tatea
să ex
ascun
— I
ferati
„D
John
Mi-a
roșu
Remo
— I
gener
„N
Inai
a gâ
sent
dar
pier
reali
se p
regi
de a
aven
tine
De f
cura
Tre
Cel
este
să l
In
celu
sale
C
La
atit
răș
K
in
pro

că esențialul în viață este să nu compromiți adevărul. Trebuie să fii franc, să joci deschis și să-ți asumi toate răspunderile!"

Să nu compromiți nimic, iată trăsătura dominantă a lui Kurosawa. Era încă tânăr când a turnat *Rashomon*. La prima vizionare producătorul filmului i-a cerut să opereze unele tăieturi.

"Voi tăia, a răspuns Kurosawa, dar voi băga foarfece de-a lungul peliculei!"

I s-a reproșat adeseori lui Kurosawa că nu lucrează decât cu un singur actor, Mifune.

"De ce mereu Mifune? Pentru că un regizor trebuie să cunoască, să învețe temperamentul actorilor cu care lucrează. Eu îl consider pe Mifune nu numai un mare actor, dar și un om deosebit de înzestrat, un caracter rar. Menirea regizorului este să vadă ce se află în mintea și sufletul interpreților săi, să poată scoate din aceștia tot ce sînt capabili să dea, toate posibilitățile de exprimare artistică și umană".

— În general, nu turnați mai mult de un film pe an. De ce?

"Găsesc că un film pe an e destul de mult pentru un regizor. Îți trebuie timp îndelungat pînă să pui la punct un scenariu".

— Cum vă alegeți scenariile? După ce criterii?

"Eu dau întotdeauna în lucru un scenariu mai multor scriitori. Reușesc astfel să obțin o multitudine de rezolvări ale aceluiași subiect. După care rescriu singur totul. Scriu și șterg, scriu și iar șterg pînă cînd mi se pare că am dobîndit esențialul. Or, această operație cere timp, foarte mult timp".

— Am fost foarte mirată să văd că dumneavoastră lucrați utilizînd sistematic două sau trei camere de filmat în același timp.

"Întotdeauna turnez cu mai multe aparate de filmat simultan, uneori cu trei sau chiar patru, pentru că nu vreau ca actorii mei să fie plați, nesemnificativi în jocul lor. Un actor este un volum, ca să vorbim în termeni geometrici, el trebuie să joace nu numai cu chipul dar și cu trupul, să fie expresiv filmat nu doar din profil sau din față, ci și din spate. El trebuie să joace jocul său interior și uneori camera care îl surprinde dintr-un unghi insolit îl exprimă mai bine și mai complet decît aparatul care se află în fața lui. Evident, acest lucru impune un montaj foarte delicat, fiindcă atunci cînd aleg planurile nu urmăresc reprezentarea exterioară a omului, ci subiectul surprins în intimitatea lui. Trebuie să știi să cauți în oameni, să extragi din ei și să arăți ceea ce ei de obicei ascund, cu sau fără voie".

— Care sînt realizatorii dumneavoastră preferați?

"Dintre japonezi, Mizoguchi. Dintre străini, John Ford și Jean Renoir, dar mai sînt și alții. Mi-a plăcut foarte mult, de pildă, *Balonul roșu* al lui Lamorisse... Dar Mizoguchi, Ford și Renoir rămîn pentru mine cei mai mari".

— Ce credeți despre tîndra cinematografului în general și despre cea japoneză în particular?

"N-o văd, sau mai bine zis, nu o mai văd. Înainte, cînd mă duceam la cinema era pentru a găsi cîte ceva într-un film: o speranță, un sentiment, un mesaj, o estetică... orice vrei, dar ceva care să-ți dea sentimentul că nu ți-ai pierdut timpul în zadar precum și dorința de a realiza ceva la fel de bun, chiar și mai bun decît se poate. Acum, filmele pe care le fac tinerii regizori japonezi sînt filme de disperare. Filme de abandon, de descurajare. Or, eu cred că nu avem dreptul să fim descurajați dacă sîntem tineri și dacă pe deasupra mai sîntem și regizori. De fapt nu avem niciodată dreptul să fim descurajați, oricare ar fi vîrsta sau profesunea. Trebuie să trăim. Destinul și-l făurește omul. Cel mai frumos și mai prețios lucru pe lume este omul și pentru acest adevăr omul trebuie să lupte, să trăiască".

Intr-adevăr, *Ikiru* (*A trăi*) este titlul a celui mai kurosawian poate dintre toate filmele sale.

Cine ești Kurosawa? Cine este Kurosawa? La această întrebare care mi-a fost pusă de altădată ori, cred că am găsit răspunsul, singurul răspuns care se poate da:

Kurosawa este *Omul*, prin excelență *Omul* în tot ce are el mai frumos, mai demn, mai profund, mai uman.

CORESPONDENȚĂ DIN VARȘOVIA



Cu filmul *Cavalerii Teutoni* al lui Aleksander Ford începe seria ecranizărilor istorice monumentale.

Domnișoara din fereastră a Mariei Kaniewska se leagă în domeniul plasticii de pictura olandeză din secolul al XVII-lea.



Jerzy Plazewski

**MODA
FILMULUI
CU TEMĂ
ISTORICĂ ÎN
CINEMATOGRAFIA
POLONĂ**

Lucrările au început cu patru ani în urmă, în 1960 cînd decanul cinematografului polonez, Aleksander Ford, care în perioada Cavalerii Teutoni. Era o adaptare după celebrul roman istoric al lui Henryk Sienkiewicz, scris în 1899.

Filmul lui Ford se bazează pe un text familiar tuturor în Polonia, care constituia un best-seller editorial permanent și continua alături de mereu actuale privind agnămul "Drang nach Osten" german, acea expansiune agresivă spre răsărit. Regiunii a folosit mijloace din cele mai diverse: cinemascope, Eastmancolor, mili de figuranți și cal, decoruri uriașe sub cerul liber și un dinamism maxim în scenele de masă.

La unul din cele trei cinematografe principale din Paris, distribuitorul francez a prezentat filmul Cavalerii Teutoni drept "un gigantic efort, depășind monumentalele epepe hollywoodiene".

Intr-adevăr, era primul efort al producției cinematografice poloneze de asemenea anver-

gură. Filmul în locul celor 5-6 milioane de zloti ești costa o producție obținută, a revenit la 30 de milioane, și în timpul turnării s-au făcut auzite în presă glasuiri care susțineau că Polonia nu este în măsură să realizeze asemenea supraproducții. Cel șeptelul primăriei în curînd un răspuns. Proiectarea lui în decursul unui singur an, în Polonia a adus încasări de 60 de milioane; filmul continuă să se bucure de succes și astăzi și a fost achiziționat de peste 40 de țări.

Profilurile înregistrate au fost nu numai economice. Ford, creator cu o formație artistică superioară și cu o bogată imaginație plastică, a demonstrat că genul filmului istoric compromis de numeroase încercări americane sau italiene cu caracter strict comercial, este în stare să ducă la crearea unor opere valoroase, mature din punct de vedere artistic. Și pe lângă toate acestea, nu lipsite de actualitate politică.

Binemeritulul succes al Cavalerii Teutoni s-a dovedit totuși într-un anumit sens... prea mare. A influențat într-un mod nu prea fereit asupra evoluției cinematografului polonez.

Căci dacă m-am întors aceluși la unele întîmplări petrecute cu 4 ani în urmă, am făcut-o numai ca să zăvălesc mai limpede situația actuală în filmul polonez. Simplificînd la maximum lucrurile, am putea afirma că cinematografia polonă și-a găsit formula proprie atîcînd problematica de război. Excepție făcîndu-l polon din anii războiului s-a aflat la baza cîtorva filme excelente, premiate la festivaluri internaționale pe care criticii le-au denumit "școala polonă". Totuși, chiar în momentul premierei Cavalerii Teutoni devinse limpede că de fapt tematica de război era epuizată. Că desțele "școli polone" vor depinde de modul în care își va însuși ea tematica nouă, contemporană, care înseamnă zis de astăzi a Poloniei socialiste. Așadar, un lucru era limpede: că este vorba de fenomene noi, pe care de-a fi înfăptuite, necesităse înțea de neli o altă generație de creatori. Adevărata inovație, contemporaneitate" în artă, înseamnă în primul rînd a surprinde pentru prima oară năște procese sociale importante. Dacă lucrurile stau astfel, atunci filmul despre actualitatea dintr-o țară socialistă are imense șanse de inovație: vremeurile noi au adus cu sine, alți la oraș ești și la sat, un șir întreg de fenomene noi și interesante din toate punctele de vedere. Pentru un artist care năzuiește să se realizeze, iată un moment demn de a fi învidiat.

Și, totuși, aproape de pe o zi pe alta, cinematografia polonă s-a trezit sub influența marilor supraproducții istorice.

Andrzej Wajda, principala nădejde a cinematografului polonez și promotorul arpei sale romantice-realistice, adaptează pentru ecran romanul lui Stefan Żeromski, *Osmięć*, scris în 1904, a cărui acțiune se petrece în perioada campaniei napoleoniene. Este vorba fără îndoială de o literatură mare, dificilă și complicată, care în perioada Poloniei își pierde independența, ilustra numeroase prejudecăți naționale și mituri vîntătoare. Żeromski stîrnește discuții, se opune rutinei în concepțiile sociale și mai curînd dezolea răsărit decît le vindea. Din această pricină *Osmięć* poate să sune și astăzi contemporan dacă bineînțeles, Wajda va reuși să găsească un echivalent cinematografic pentru o poezie nervoasă și febrilă a lui Żeromski.

Wojciech Has, cunoscutul creator de filme de "interior", filme de atmosferă, șiînd întotdeauna o nostalgie a timpului trecut, a început, ecranizarea romanului fantastic "Manuscrisul găsit la Saragosa" de Jan Potocki. Povestirea lui e nobilă, cu numeroase elemente romantice, are o construcție originală, alectută după modelul vechilor texte persane și arabe. Din cadrul unei povestiri se desprinde o a doua

care, înainte de a se sfîrși, deschide o nouă paranteză în interiorul căreia se constituie o altă povestire unitară și independentă etc.

Între țara de producție finală se găsește filmul Dominisora din fereastră de Maria Kaniowska după romanul scriitoarei Jadwiga Łuszczewska, scris în 1893 și dedicat mai cu seamă tinereții.

Aciunea acestei romanțee istorice de dragoste se petrece în Gdansk secolului al XVII-lea și oferă numeroase probleme pentru rezolvări plastice originale, similare poate cu cele din Kermesse héroïque de Jacques Feyder.

În sfîrșit un alt reprezentant de seamă al cinematografiei polone, cunoscut pentru finele analizei psihologice și perfectă îndrumare a actorului, Jerzy Kawalerowicz, în colaborare cu cinematografia egipteană și cea sovietică, lucrează la filmul Faraonul după romanul lui Bolesław Prus, scris în anul 1896. Este unul din monumentele literaturii polone, drama eucriticii puterii de stat al cărei eroi devine unul dintre conducătorii Egiptului antic. Opera abundă în valori umaniste și poate fi și astăzi pe deplin actuală.

Dar cu asta nu s-a terminat. Dacă trecem de la filmele gata realizate la proiectele foarte concrete, trebuie să ne referim la alte două poftiști: Aleksander Ford intenționează să se întoarcă din nou spre vremurile îndepărtate istorice și să ecranizeze „Potopul” lui Henryk Sienkiewicz (scris în 1886) în care se descrie invazia suedezilor în Polonia secolului al XVII-lea. În schimb Jan Wykowski se preocupă de romanul lui Bolesław Prus „Păpușa” scris în 1889, a cărui acțiune se petrece în aceeași perioadă. Să încercăm să ne dăm seama în ce direcție vor îndrepta filmele pomente, mai ales cinematografia polonă. Nu începe nici o îndolală că la producerea acestei „serii de filme istorice” au fost angajate cele mai de seamă forțe creatoare ale cinematografiei poloneze care vor fi imobilizate astfel multă vreme, mult mai mult decât este necesar pentru realizarea filmelor contemporane.

Întrucît este vorba de creatori de frunte și de o literatură de mare anvergură, nu e cazul să ne temem de soarta fiecărui film în parte. Sînt gata chiar să accept că fiecare din aceste filme va fi un succes ideologic-artistic, va obține lauri la festivaluri și va permite să ne revizum opinia — azi lăsat destul de ecuat — cu privire la locul pe care trebuie să-l ocupe filmul istoric.

Dacă însă aceste filme sînt privite în ansamblu, în cadrul unei cinematografii care produce cam 22-24 filme anuale, reflecțiile asupra lor devin destul de nelușitoare. Am scos anume în evidență datele cînd au luat naștere cărțile ecranizate: 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969. Toate aceste cărți au fost scrise înainte de a fi descoperită cinematografia și într-o anumită măsură se aseamănă între ele din punct de vedere stilistic (și sînt destul de departe de mijloacele de expresie de astăzi), ceea ce poate da o anumită monotonie filmelor inspirate de ele.

Mai mult decât atât, ele sînt în general destul de departe de preocupările actuale ale poporului polon: totodată sînt lucrări foarte bine cunoscute îndeosebi încă de pe băncile școlii. Ele pot fi reluate în mod creator, dar nici unul nu va constitui totuși o surpriză pentru spectatori. În genere nu vor aduce idei noi, chiar dacă vor fi capodopere. Iar de temeră că acestea se vor preocupa în continuare creatorii mai tineri, mai puțin experimentați. Poate că pentru aceștia din urmă se va fi ivit astfel un prilej de afirmare personală. Vă fi oare acest lucru profitabil pentru întreaga cinematografie polonă? Iată una din întrebările esențiale pe care și le pune astăzi critica cinematografică poloneză.

C poveste de sezon:

Globul de cristal

Din capul locului, prefer acest infantil *Glob de cristal* pe laudatului *Năică*, poveste tot cu copii, tot a Studioului „București”, premeditată după toate dulceleștele precece. Dar pentru că în artă nu e bine să lucrezi cu sentimente de „bufet-expres” — adică să crezi, uitîndu-te în „furfuriu” celuialt — voi adăuga că în sine, pentru critic — mai mult dect pentru spectator — *Globul de cristal* aduce un anume interes.

Pentru spectator — mai ales ca „deschidere” la nebulentul *Can-Can* al lui „20-th Century Fox” — scurt metrajul lui Naghi e departe de a fi „colosal” — ca să folosesc un adjectiv cu mare trecere în lumea cinefililor noștri rafinați. Intriga e foarte simplă, tratată cu o lipsă de fantezie inoportună în cazul de față: un copil bine infolosit privește construirea unui „orășel” pentru sărbătorile de iarnă, ridicarea unui brad festiv dotat cu toate accesoriile și în deosebi cu un glob în vîrf, acolo, unde — metaforic — nu se ajunge. Globul — ca orice glob — îl fascinează. Apoi, o dată trecute sărbătorile, „orășelul” va fi demolat, toate piesele lui cărate brutal cu camioanele și puștii suferă această mică „tragedie” a iluziei destrămate. Din ochi, îl va ruga pe responsabilul camionagiolilor (interpretat chiar de regizor) să-i dea globul. Omul-mare va înțelege, va fi adică sensibil, i-l va da și copilul, va fi stăpîn pe o lume... Apoi, la rîndul lui, „va pasa” globul altui semen al său, mai mic, în clipa cînd acesta din urmă va plînge și va fi, adică, trist... Ideile sînt foarte clare, chiar prea clare, șocul e redus, chiar prea redus — și orice s-ar spune, cît ne-am feri de „legi” în artă, pentru un scurt metraj lipsa de șoc produce moarte curată în sală. Nici în lung metraj, la urma urmei, nu există salvare totală, pentru ama-

torii de „nu se-ntîmplă nimic” poetizat, totuși acolo mai e oșansă print-o peisaj-două mai acătării, print-o întoarcere de aparat mai inspirată, mulțumită vrenunii rol episodice dar memorabil...! Desigur — cum e lesne de înțeles — în cazul filmului lui Naghi atenția spectatorului va lucra cu ceea ce de cînd există o pinză pe care joacă imagini, îl „cucereste”: chipul copilului. De cînd merg la cinema, n-am prea auzit să existe în lumea publicului obiecții la vrenunii din „geniile” în vîrstă de 5-6 anișori toate „fermecătoare”, toate „mîncă-lar-mama” (publicul, se știe, e un balaur cu suflet bun, mîncînd orîcînd copii cu pine...) Încît n-am să adaug dect că acest mic Untaru nu e nici mai bun, nici mai rău ca predecesorii săi de o șchioapă pe ecran. Personal, să fiu tatăl acestui precoce artist, nu m-aș gîndi deocădată la „Hamlet”.

În orice caz, în cîteva prim-planuri, actorul Gheorghe Naghi mi s-a părut superior partenerului răsfățat de aparat: chipul său are ceva comic, ceva nelalocul lui, o undă de Bran, — deși scriind asta, mi-e teamă să nu-i dau regizorului vreo idee fixă...

Cum spuneam însă, din punctul de vedere al criticului — și criticul nu e dect un spectator mult mai exigent și ceva mai binevoitor — situația acestui *Glob de cristal* e infinit mai interesantă, în comparație cu aceea din filmul propriuzis. În ce sens? Spectatorul constată imediat că filmul nu are subiect și copilul e „adorabil”, mai departe de „îmi place” sau „nu-mi place”, nu merge. Criticul caută la capătul fiecărui film — un om: regizorul, autorul. Carențele fundamentale nu-i sînt suficiente și deseori judecata lui merge împotriva lor, le înfruntă pentru că deseori există realități artistice mai presus de ele. Spectatorului — genericul

nu-i spune nimic, criticul de aici începe: Naghi e coautorul unor ecranizări după Caragiale care au stîrnit furia dreptă a unor specialiști caragialieni, e regizorul *Luminii de Iulie* care a trezit furia scenarștilor și iar pe drept... Scurt metrajul acesta — în pofida carențelor — are incontestabil calitate cinematografice superioare lung metrajelor precedente, și peste aceste calități criticul nu poate trece: există un ritm bun al montajului, o bandă sonoră lucrată sensibil, un efort real de a trata „în mișcare”, cinematic, fără cîrînte, situațiile, o încredere în privire, în ochi, în surisuri, de bun augur. Există, după aceea, o secvență foarte frumoasă — aceea a demolării „orașului de carton” în care obiectele mor, goltite de farmecul poveștii: bradul e tăiat dureros, totul țuie, scriștie, geme, într-o ladă sînt aruncate bihelurile bradului și lacătul acelor lăzi are „expresie” cinematografică. În tot materialul — insuficient tensionat — se simte totuși vibrația unei sensibilități, inexistență în precedentele realizări, sau mai rău: falsă. Încît acest scurt metraj îmi spune mai mult dect nu știu cite lung metraje lansate cu tararam și fără dubii... Iată de ce, în această frumoasă seară de iarnă, auzind apa fierbind în ceainic și pașii administratorului venind pentru plata gazului metan, în această seară predispus la utopii, încăpătîndu-mă să nu „execut” un film în care există o vibrație în pofida carențelor, mă legăn în vise și rugi: sfinți ai celei de-a șaptea arte, dați Studioului „București” gîndul cel bun de a încuraja producția de scurt metraje, producția de „mici bijuterii”, în care regizorii obsedați de „uluitoarele filme în două serii”, să ni se dezvăluie mai laconic și deci mai emoționant!

Radu COSAȘU

10 cronicari de film, redactori sau colaboratori ai revistei noastre au fost invitați să-și spună părerea despre filmele romînești prezentate pe ecrane în 1964, în modul cel mai laconic cu putință. Numărul de steluțe — de la una la cinci — este direct proporțional cu gradul de apreciere. Procedeul gazetăresc familiar multor publicații de cinema, acest sistem de notare îngăduie interesante judecăți de valoare, puncte de vedere — adesea contradictorii, firește — și e departe de noi ideea că, formulate astfel, opiniile cronicarilor noștri ar trebui socotite drept „literă de lege”. Varietatea criteriilor de apreciere mai ales în privința filmelor face imposibilă orice încercare de clasificare cu pretenții de „clasament” sportiv. Totuși, alăturată astfel, aprecierile îi sugerează cititorului în linii generale, desigur, raportul dintre critică și ecran, care mijloace cinematografice par să aibă o mai mare aderență, care par să-și fi trăit momentele de strălucire, care e universal tematic de interes maxim.

Cititorul însuși trebuie să se considere, neapărat, ca făcînd parte din acest neceremonios juriu. Îl așteptăm impresiile, pentru că în calitatea noastră de mesageri ai opiniei publice, să le putem transmite cineasților, prin intermediul revistei.

Casetele libere înseamnă „film nevizionat”.

ECRAN 1964

FILMUL (regizorul)	Aleea Mălului									
	Eugen Barbu	Mina Costan	Ion Briegerescu	Eugen Mandric	Ecaterina Oprița	Valerian Sava	Viktorin Sivierov	D. I. Suchanov	Gheorghe Tomozel	
Pisica de mare (regizor Gheorghe Turcu)	**	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Pași spre lună (Ion Popescu Gopo)	***	*	***	**	***	***	***	***	*	**
Un surfs în plină vară (Geo Saizescu)	***	***	*	*	**	***	***	***	***	***
Dragoste lungă de-o seară (Horea Popescu)	***	**	**	***	*	**	***	***	***	***
Anotimpuri (Savel Sticopol)	**	*	***	**	0	**	***	*	***	*
Dragoste la zero grade (G. Saizescu, C. Grigoriu)	*	*	*	*	0	*	*	*	*	*
Străinul (Mihai Iacob)	***	***	***	***	***	***	***	***	***	***
Comoara din Vadul Vechi (Victor Iliu)	***	**	***	***	***	***	**	***	***	***
Casa neterminată (Andrei Blaiar)	**	0	**	0	*	*	*	*	*	*

de aici
unul
care au
unor spe-
regizorul
reșit furia
drept...
în pofida
stabil că
superioare
le, și pe-
nu poate
un almon-
e lucrată
e trata
fără cu-
redes în
ri, de bun
o, sau
acesta
carton“
golite de
taiat du-
e, geme,
bibelou
răfică. În
tente ten-
vibrația
stentă în
mai rău:
etraj îmi
știu cite
taramam
în această
zind apa
sui admi-
tru plata
ată seară
pătrînîn-
a film în
nu pofida
și rugi:
arte, dați
îndul cu
de a scurl
săi biju-
cedați de
la serii“
taconic și

COSAŞU

George Tomoz

90	100
80	90-100
70	60-70
60	50-60
50	40-50
40	30-40
30	20-30
20	10-20
10	0-10

Decoruri:
ELENA FORTU

Imaginea :
ALEXANDRU DAVID

PRODUCȚIE A STUDIULUI CINEMATOGRAFIC "BUCUREȘTI"

Casa neterminată

Scenariul :
DIMOS RENDIS

Regia :
ANDREI BLAIER

Muzica :
RADU SERBAN

Cu:
VALERIA SECUI,
VALERIU SÂNDULESCU,
ALEXANDRU REPAN,
SANDU STICLARU,
ȘTEFAN TÂPALAGĂ,
LILI POPOVICI,
DUMITREL CUCEREANU

■ **CINEMA**, revistă lunară de cultură cinematografică editată de ■ **Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă**. ■ **Redactor-șef: Eugen Mandric**
■ **Redactor artistic: Vlad Mușatescu**. ■ **Prezentarea tehnică: I. Făgărașanu**. ■ **Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65**. ■ **Abonamen-**
tele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii ■ **poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții,**
■ **Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scintilei” — București**. ■ **Exemplarul 5 lei.**

41.017

ci
ne
ma

